
BACHELORARBEIT

Herr
Johannes Müller

**Kameraführung in Spielfilmen
und deren Auswirkung auf den
Rezipienten am Beispiel von
„Tausend Zeilen“**

2023

BACHELORARBEIT

**Kameraführung in Spielfilmen
und deren Auswirkung auf den
Rezipienten am Beispiel von
„Tausend Zeilen“**

Autor/in:

Herr Johannes Müller

Studiengang:

Medienmanagement

Seminargruppe:

MM20wP-B

Erstprüfer:

Frau Prof. Rika Fleck M. Sc.

Zweitprüfer:

Herr Thomas Dietze

BACHELOR THESIS

Camerawork in feature films and its effect on the recipient using the example of “Tausend Zeilen”

author:
Mr. Johannes Müller

course of studies:
Media Management

seminar group:
MM20wP-B

first examiner:
Ms. Prof. Rika Fleck M. Sc.

second examiner:
Mr. Thomas Dietze

Bibliografische Angaben

Müller, Johannes

Kameraführung in Spielfilmen und deren Auswirkung auf den Rezipienten am Beispiel von „Tausend Zeilen“

Camerawork in feature films and its effect on the recipient using the example of “Tausend Zeilen”

73 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2023

Abstract

Die folgende Bachelorarbeit befasst sich mit der Kameraführung in Spielfilmen und deren Auswirkungen auf den Rezipienten. In diesem Sinne wird eine Analyse des Films „Tausend Zeilen“ vom Regisseur Michael Herbig durchgeführt, welche die einzelnen Parameter der Kameraführung und ihren Einfluss auf den Zuschauer untersucht. Schließlich zeigt die Arbeit auf, wie und in welchem Ausmaß die Kameraführung in „Tausend Zeilen“ auf den Zuschauer wirkt und diesen lenkt.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	II
Abbildungsverzeichnis	III
Tabellenverzeichnis	V
1 Einleitung	1
1.1 Hinführung zur Thematik.....	1
1.2 Fragestellung & Aufbau der Arbeit	2
2 Kameraführung	3
2.1 Einstellungsgrößen	3
2.2 Brennweiten.....	12
2.3 Bildschärfe	14
2.4 Kameraperspektiven	16
2.5 Objektbewegung & Achsenverhältnis	21
2.6 Kamerabewegungen	24
2.6.1 Kameraschwenk	25
2.6.2 Kamerafahrt	26
2.6.3 Handkamera	28
2.6.4 Zoomfahrt	29
3 Analyse der Kameraführung in „Tausend Zeilen“	31
3.1 Leitfaden Filmanalyse	31
3.2 Inhaltsübersicht.....	33
3.3 Einstellungsgrößen	38
3.4 Brennweiten & Bildschärfe	45
3.5 Kameraperspektiven	52
3.6 Objektbewegung und Achsenverhältnis	61
3.7 Kamerabewegungen	65
4 Schlussbetrachtungen	71
Literaturverzeichnis	VI
Anlagen	IX
Eigenständigkeitserklärung	XIII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Detailaufnahme	5
Abbildung 2: Italian Shot	6
Abbildung 3: Großaufnahme	6
Abbildung 4: Nahaufnahme	7
Abbildung 5: amerikanische Einstellung	8
Abbildung 6: Halbaufnahme	9
Abbildung 7: Halbtotale	9
Abbildung 8: Totale	10
Abbildung 9: Weitaufnahme	11
Abbildung 10: Aufsicht.....	17
Abbildung 11: Untersicht	18
Abbildung 12: Vogelperspektive	18
Abbildung 13: Froschperspektive	19
Abbildung 14: subjektive Kamera	20
Abbildung 15: Dutch angle	20
Abbildung 16: Tausend Zeilen, TC 0:00:45	39, 67
Abbildung 17: Tausend Zeilen, TC 0:01:11	39, 67
Abbildung 18: Tausend Zeilen, TC 0:01:16	40
Abbildung 19: Tausend Zeilen, TC 0:45:14	41
Abbildung 20: Tausend Zeilen, TC 0:11:42	42
Abbildung 21: Tausend Zeilen, TC 0:41:47	43
Abbildung 22: Tausend Zeilen, TC 01:19:12	44, 50
Abbildung 23: Tausend Zeilen, TC 0:12:44	46, 60
Abbildung 24: Tausend Zeilen, TC 0:43:47	47
Abbildung 25: Tausend Zeilen, TC 0:22:58	48
Abbildung 26: Tausend Zeilen, TC 01:24:10	49, 61
Abbildung 27: Tausend Zeilen, TC 01:08:25	50
Abbildung 28: Tausend Zeilen, TC 0:14:37	51
Abbildung 29: Tausend Zeilen, TC 0:14:39	51
Abbildung 30: Tausend Zeilen, TC 0:13:20	53
Abbildung 31: Tausend Zeilen, TC 0:13:23	53
Abbildung 32: Tausend Zeilen, TC 0:15:35	54
Abbildung 33: Tausend Zeilen, TC 0:15:47	55
Abbildung 34: Tausend Zeilen, TC 0:03:05	55
Abbildung 35: Tausend Zeilen, TC 01:16:56	56
Abbildung 36: Tausend Zeilen, TC 0:23:31	57
Abbildung 37: Tausend Zeilen, TC 01:09:32	57
Abbildung 38: Tausend Zeilen, TC 01:25:03	58
Abbildung 39: Tausend Zeilen, TC 0:18:45	59
Abbildung 40: Tausend Zeilen, TC 0:20:40	59
Abbildung 41: Tausend Zeilen, TC 0:13:50	61
Abbildung 42: Tausend Zeilen, TC 0:17:15	62
Abbildung 43: Tausend Zeilen, TC 01:17:01	64
Abbildung 44: Tausend Zeilen, TC 0:22:36	64
Abbildung 45: Tausend Zeilen, TC 0:51:45	65

Abbildung 46: Tausend Zeilen, TC 0:51:52	66
Abbildung 47: Tausend Zeilen, TC 0:57:19	68
Abbildung 48: Tausend Zeilen, TC 0:57:23	68

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Verteilung der Einstellungsgrößen38

1 Einleitung

1.1 Hinführung zur Thematik

Mit der Wahl des Studienganges Medienmanagement im Jahr 2020 und der Vertiefung Film & TV Production im dritten Semester, sowie der Absolvierung eines Pflichtpraktikums beim Fußballclub Gelsenkirchen-Schalke 04 e. V. im Bereich Schalke TV im sechsten Semester, vergrößerte sich das Interesse zur Thematik Kameraführung des Verfassers.

Gleich im ersten Semester Medienmanagement wurde in dem Modul Journalistisches Arbeiten 1 der Fall „Claas Relotius“ ausgiebig behandelt. Der Reporter hatte für das Magazin Spiegel größtenteils ausgedachte Reportagen geschrieben und dafür als Journalist viel Anerkennung bekommen.¹

Im Talk „THE TRUTH. NOTHING ELSE?“ auf dem Medienforum Mittweida 2022 erfolgte eine erneute Auseinandersetzung, als Drehbuchautor Hermann Florin und Regisseur Michael Herbig des Films zu Gast waren.² Michael Herbig brachte den im Jahr 2018 aufgeflogenen Skandal 2022 in das Kino.³ Der Verfasser der Bachelorarbeit führte hier Zwecks des Moduls Film & TV Production 3 beim Medienforum selbst Regie des Talks im Herbet E. Graus Studio.⁴ In dem Film „Tausend Zeilen“ entdeckt der freie Journalist Juan Romero Ungereimtheiten in einer Titelgeschichte seines gefeierten Kollegen Lars Bogenius. Doch die Führungsetage des Nachrichtenmagazins „Chronik“ stellt sich hinter den Starautor und ignoriert Romeros Hinweise. Dieser muss für die Aufdeckung der Wahrheit bis an seine Grenzen gehen.

Es handelt sich hierbei also um ein aktuelles Thema mit dem bekannten deutschen Schauspieler und Regisseur Michael Herbig. Der in diesem Film thematisierte Sach-

¹ Vgl. Walli Müller, „Tausend Zeilen“: Bully Herbig bringt Relotius-Skandal ins Kino.“. <https://www.ndr.de/kultur/film/tipps/Tausend-Zeilen-Bully-Herbig-Relotius-Film-Kino,tausendzeilenfilm100.html> (letzter Zugriff: 22. Mai 2023).

² Vgl. „Rückblick: Medienforum Mittweida 2022.“. <https://www.medienforum-mittweida.de/rueckblick-medienforum-mittweida-2022/> (letzter Zugriff: 22. Mai 2023).

³ Vgl. Walli Müller, „Tausend Zeilen“: Bully Herbig bringt Relotius-Skandal ins Kino“.

⁴ Vgl. Dominik Schille, „Das TV-Studio im ZMS bekommt seinen Namen.“. <https://medien-mittweida.de/das-tv-studio/2015/> (letzter Zugriff: 22. Mai 2023).

verhalt Fake News war ebenfalls in den letzten Jahren immer wieder präsent, beispielsweise im Zusammenhang mit dem ehemaligen US-Präsident Donald Trump.⁵

1.2 Fragestellung & Aufbau der Arbeit

Durch die in Kapitel 1.1 beschriebenen Ereignisse wurde der Verfasser auf die Thematik der Kameraführung und den Film „Tausend Zeilen“ aufmerksam. Die folgende Arbeit widmet sich nun der Kameraführung von Spielfilmen und zeigt auf welche gestalterischen Möglichkeiten sich bei der Kameraführung bieten, um die Geschichte eines Films voranzutreiben und zu unterstützen. Anschließend wird die Kameraarbeit am Beispiel des Films „Tausend Zeilen“ mithilfe ausgewählter Sequenzen analysiert. Welche gestalterischen Elemente werden dabei eingesetzt und welche Wirkung haben sie auf den Rezipienten?

Zunächst erfolgt ein Überblick über die diversen Parameter der Kameraführung. Es wird in folgender Reihenfolge auf Einstellungsgrößen, Brennweiten, Bildschärfe, Kameraperspektiven, Objektbewegung & Achsenverhältnis sowie Kamerabewegungen eingegangen. Dabei werden mithilfe von Beispielen diverser Spielfilme die möglichen Auswirkungen auf den Rezipienten erklärt. Es folgt ein Leitfaden zur durchgeführten Filmanalyse von „Tausend Zeilen“, wobei ein Grundverständnis für die Filmanalyse geschaffen wird und ebenfalls die Definition der analysierten Parameter festgelegt wird. Danach folgt eine Inhaltsübersicht des zu betrachtenden Films und direkt darauf die Analyse der ausgewählten Kriterien. Nach jedem Kriterium folgt dabei ein kurzes Zwischenfazit. In der Schlussbetrachtung, ganz am Ende der Arbeit, werden diese Ergebnisse für den Leser zusammengetragen und somit alle Kenntnisse zur Wirkungsstrategie der Kameraführung in „Tausend Zeilen“ auf den Rezipienten erläutert.

⁵ Vgl. Mathias Brandt, „Der Fake News-Präsident.“. <https://de.statista.com/infografik/amp/24003/anzahl-der-falschen-oder-irrefuehrenden-aussagen-von-us-praesident-doanld-trump/> (letzter Zugriff: 6. Juli 2023).

2 Kameraführung

Der Ausdruck Kameraführung bezeichnet die Art und Weise, wie eine Kamera geführt und bewegt wird. Außerdem „[ist] Kameraarbeit [...] Erzählarbeit. [...] Die Kamera gibt dem Erzählten eine Perspektive. Die Kamera drückt eine Haltung aus. Sie kann den Zuschauer von der Handlung distanzieren, sie kann ihn involvieren, sie kann karikieren, übersteigern, dramatisieren [...]“.⁶ Die Kameraführung hat also einen großen Einfluss auf die Wirkung der Geschichte auf den Rezipienten. Deshalb benötigt jeder Film eine andere Kamera und eine entsprechende Gestaltung auf der visuellen Ebene.⁷ Inhalt und Form bilden eine Einheit, die inhaltliche Aussagehaltung gründet in der korrekten Formung des Gefilmten.⁸ Es wird nun auf die verschiedenen Gestaltungsmittel der Kameraführung eingegangen. Dabei werden Einstellungsgrößen, Brennweiten, Bildschärfe, Kameraperspektiven, Objektbewegung & Achsenverhältnis sowie Kamerabewegungen beleuchtet.

2.1 Einstellungsgrößen

„[...] die Abfolge von Bildern, die von der Kamera zwischen dem Öffnen und dem Schließen des Verschlusses aufgenommen werden [...]“ ist die Einstellung und bildet „[...] die kleinste Einheit des Films [...]“.⁹ Die Einstellungsgröße beschreibt die Entfernung zwischen Kamerastandpunkt und dem abgeleitetem Objekt.¹⁰ Sie legt somit die Nähe beziehungsweise die Distanz des Rezipienten fest.¹¹ Differenziert wird zwischen acht verschiedenen Größen, welche den Ausschnitt des gezeigten Objekts festlegen.¹² Der Drehbuch-Autor kann diese auch in einem Skript erwähnen und so eine visuell-dramaturgische Gewichtung bereits im Vorhinein zuweisen.¹³ Ebenfalls spielt die Einstellungsgröße bei der Kommunikation zwischen den verschiedenen Fachbereichen

⁶ Béatrice Ottersbach, Hrsg., *Kamerabekenntnisse* (Konstanz: UVK, 2008), 140–141.

⁷ Vgl. ebd., S. 141.

⁸ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen: Denken und produzieren in filmischen Einstellungen*, 2. Auflage (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), S. 31.

⁹ Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, 3., aktualisierte Auflage (Paderborn: Wilhelm Fink, 2002), S. 117.

¹⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, Hrsg., *Filmanalyse* (Wiesbaden: Springer VS, 2014), S. 10.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 117.

¹³ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert: Die Möglichkeiten der Kameragestaltung*, 2., überarbeitete Auflage (Konstanz, München: UVK, 2012), S. 20.

eine Rolle.¹⁴ Durch die Definition klarer Begrifflichkeiten wird die Zusammenarbeit des Regisseurs, der Kameraleute, Schauspieler und vieler vereinfacht.¹⁵ Die verschiedenen Einstellungsgrößen lauten Detailaufnahme, Großaufnahme, Nahaufnahme, amerikanische Einstellung, Halbnahaufnahme, Halbtotale, Totale und Weitaufnahme.¹⁶ Nichts desto trotz ist in der Fachliteratur von unterschiedlichen Kategoriesystemen der Einstellungsgrößen die Rede.¹⁷ Welches das richtige ist sollte vom Film abhängig gemacht werden.¹⁸ Bei Filmen mit der Thematisierung großer Räume sollten weite Einstellung stärker unterschieden werden.¹⁹ Das Gegenteil gilt für Filme mit kleiner räumlicher Dimension.²⁰ Hier sollten kleine Einstellungsgrößen besser unterschieden werden.²¹ In dieser Arbeit wird sich vollkommen auf die bereits vorgestellten Einstellungsgrößen fokussiert.

Mit dem Bedacht auf den praktischen Nutzen kann eine Einstellungsgröße ab einer Länge von einer Sekunde als solche gezählt werden.²² Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Einstellungsgröße ebenfalls innerhalb einer einzelnen Einstellung verändern kann.²³ Auf diesen Punkt wird später im Kapitel 2.6 Kamerabewegungen intensiviert eingegangen.

Der Film ist ein anthropomorphes Medium, was bedeutet, dass der Mensch im Mittelpunkt des Geschehens steht. Dementsprechend orientieren sich die Einstellungsgrößen hier an dem menschlichen Körper, selbstverständlich können diese jedoch auch auf andere Objekte übertragen werden.²⁴

¹⁴ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 20.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 119-120.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 117.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. ebd., S. 119.

²³ Vgl. ebd., S. 118.

²⁴ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 10.



Abbildung 1: Detailaufnahme²⁵

Die Detailaufnahme zeigt Ausschnitte des Gesichts, einzelne Körperteile oder andere kleinste Objekte.²⁶ Der Fokus wird vollkommen auf das abgebildete Detail gelenkt und ablenkende Elemente dadurch ausgeblendet.²⁷ Die Aufmerksamkeit des Rezipienten richtet sich nun auf die inneren Vorgänge und Gedanken, sowie Gefühle der Charaktere können besonders gut vermittelt werden.²⁸ Häufig sind Detailaufnahmen informative Bilder, welche die Emotionen vorrangiger Aufnahmen verstärken.²⁹ Eine besondere Art der Detailaufnahme bietet der Italian Shot.³⁰ Die Einstellungsgröße beschränkt sich auf die Abbildung der Augenpartie des Schauspielers.³¹ „Die Augen gelten als Spiegel der Seele“³², weshalb der Betrachter hier direkt in die Gedanken der Figur hineinblicken kann. Seinen Ursprung hat der Italian Shot Regisseur Sergio Leone zu verdanken, welcher den diesen vor allem in seinen Western-Filmen verwendete.³³

²⁵ „THE WORST PERSON IN THE WORLD.“

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/5536~The+Worst+Person+in+the+World> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

²⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 12.

²⁷ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S.40-41.

²⁸ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, 2. Auflage (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), S. 87.

²⁹ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 32.

³⁰ Vgl. „Nicht nur für Western: Die Verwendung der italienischen Einstellung im modernen Kino.“. <https://filmpuls.info/italienische-einstellung/> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

³¹ Vgl. ebd.

³² Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 40.

³³ Vgl. „Nicht nur für Western: Die Verwendung der italienischen Einstellung im modernen Kino“.



Abbildung 2: Italian Shot³⁴



Abbildung 3: Großaufnahme³⁵

In der Großaufnahme steht das Gesicht eines Charakters im Mittelpunkt und füllt die gesamte Einstellung aus.³⁶ Einen Blick aus dieser Nähe auf ein Gesicht ist der Betrachter nicht gewohnt.³⁷ Großaufnahmen tendieren dazu „[...] ihren Gegenstand aus dem raumzeitlichen Kontext der Filmerzählung herauszulösen und stattdessen die „Mikrodramatik“ der menschlichen Mimik zu unterstreichen.“³⁸ Diese Einstellungsgröße symbolisiert Intimität und Emotionalität.³⁹ Aus diesem Grund ist Natürlichkeit und eine gewisse Sparsamkeit der Mimik von Nöten.⁴⁰ „[In Großaufnahmen] [...] kommt die einsame Menschenseele zu Wort, aufrichtiger, unvoreingenommener als in jedem ge-

³⁴ „ONCE UPON A TIME IN THE WEST.“.

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/621~Once+Upon+a+Time+in+the+West> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

³⁵ „DUNE.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4350~Dune> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

³⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 12.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 87.

sprochenen Monolog, ungewollter und unbewusster.“⁴¹ Detail- und Großaufnahmen werden eher weniger auf Totale Einstellungsgrößen geschnitten, da der Rezipient zu lange braucht, um den Bildausschnitt in der vorhandenen Umgebung wieder zu erkennen.⁴² In diesem Fall bietet sich das langsame Heranspringen durch Zwischenstufen an, um Einstellungsgrößen miteinander zu verbinden.⁴³



Abbildung 4: Nahaufnahme⁴⁴

⁴¹ Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 87.

⁴² Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 41.

⁴³ Vgl. ebd., S. 41.

⁴⁴ „THE WOLF OF WALL STREET.“

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/272~The+Wolf+of+Wall+Street> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

Die Nahaufnahme reicht vom Kopf des Protagonisten bis zur Mitte der Brust.⁴⁵ Fotografen kennzeichnen diese Einstellungsgröße als Porträt.⁴⁶ Dabei rückt die Kamera ein Stück weiter zurück und nimmt die Distanz eines normalen Gesprächspartners ein.⁴⁷ Dieser Abstand ist von Kulturkreis zu Kulturkreis unterschiedlich, im europäischen Raum beispielsweise größer als im arabischen Raum.⁴⁸ Es gilt, je weiter sich die Kamera von der Figur entfernt, desto weniger werden dargestellte Emotionen sichtbar.⁴⁹ Aus diesem Grund gewinnt die Körpersprache, also die Gestik an Bedeutung und die Mimik verhält sich umgekehrt.⁵⁰ Die Nahaufnahme wird sehr häufig zur Darstellung von Gesprächen verwendet.⁵¹



Abbildung 5: amerikanische Einstellung⁵²

Die amerikanische Einstellung hat ihren Ursprung aus der Zeit der Western.⁵³ Die Figur wird vom Oberschenkel aufwärts, gerade so dass die Waffe am Gürtel zu sehen ist, abgebildet.⁵⁴ Im Fall eines Duells „Mann gegen Mann“ können somit die Gestik sowie der Griff zur Waffe in einer einzelnen Einstellung gezeigt werden.⁵⁵

⁴⁵ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 28.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 28-29.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 12.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² „ONCE UPON A TIME IN THE WEST“.

⁵³ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 28.

⁵⁴ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 11.

⁵⁵ Vgl. ebd.



Abbildung 6: Halbnahaufnahme⁵⁶

Den vollständigen Menschen von Kopf bis Fuß zeigt die Halbnahaufnahme.⁵⁷ Das Verhältnis zwischen Mensch und Raum wird wichtig, ebenfalls können Bewegung und Körperhaltung gut abgebildet werden.⁵⁸ Der Mensch steht immer noch im Mittelpunkt, verliert jedoch fast sein individuelles Gesicht.⁵⁹



Abbildung 7: Halbtotale⁶⁰

„Die Halbtotale zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich der Mensch oder mehrere Menschen aufhalten.“⁶¹ Diese Einstellungsgröße ist genau die Hälfte der Totalen, wel-

⁵⁶ „THE BLACK STALLION.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/2610~The+Black+Stallion> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

⁵⁷ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 120.

⁵⁸ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 11.

⁵⁹ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 27.

⁶⁰ „MAD MAX: FURY ROAD.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/805~Mad+Max%3A+Fury+Road> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

⁶¹ Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 120.

che im nächsten Schritt gezeigt wird.⁶² Dafür zeigt die Halbtotale besonders gut Beziehungsverhältnisse zwischen unterschiedlichen Figuren und Objekten.⁶³ Es wird gehandelt, die vollständige Körpersprache des Figurenensembles einer Szene kann dargestellt werden.⁶⁴



Abbildung 8: Totale⁶⁵

In der Totalen Einstellungsgröße werden alle Beteiligten Figuren inklusive des gesamten Raumes gezeigt.⁶⁶ Sie gibt der Handlung einen Kontext und erklärt genau, welche Rollen die jeweiligen Figuren in der Szene einnehmen.⁶⁷ Die Kamera hat dadurch also eine gewisse Distanz zum Geschehen.⁶⁸ Deshalb ist die Hauptfunktion der Totalen die Orientierungsfunktion des Rezipienten.⁶⁹ Viele Filmsequenzen beginnen und enden mit einer Totalen Einstellungsgröße, um den Zuschauer in diese einzuführen.⁷⁰ Bei längeren Sequenzen werden auch immer wieder Totale Bilder eingeschnitten, um den Beobachter wieder auf den aktuellen Stand zu bringen.⁷¹ Die besonders wichtigen Momente einer Handlung werden dabei nicht in der Totalen gezeigt.⁷² Zudem stehen Totale Einstellungsgrößen häufig länger, da der Zuschauer mehr Zeit braucht, um das

⁶² Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 25.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 26.

⁶⁵ „KNIGHT OF CUPS.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4624~Knight+of+Cups> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

⁶⁶ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 120.

⁶⁷ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 42.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 86.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. ebd.

gesamte Bild zu erfassen. So kann neben der Orientierungsfunktion auch eine besondere Atmosphäre erzeugt werden, welche als Stimmungsbilder dienen.⁷³



Abbildung 9: Weitaufnahme⁷⁴

Die Weitaufnahme hingegen „[...] hat den dramaturgischen Sinn, einen Spielort in einen umgebenden Raum [...] einzubetten.“⁷⁵ Es wird eine so große Distanz aufgebaut, dass diese Einstellungsgröße fast schon empyreisch wirkt.⁷⁶ Der Mensch erscheint, wenn überhaupt, in der Größe eines Insekts.⁷⁷ Vermehrt trifft die Weitaufnahme bei der Abbildung von Landschaften auf, um diese so gut wie möglich für den Rezipienten fassbar zu machen.⁷⁸ Diese Einstellungen wirken neutral und versuchen die Figur mit dem Land zu verbinden.⁷⁹ „Es braucht einen Anstoß, um den Fluss der Gedanken in die dramaturgisch gewünschte Richtung zu lenken.“⁸⁰

⁷³ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 86.

⁷⁴ „EL CAMINO: A BREAKING BAD MOVIE.“

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4313-El+Camino%3A+A+Breaking+Bad+Movie> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

⁷⁵ Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 43.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 20.

⁷⁸ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 11.

⁷⁹ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 20.

⁸⁰ Ebd., S. 20-21.

2.2 Brennweiten

Ebenso entscheidend für die Wahl der Einstellungsgröße ist die Wahl der Brennweite des Objektivs an der Kamera. Diese in Kombination mit der Entfernung der Kamera zum Objekt entscheidet schließlich, wie viel des Bildausschnittes zu sehen ist und um welche Einstellungsgröße es sich dementsprechend handelt.⁸¹

Objektive und deren Brennweiten lassen sich in Weitwinkelobjektive, Normalobjektive und Teleobjektive unterteilen. Als Normalobjektive gelten Brennweiten zwischen 40mm und 50mm mit einem Aufnahmewinkel von 45°, da sie vergleichbar mit der Wahrnehmung des menschlichen Sichtfeldes sind.⁸² Teleobjektive haben eine Brennweite welche größer als 50mm ist und einen Aufnahmewinkel von bis zu 2,5°, was einer Brennweite von 1000mm entspricht.⁸³ Weitwinkelobjektive bilden das Extrema in die andere Richtung ab und haben eine Brennweite kleiner als 40mm.⁸⁴ Der Aufnahmewinkel der Kamera reicht hierbei bis 220° und einer minimalen Brennweite von 6mm.⁸⁵

„Das die Perspektive einer Normalbrennweite dem menschlichen Gesichtsfeld entspricht [...] trifft so eigentlich nicht zu.“⁸⁶ Auf der menschlichen Netzhaut entsteht zwar ein gleichartiges Abbild der Kamera, doch das Sehen des Menschen passiert immer noch im Gehirn und setzt eine entsprechende Lernerfahrung voraus.⁸⁷ Es erfolgt eine räumliche Wahrnehmung zur Einschätzung von Entfernungen.⁸⁸ Außerdem erkennt der Mensch vertraute Objekte als konstant und gleich groß an, unabhängig von einem großen Entfernungsbereich.⁸⁹ Die Kamera ändert die Größe unterschiedlicher Objekte genau nach den Regeln der Optik.⁹⁰ „Verdoppelt sich die Entfernung, verringert sich die Größe auf ein Viertel.“⁹¹ Es kann also festgehalten werden, dass Normalbrennweiten der Perspektive des menschlichen Sehens am ähnlichsten kommen, mit diesem

⁸¹ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 39.

⁸² Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 14.

⁸³ Vgl. ebd., S. 15.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 14.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 15.

⁸⁶ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 53.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 54.

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Ebd.

aber nicht direkt vergleichbar sind. Tele- und Weitwinkelaufnahmen werden dabei als gänzlich unnatürliche Sichtweisen wahrgenommen.⁹²

Die Wahl der Brennweite beeinflusst vor allem, welcher Ausschnitt im Bildfeld scharf gezeichnet wird.⁹³ Im Falle eines Weitwinkelobjektives beträgt die Brennweite wie bereits erwähnt weniger als 40mm. Es vergrößert sich also die profilmische Wirklichkeit.⁹⁴ Als profilmische wird alles bezeichnet, „[...] was sich vor der Kamera befunden und seinen Eindruck auf dem Filmstreifen hinterlassen hat.“⁹⁵ Dadurch lässt sich mit niedrigeren Brennweiten auch in kleinen und engen Räumen filmen.⁹⁶ Die Steigerung der Informationsdichte des Bildes führt dazu, dass der Schärfebereich wächst.⁹⁷ Je weitwinkliger die Brennweite, desto mehr Information im Bild und desto größer der Schärfebereich, bis schließlich fast der gesamte Vordergrund und Hintergrund scharf gezeichnet sind.⁹⁸ Die Wahrnehmung des Raumes scheint nun verzerrt und horizontale sowie vertikale Linien im Bild sind nicht mehr geradlinig sondern gekrümmt.⁹⁹

Entgegengesetzte Ergebnisse werden bei der Verwendung von langen Brennweiten über 50mm erreicht, wir sprechen von Teleobjektiven.¹⁰⁰ Der Ausschnitt, den die Kamera von der profilmischen Wirklichkeit erfassen kann wird verkleinert.¹⁰¹ Außerdem minimiert sich ebenso der Schärfebereich im Bild.¹⁰² Es werden Bilder aus großen Entfernungen mit teleskopischer Wirkung möglich.¹⁰³

Es kann also wie folgt zusammengefasst werden. Je kleiner die Brennweite, desto größer der Blickwinkel, desto größer der Schärfebereich und desto größer die lineare Verzerrung. Je größer die Brennweite, desto kleiner der Blickwinkel und desto kleiner der Schärfebereich.

⁹² Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 39.

⁹³ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 14.

⁹⁴ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 14.

⁹⁵ Frank Kessler, „profilmisch.“. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:profilmisch-3922> (letzter Zugriff: 26. Mai 2023).

⁹⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 14-15.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 15.

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. ebd.

2.3 Bildschärfe

Wie soeben beschrieben, stehen Brennweite und Bildschärfe in einem engen Zusammenhang, weshalb sich in diesem Kapitel mit der Bildschärfe als gestalterisches Mittel gewidmet wird.

Die Schärfe ist außerdem noch von der Größe der Blende abhängig.¹⁰⁴ Die Blende bezeichnet die veränderliche Öffnung des Lichteingangs an der Kamera und besteht aus besonders dünnen Metall-Lamellen, welche sich gegenseitig überlappen und somit den Lichteinfall in die Kamera bestimmen und regeln.¹⁰⁵ Irisblende ist ein anderer Begriff zur Bezeichnung der Blende einer Kamera, da sie genau die gleiche Aufgabe wie die Iris im menschlichen Auge übernimmt, nur eben in Bezug auf die Kamera.¹⁰⁶ Dabei gilt, je kleiner die Blendenöffnung, desto weniger Licht dringt in die Kamera und desto größer der Schärfebereich.¹⁰⁷ Wenn man die Blendenöffnung vergrößert dringt mehr Licht in die Kamera ein und der Schärfebereich verkleinert sich. Die Veränderung der Helligkeit im Bild kann nun beispielsweise durch eine entsprechende Ausleuchtung der Szene wieder angepasst werden.¹⁰⁸

Genau gesagt ist immer nur eine Tiefenebene im gesamten Bild scharf.¹⁰⁹ Diese Ebene, welche die optimale Schärfe erreicht, wird Schärfenebene genannt.¹¹⁰ Punkte im Bild, die einen kleineren oder größeren Abstand von der Linse als die Schärfenebene aufweisen, nehmen an Schärfe ab.¹¹¹ Je größer der Abstand zur Schärfenebene, desto geringer die Bildschärfe.¹¹² „Dem menschlichen Auge erscheinen jedoch auch die Gegenstände in einem gewissen Bereich vor und hinter der Schärfenebene des Bildes noch als annehmbar scharf, die Schärfe innerhalb dieses Bereichs ist also wahrnehmungspsychologisch erklärbar“ und heißt Schärfebereich.¹¹³ Ist der wahrgenommene Schärfebereich des Bildes groß, ist von Tiefenschärfe die Rede.¹¹⁴ Anders wird bei

¹⁰⁴ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 79.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 51.

¹¹⁰ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 79.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

einem kleinen Schärfebereich von einer flachen Schärfe gesprochen.¹¹⁵ Das Verwenden von flacher Schärfe ermöglicht es, ein scharf erscheinendes Objekt durch die besonders unscharf erscheinende Umgebung für den Betrachter vom Bild herauszulösen.¹¹⁶ Einstellungen mit Tiefenschärfe hingegen sind komplex und vieldeutig.¹¹⁷ Der Rezipient muss die einzelnen Bildelemente selbst in Beziehung setzen und somit ihre Bedeutung zuweisen.¹¹⁸ Dementsprechend benötigt der Betrachter mehr Zeit, um alle Bildelemente umfassend wahrnehmen und einordnen zu können.

Zusätzlich ist die Bildschärfe von der Distanz der Kamera zum Objekt abhängig.¹¹⁹ Der Schärfebereich verändert sich zwar nicht von der Größe, jedoch ist die Distanz zwischen Vordergrund und Hintergrund bei einem Objekt mit geringem Abstand zur Kamera höher. Somit erscheinen Punkte im Hintergrund des Bildes besonders unscharf und die allgemeine Bildunschärfe steigt.

Im Bereich des Films ist selbstverständlich auch ein Schärfenwechsel möglich.¹²⁰ Hier von spricht man, wenn sich innerhalb einer Einstellung die Schärfenebene verschiebt.¹²¹ Differenzierungen gibt es in Schärfemitführung, gezielte Unschärfe und Schärfeverlagerung.¹²²¹²³ Eine Schärfemitführung beschreibt das gleichzeitige Verschieben des Schärfenbereichs mit einem sich bewegenden Objekt.¹²⁴ Auf Objektbewegungen wird in dieser Arbeit im folgenden Kapitel 2.5 Objektbewegung & Achsenverhältnis intensiv eingegangen. Wenn sich die Schärfenebene gar nicht im Bild befindet und somit die gesamte Einstellung unscharf erscheint, spricht man von gezielter Unschärfe. Dieser besondere Effekt lässt sich zur Veranschaulichung von Rausch- oder Traumzuständen benutzen.¹²⁵ Bei der Verwendung der Schärfenverlagerung verschiebt sich der Schärfenbereich im Bild von einem Objekt im Hintergrund auf ein Objekt im Vordergrund oder umgekehrt.¹²⁶ Dabei wird ebenfalls die Aufmerksamkeit des Rezipienten von einem Objekt auf das andere Objekt verlagert.¹²⁷ Solche Schärfeverlagerungen können

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 17.

¹¹⁷ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 80.

¹¹⁸ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 80.

¹¹⁹ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 51.

¹²⁰ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 79.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 17.

¹²⁴ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 79.

¹²⁵ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 17.

¹²⁶ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 79.

¹²⁷ Vgl. ebd.

dann bereits als Form der inneren Montage bezeichnet werden.¹²⁸ Als Montage wird bezeichnet „[...] Einzelbilder und Einstellungen nachträglich zu beschneiden und in beliebiger Reihung aufeinander folgen zu lassen.“¹²⁹ Im Fall der inneren Montage entstehen diese verschiedenen Einstellungen und Einzelbilder nicht nachträglich durch den Schnitt, sondern bereits direkt in der Kamera. Dem Zuschauer wird eine Interpretation des Gesehenen vorgegeben.¹³⁰

2.4 Kameraperspektiven

Wie bereits im Einleitungscharakter des Kapitel 2 Kameraführung beschrieben, stellt ebenso die Wahl der Perspektive ein bedeutendes Gestaltungsmittel bei der Kameraführung dar. Die genaue Position der Kamera im dreidimensionalen Raum wird hiermit beschrieben.¹³¹ Kameraperspektiven lassen sich grundlegend in fünf verschiedene Kategorien unterteilen.¹³² Zu nennen sind hier die Normalsicht, die Untersicht, die Aufsicht, die Vogelperspektive und zu guter Letzt die Froschperspektive.¹³³ Besondere Perspektiven bilden zudem die subjektive Kamera und der sogenannte Dutch angle.¹³⁴¹³⁵ Oftmals formulieren Kameraperspektiven Veränderungen im Verhältnis von Figuren aus.¹³⁶ Zur Differenzierung der einzelnen Kameraperspektiven werden drei imaginäre Achsen festgehalten, um die sich die Kamera drehen kann.¹³⁷ Von der Neigungsachse, der Schwenkachse und der Rollachse ist hier genauer gesagt die Rede.¹³⁸ Die Neigungsachse stellt die Achse dar, welche horizontal zur Kamera verläuft und sich diese dadurch vertikal neigen lässt.¹³⁹ Die Schwenkachse wiederum bildet die vertikale Achse und die Kamera kann horizontal geschwenkt werden.¹⁴⁰ Die Rollachse

¹²⁸ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 17.

¹²⁹ Ebd., S. 149.

¹³⁰ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 80.

¹³¹ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 12.

¹³² Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 123.

¹³³ Vgl. ebd., S. 123-124.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 125.

¹³⁵ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 93.

¹³⁶ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 123.

¹³⁷ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 90.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

ist die dritte Achse und verläuft von der Kamera gerade durch das Objektiv hindurch, die Kamera kann dieser Achse entlang nach rechts oder links gerollt werden.¹⁴¹

Bei der Normalsicht ist die Figur oder das Objekt in Augenhöhe abgebildet.¹⁴² Die horizontale Neigungsachse befindet sich also ebenfalls auf Augenhöhe.¹⁴³ Selbstverständlich unterscheiden sich die Augenhöhen bei erwachsenen und kindlichen Protagonisten und auch in der Kultur sind Differenzen nachweisbar.¹⁴⁴ Im asiatischen, europäischen und amerikanischen Kino können so teilweise, wenn auch sehr feine, Abweichungen bemerkbar sein.¹⁴⁵

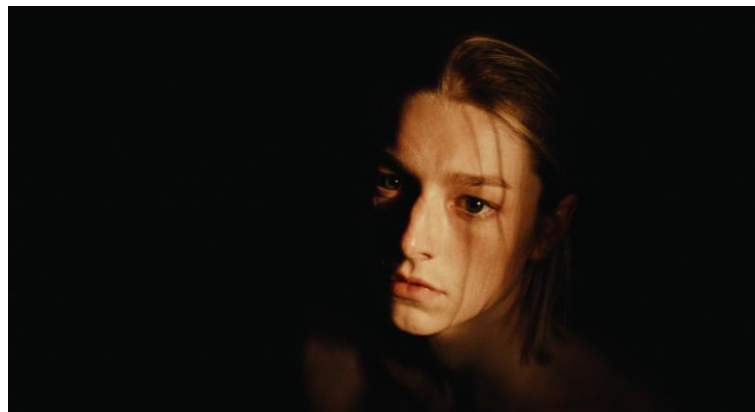


Abbildung 10: Aufsicht¹⁴⁶

Wenn sich die Kamera auf der Neigungsachse horizontal nach oben bewegt und dadurch vertikal nach unten geneigt wird, spricht man von einer Aufsicht.¹⁴⁷ Der Zuschauer schaut auf die Figur herab, was sie klein und schwach wirken lässt.¹⁴⁸ „[Aufsicht] unterdrückt ihren Gegenstand und vermittelt damit ein Gefühl der Überlegenheit, kann Hochmut, Arroganz, Überheblichkeit signalisieren.“¹⁴⁹ Der Effekt kann durch eine

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 123.

¹⁴³ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 90.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 91.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ „EUPHORIA - SEASON 2.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/tv/4418~Euphoria/season/2> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

¹⁴⁷ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 91.

¹⁴⁸ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 13.

¹⁴⁹ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 92.

höhere Abweichung von der Normalperspektive verstärkt werden und ist abhängig von dieser.¹⁵⁰



Abbildung 11: Untersicht¹⁵¹

Die Kameraperspektive einer Untersicht entsteht durch die Bewegung der Kamera auf der horizontalen Neigungsachse nach unten und der damit verbundenen Neigung der Kamera nach oben.¹⁵² Der Rezipient befindet sich nun unterhalb der Augenhöhe. Dadurch wird dem Objekt eine größere Bedeutung zugewiesen und beim Zuschauer das Gefühl der Unterlegenheit vermittelt.¹⁵³ Auch hier gilt wieder, je höher die Abweichung von der Normalsicht, desto größer der Effekt.¹⁵⁴



Abbildung 12: Vogelperspektive¹⁵⁵

¹⁵⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 13.

¹⁵¹ „PARASITE.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/1495~Parasite> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

¹⁵² Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 91.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 92.

¹⁵⁴ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 13.

¹⁵⁵ „SPRING BREAKERS.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/1185~Spring+Breakers> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).



Abbildung 13: Froschperspektive¹⁵⁶

Durch die Anwendung dieser Kameraperspektiven in extremer Form entstehen Vogelperspektive und Froschperspektive.¹⁵⁷ Bei der Vogelperspektive befindet sich die Kamera ansatzweise oder genau über der Figur. In der Verbindung mit einer Totalen Einstellungsgröße kann sie der räumlichen Orientierung oder der epischen Distanzierung dienen.¹⁵⁸ Zweiteres ist insbesondere bei Filmen im Genre Western beliebt.¹⁵⁹ Direkt oder beinahe unter der Figur befindet sich die Kamera bei der Froschperspektive.¹⁶⁰ Häufig lässt sich diese Perspektive nur durch das Hindurchfilmen eines Glasbodens realisieren.¹⁶¹ Extreme Kameraperspektiven manipulieren den Rezipienten und liefern ganz bewusst kein neutrales Bild ab.¹⁶² Außerdem passen viele Motive nur komplizierter in das typische Breitbildformat, dazu zählen vor allem Menschen.¹⁶³ Der Fotograf kann sein Bild einfach in das Hochformat drehen.¹⁶⁴ Kameraleute wenden den Trick der extremen Perspektiven an, um trotz einer geringen Distanz zur Figur und der

¹⁵⁶ „RIVER OF GRASS.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/5605~River+of+Grass> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

¹⁵⁷ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 123.

¹⁵⁸ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 91.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 13.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. Jörg Jovy, *Digital filmen: Das umfassende Handbuch*, 3., aktualisierte Auflage (Bonn: Rheinwerk, 2019), S. 297.

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 298.

Wahl einer näheren Einstellungsgröße alle handlungsrelevanten Elemente abzubilden.¹⁶⁵



Abbildung 14: subjektive Kamera¹⁶⁶

Eine besondere Kameraperspektive bietet die subjektive Kamera.¹⁶⁷ Hier befindet sich die Kameraposition zwar auf Augenhöhe der Neigungsachse, jedoch aus Sicht des Protagonisten.¹⁶⁸ Der Rezipient sieht also dauernd nur das, was die Figur im Film selbst wahrnehmen kann und wird somit direkt in deren Lage versetzt.¹⁶⁹



Abbildung 15: Dutch angle¹⁷⁰

¹⁶⁵ Vgl. Jörg Jovy, *Digital filmen*, S. 298.

¹⁶⁶ „FREE SOLO.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/3485~Free+Solo> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

¹⁶⁷ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 125.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ „KNIGHT OF CUPS.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4624~Knight+of+Cups> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

Durch das Kippen der Kamera auf der Rollachse nach links oder rechts entsteht ein schiefes Bild.¹⁷¹ Die horizontale Neigungsachse befindet sich dadurch nicht mehr parallel zum Horizont.¹⁷² Dies entspricht nicht den Sehgewohnheiten des Zuschauers, weshalb diese weitere besondere Perspektive irritierend wirkt.¹⁷³¹⁷⁴ Bekannt ist das schiefe Bild unter dem Namen Dutch angle.¹⁷⁵ Der Name stammt aus dem expressionistischen deutschen Kino, in dem diese Kameraperspektive oftmals verwendet wurde.¹⁷⁶ Durch die ähnliche Klangweise der Wörter „deutsch“ und „Dutch“ blieb am Ende der Begriff des Dutch angle international bestehen.¹⁷⁷ Solche Einstellungen bieten einen spannenden Bildaufbau und können Aspekte des Schocks und der Angst beim Zuschauer hervorrufen.¹⁷⁸ Außerdem können sie ebenso Dynamik in eigentlich langweilige Bilder bringen.¹⁷⁹ Die Verwendung des Dutch angle ist trotzdem nur sehr selten zu sehen.¹⁸⁰

2.5 Objektbewegung & Achsenverhältnis

In den bisher behandelten Kapiteln wurden gestalterische Mittel behandelt, welche sowie auf den Film als auch die Fotografie zutreffen und dort verwendet werden können. Der Film hebt sich von der Fotografie in dem Sinne ab, dass er eine Serie von Einzelbildern schnell hintereinander setzt und so den Eindruck einer kontinuierlichen Bewegung vermittelt.¹⁸¹ Im Folgenden werden dementsprechend die unterschiedlichen Bewegungsarten dargestellt. Differenziert wird in dieser Arbeit zwischen den Bewegungen der Kamera und der der Objekte, der Objektbewegungen. Zu beachten ist, dass diese selbstverständlich beliebig miteinander kombiniert werden dürfen.¹⁸²

Objektbewegungen werden von Menschen oder Objekten im Bild ausgeführt.¹⁸³ Dazu ist zunächst die Begriffserklärung der beiden Achsen Handlungsachse und Blickachse nötig. Die Handlungsachse betrachtet die Achse, auf welcher sich Figuren und Objekte

¹⁷¹ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 93.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 14.

¹⁷⁵ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 93.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.

¹⁷⁸ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 14.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 93.

¹⁸¹ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 18.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. ebd.

bewegen.¹⁸⁴ Das Objekt kann sich auf dieser Achse nun nach links oder rechts oder in die Tiefe des Raumes hinein beziehungsweise aus der Tiefe des Raumes heraus bedeuten.¹⁸⁵ Die Blickachse stellt die Blickrichtung der Kamera und damit auch die des Rezipienten dar.¹⁸⁶ Wie nun diese beiden Achsen im Verhältnis stehen und wie sich das Objekt bewegt ist für die Wirkung auf den Zuschauer entscheidend. Dieses Verhältnis kann durch Winkel zwischen 0° und 360° veranschaulicht werden.¹⁸⁷ Bei einem Winkel von 0° oder auch 360° bewegt sich das Objekt direkt auf die Kamera zu.¹⁸⁸ Bei einem Winkel von 180° bewegt es sich in entgegengesetzter Richtung genau von ihr weg.¹⁸⁹ In diesen beiden Fällen ist die Handlungsachse zur Bildachse parallel. Diese Art von Bewegungen „[...] haben die Funktion, den Zuschauer in eine Beziehung zum filmischen Raum zu setzen.“¹⁹⁰ Man spricht hier auch von Ankunft und Abfahrt beziehungsweise Kommen und Gehen.¹⁹¹ Bewegt sich die Figur oder das Objekt aus dem Vordergrund in den Hintergrund, schafft dies beim Rezipienten das Gefühl von Distanz.¹⁹² Die Figur, welche in die Bildtiefe schaut, kann gleichzeitig als Stellvertreter des Zuschauerblicks gesehen werden (siehe Abbildung 14).¹⁹³ Folgt die Bewegung umgekehrt vom Hintergrund in den Vordergrund, wird eine direkte Betroffenheit ausgelöst.¹⁹⁴ Hier treffen die Blicke von Figur und Zuschauer aufeinander, was Nähe beim letzteren auslöst (siehe Abbildung 11).¹⁹⁵ Der Beobachter nimmt die Perspektive einer innerfilmischen Figur ein oder die handelnde Figur bricht die Wand zwischen der fiktiven und echten Welt, indem sie sich direkt an das Publikum wendet.¹⁹⁶

Befinden sich die Handlungsachse und die Blickachse im rechten Winkel, ist eine Bewegungsrichtung von links nach rechts oder von rechts nach links möglich.¹⁹⁷ Da in der europäischen Kultur die gewohnte Schreib- und Leserichtung von links nach rechts Standard ist, werden auch Bewegungen in diese Richtung als normal empfunden.¹⁹⁸

¹⁸⁴ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 18.

¹⁸⁵ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 102.

¹⁸⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 18.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 102.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 103.

¹⁹² Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 127.

¹⁹³ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 18.

¹⁹⁴ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 127.

¹⁹⁵ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 18.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 103.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

Bewegungen von rechts nach links gelten dabei eher als außergewöhnlich und bedürfen einer Erklärung für den Rezipienten.¹⁹⁹ Selbstverständlich fällt diese Wirkung in anderen Kulturkreisen gegebenenfalls anders aus. Der Zuschauer nimmt durch dieses Verhältnis der beiden Achsen die Position eines externen Betrachters ein, er befindet sich eben nicht mehr genau auf der Handlungsachse und bleibt außerhalb des Geschehens.²⁰⁰ Die dramatische oder emotionale Einbindung ist sehr gering: „Die Figur läuft buchstäblich am Betrachter vorbei.“²⁰¹

Um solche extremen Wirkungen zu vermeiden, dominieren im Film häufig schräge Achsenverhältnisse.²⁰² Die Blickachse der Kamera befindet sich also im 45°-Winkel zur Handlungsachse und blickt von vorn auf die handelnde Figur. Der Zuschauer wird durch den verkürzten Winkel nun wieder stärker eingebunden. Aus dieser Position können Mimik und Gestik der Figur gesehen werden, ohne selbst bemerkt zu werden.²⁰³ Der Rezipient nimmt nun eine angenehm neutrale Position ein, um das Geschehen aufmerksam verfolgen zu können. Aus diesem Grund ist es das vielleicht herkömmlichste Achsenverhältnis im fiktionalen Film.²⁰⁴ Das so genannte Schuss-Gegenschussverfahren bietet die optimale Veranschaulichung dieses Prozesses. Durch das Hin- und Herspringen der Blickachse zwischen zwei sich unterhaltenen Figuren in einem 45°-Winkel zur Handlungsachse, verfolgt der Rezipient den Dialog.²⁰⁵ Hier befinden wir uns jedoch schon bei den Optionen der Montage des Filmes.

Wird die Handlung in einer Blickachse von 135° verfolgt, bietet sich dem Zuschauer weder der Blick auf die handelnde Person noch auf den Wahrnehmungsbereich der handelnden Person selbst.²⁰⁶

¹⁹⁹ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 103.

²⁰⁰ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 127.

²⁰¹ Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 19.

²⁰² Vgl. ebd.

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 127.

²⁰⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 19.

2.6 Kamerabewegungen

Zu Bewegungen der Objekte in der Handlung können Bewegungen der Kamera selbst hinzukommen.²⁰⁷ In diesem Kapitel werden der Kameranachschwenk, die Kamerafahrt, die Handkamera sowie die Zoomfahrt betrachtet. Die Kamera kann dabei eigenständig den Raum erkunden oder sich orientierend an Objektbewegungen bewegen.²⁰⁸ Erstere Variante schafft eine eigene Erzählinstanz und befriedigt somit die Informationsbedürfnisse des Zuschauers besser, da sie einer natürlichen Wahrnehmung sehr nah kommt.²⁰⁹ Objektorientiert ist es die Aufgabe der Kamera möglichst genau das Geschehen und die Handlung wiederzugeben, wodurch die Kamera beobachtet und so neutral wie möglich bleibt.²¹⁰

Zunächst diente die Kamera allein als Aufnahmegerät und durch die Weiterentwicklung im Verlauf der Filmgeschichte veränderte dies maßgeblich die Art und Weise der Bewegung.²¹¹ Im frühen Film wurde fast hauptsächlich mit einer feststehenden Kamera gefilmt.²¹² In den Jahren des Tonfilms wurden das hohe Gewicht, das große Volumen und das Kameragehäuse zur Eindämmung der Geräuschkulisse der Kamera, zu einer großen Einschränkung in der Bewegungsfreiheit der Kamera.²¹³ Demzufolge befindet sich die Technik in einem ständigen Wandel, was auch gewisse Auswirkungen auf die Entwicklung der Kamerabewegungen ausübt. Neue technische Möglichkeiten erlauben mittlerweile eindrucksvolle Kamerafahrten, welche mit dem Computer simuliert und erstellt werden können.²¹⁴ So sind unmögliche Kamerafahrten beispielsweise durch Wände und Gegenstände hindurch trotzdem möglich.²¹⁵

²⁰⁷ Vgl. ebd.

²⁰⁸ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 19-20.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 20.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 21.

²¹² Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 100.

²¹³ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 22.

²¹⁴ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 99.

²¹⁵ Vgl. ebd.

2.6.1 Keraschwenk

Die erste Variante der Kamerabewegung ist der Keraschwenk. Hier verändert die Kamera ihre Position im Raum nicht und bewegt sich, meistens auf einem Schwenkstativ, um eine ihrer drei Achsen.²¹⁶ Demnach lässt sich auch der Schwenk unterteilen, und zwar in vier verschiedene Arten. Beim horizontalen Keraschwenk schwenkt die Kamera auf der vertikalen Achse nach links oder rechts.²¹⁷ Der vertikale Keraschwenk bedeutet das Neigen der Kamera nach oben oder unten auf der horizontalen Achse.²¹⁸ Zuletzt ist das Rollen der Kamera auf der Achse des Objektivs, der Rollachse, nach links oder rechts möglich.²¹⁹ Als Vorbild gilt hier die Kopfbewegung, welche sich nach links oder rechts auf die Schulter legen kann.²²⁰ Diese Art des Schwenks ist jedoch genauso selten, wie auf den bereits im Kapitel 2.4 Kameraperspektiven eingegangenen Dutch angle.²²¹ Der Diagonalschwenk stellt schließlich eine Kombination aus horizontalem und vertikalem Keraschwenk dar.²²² Häufig entsteht bei der Verwendung des Schwenks am Anfangs- sowie Endpunkt ein statisches Kamerabild.²²³ Unabgeschlossene Kamerabewegungen können aufgrund von Tempounterschieden im späteren Schnitt sehr waghalsig sein.²²⁴

Schwenks können verschiedene Funktionen übernehmen: „[Sie] können Überblicke verschaffen, den Blick des Zuschauers leiten, eine Bewegung im Bild aufnehmen und weiterführen, zwei Einstellungen organisch ineinander überleiten [oder] einen Schnitt ersetzen [...]“²²⁵ Der Schwenk ist also sehr vielfältig einsetzbar und etwa langsame Schwenks erzeugen beim Rezipienten Stimmung.²²⁶ Schnelle Schwenks hingegen steigern die Dramatisierung oder Überraschen beispielsweise.²²⁷ Besonders plötzlich und schnell durchgeführte Schwenks werden Reißschwenk genannt.²²⁸ Hierbei kann

²¹⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 21.

²¹⁷ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 96.

²¹⁸ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 96.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 46.

²²¹ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 96.

²²² Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 21.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 47.

²²⁵ Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 96.

²²⁶ Vgl. ebd.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 20-21.

mit einem Objekt in hoher Geschwindigkeit mitgegangen werden, wodurch häufig sogar eine Verwischung des Bildes entsteht.²²⁹

2.6.2 Kamerafahrt

Die Kamera verändert im Gegensatz zum Kameranachschwenk bei der Kamerafahrt ihren Standpunkt und bewegt sich selbst durch den Raum.²³⁰ Dabei ist eine Veränderung der Position in allen drei räumlichen Achsen möglich.²³¹ Schlussfolgernd sind Vorwärts- und Rückwärts-, Aufwärts- und Abwärts- sowie Seitwärtsbewegungen der Kamera und jegliche Kombinationen möglich.²³² Daraus ergeben sich verschiedene Fahrten auf ein Objekt. Bei der Ran- oder Rückfahrt bewegt sich die Kamera auf ein Objekt hinzu oder von diesem weg.²³³ Außerdem kann die Kamera das Objekt verfolgen, ihm vorausfahren, sich parallel dazu bewegen oder es umkreisen.²³⁴ Man spricht hier von Verfolgungsfahrt, Vorausfahrt, Parallelfahrt oder Kreisfahrt.²³⁵ Bei der Ran- und Rückfahrt verändert sich innerhalb der Einstellung die Einstellungsgröße, wodurch sich der filmische Raum verdichtet beziehungsweise erweitert.²³⁶ Durch die Vorwärtsfahrt der Kamera kann aus einer Totalen in eine Großaufnahme übergeleitet werden.²³⁷ Beliebte sind Ranfahrten dadurch oft in Eröffnungseinstellungen von Filmen.²³⁸ Rückfahrten hingegen sind durch die gegenteilige Bewegung der Kamera eher am Ende des Filmes in Schlusseinstellungen verbreitet.²³⁹ Eine Parallelfahrt verändert ihre Einstellungsgröße nicht, da die Kamera im gleichen Abstand zum Objekt bleibt.²⁴⁰ Hingegen kann sich hier jedoch die Perspektive verändern, je nachdem wie sich die Geschwindigkeit der Kamera zum Objekt verhält.²⁴¹ Ebenfalls verändert sich bei der Kreisfahrt die Einstellungsgröße nicht, dafür aber die Perspektive des umkreisten Objekts.²⁴² Im Falle der Verfolgungsfahrt und der Vorausfahrt variieren weder die Einstellungsgröße noch die

²²⁹ Vgl. ebd., S. 21.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 21.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 97.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Vgl. ebd.

²⁴⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 21.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Vgl. ebd.

Kameraperspektive. Kamerafahrten sind ein optimales Mittel, um den realen dreidimensionalen Raum für den Rezipienten erfassbar zu machen.²⁴³ Die Veränderung der Größe im Raum ist nicht linear, je näher man auf ein Objekt zufährt, desto größer die Veränderung.²⁴⁴ Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Bewegung einer Kamerafahrt vor allem im Vordergrund stattfindet und sich diese eben besonders lohnen, wenn sich Objekte im Bildvordergrund befinden.²⁴⁵

Besonders wichtig ist bei Kamerafahrten die Gleichförmigkeit der Bewegung und die Vermeidung von Rucklern.²⁴⁶ Um genau das zu ermöglichen, gibt es verschiedene Standardverfahren.²⁴⁷ Die erste Option bietet die Fahrt auf Schienen.²⁴⁸ Die Kamera fährt auf genau aneinander angepassten Schienen auf einem Schienenwagen oder Fahrstativ.²⁴⁹ Der Dolly ist ein weichbereifter Wagen und eine Fahrt mit ihm bietet im Vergleich zu einer Fahrt auf Schienen deutlich mehr Bewegungsfreiheit.²⁵⁰ Kamerafahrten mit dem Kran bedeuten senkrechtes und waagerechtes Gleiten der Kamera bei einer Aufnahme.²⁵¹ Als Untersatz für die Kamera dient hier ein fahrbarer Kranwagen.²⁵² Mittlerweile können Kamerakräne sogar auch aus der Entfernung gesteuert und kontrolliert werden, wodurch der Einsatz in vorher unzugänglichen Positionen ermöglicht wird.²⁵³ Besondere Möglichkeiten der Kamerafahrten bieten Luftaufnahmen aus einem Hubschrauber, aus einem Flugzeug oder von einer Drohne.²⁵⁴ Andere spezielle Bewegungsmodi bieten Autos oder das Befestigen der Kamera an anderen sich bewegendem Objekten, wodurch ebenfalls eine Fahrt entsteht.²⁵⁵ Beispiele hierfür wären das Anbringen der Kamera an Skiern oder einem Pferde Rücken.²⁵⁶ Der Nachteil von Kamerafahrten ist die wenig spontane Veränderung des Ausschnittes des Bildes, hauptsächlich bei den soeben erwähnten besonderen Möglichkeiten der Kamerafahrten.²⁵⁷

²⁴³ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 47.

²⁴⁴ Vgl. Achim Dunker, *eins zu hundert*, S. 109.

²⁴⁵ Vgl. ebd.

²⁴⁶ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 96.

²⁴⁷ Vgl. ebd.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Vgl. ebd.

²⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 97.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

²⁵⁷ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 22.

2.6.3 Handkamera

Eine weitere und die dritte Möglichkeit der Kamerabewegung ist die Handkamera.²⁵⁸ Hierbei wird die Kamera vom Kameramann direkt auf den Schultern getragen und kann frei geführt werden.²⁵⁹ Dies setzt eine entsprechend geringe Größe und ein entsprechend geringes Gewicht der Kamera voraus, sodass der Kameramann die Kamera überhaupt allein tragen und bedienen kann.²⁶⁰ Der Vorteil ist ganz klar die wachsende Spontanität und Beweglichkeit der Kamera.²⁶¹ Mit Beginn der Handkamera brach die filmgeschichtliche Epoche der entfesselten Kamera an, bei der die Kamera vom Kameramann in den verschiedensten und ausgefallensten Situationen bedient wurde.²⁶² Im Gegensatz zu Kameraschwenks oder Kamerafahrten sind die Bilder jedoch deutlich wackliger, da sich jede Körperbewegung des Kameramannes umgehend auf die Aufnahme überträgt.²⁶³ Genau dieser Bildstil kann aber auch als gestalterisches Mittel verwendet werden und gilt als Echtheitsbeweis für den Zuschauer in Dokumentationen.²⁶⁴

Anfang der 1970er Jahre wurde von Garrett Brown die sogenannte Steadycam entwickelt.²⁶⁵ Sie ermöglicht dem Kameramann auch aus der Hand wackelfreie und glatte Kamerabilder.²⁶⁶ Ausgestattet mit einem gefederten Tragestativ wird das Gewicht auf den Hüften des Kameramanns verteilt.²⁶⁷ Es entstehen ruhige Kamerafahrten, die deutlich unkomplizierter und billiger als die bereits erwähnten Fahrten mit Schienen, Dolly oder Kran realisierbar sind.²⁶⁸

Ein Mittel der inneren Montage, worauf bereits im Kapitel 2.3 Bildschärfe eingegangen wurde, ist die Plansequenz.²⁶⁹ Bei der Plansequenz werden mehrere aufwändige Kamerafahrten und Kameraschwenks kombiniert und in einer Aufnahme ohne Schnitt zusammengesetzt.²⁷⁰ Die Kamerabewegungen übernehmen die innere Montage, da

²⁵⁸ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 97.

²⁵⁹ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 22.

²⁶⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 22.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 101.

²⁶³ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 22.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

²⁶⁵ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 97.

²⁶⁶ Vgl. ebd.

²⁶⁷ Vgl. ebd.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 101.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

Sequenzen mit mehreren Einstellungen durchführbar sind, wie sie sonst nur im Nachhinein in der Montage passieren.²⁷¹ Solche Plansequenzen werden häufig auch mit einer Handkamera ausgeführt, da sich die Kamera so vollkommen frei im Handlungsraum bewegen kann.²⁷² Erstmals wurde die Plansequenz in Filmen in den 1920er Jahren verwendet.²⁷³ Sie gilt als dokumentarisches Mittel und schafft ebenfalls eine große Authentizität beim Rezipienten.²⁷⁴

2.6.4 Zoomfahrt

In den 1950er Jahren konnten durch technische Entwicklung nun auch Zoomobjektive verwendet werden.²⁷⁵ Zoomobjektive ermöglichen die kontinuierliche Veränderung der Brennweite in einer Einstellung.²⁷⁶ Dadurch konnten Zoomfahrten durchgeführt werden, welche den Eindruck einer Kamerafahrt vermitteln.²⁷⁷ Die Kamera verändert in diesem Fall jedoch gar nicht ihre Position im Raum.²⁷⁸ Es kommt nur zu einer Veränderung der Einstellungsgröße und des Bildausschnitts.²⁷⁹ Der Wechsel von einer kurzen Brennweite auf eine lange Brennweite vergrößert die Einstellungsgröße und der Wechsel von einer langen Brennweite auf eine kurze Brennweite verkleinert die Einstellungsgröße. Zeitgleich geht diese Änderung des Bildausschnitts mit einer Änderung des Schärfenbereichs einher.²⁸⁰ Die Zoomfahrt bietet eine preisgünstigere Alternative zu einer echten Kamerafahrt.²⁸¹ Trotzdem ist die perspektivische Wirkung einer echten Kamerafahrt anders als die eines Zooms und die Kamera bewegt sich im Raum, wodurch dem Rezipienten ein realeres Raumgefühl vermittelt wird.²⁸² Zoomfahrten ersetzen reale Kamerafahrten also nicht vollständig. Wie bei vielen neuen technischen Entwicklungen, wurde auch die Zoomfahrt im Film lang sehr kritisch betrachtet.²⁸³ Für viele galt sie als

²⁷¹ Vgl. ebd.

²⁷² Vgl. ebd., S. 102.

²⁷³ Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 102.

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 98.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 23.

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Vgl. Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse*, S. 98.

²⁸³ Vgl. ebd.

Betrug von Produktionsbedingungen.²⁸⁴ Heute bietet sie neben der wirtschaftlichen Erleichterung auch ein weiteres gestalterisches Mittel im Film.²⁸⁵

Es entstand der heute sogenannte Vertigo Effekt von Alfred Hitchcock mit Hilfe eines Zoomobjektives.²⁸⁶ Dieser Effekt wurde in dem gleichnamigen Film *Vertigo* erstmals verwendet.²⁸⁷ Kombiniert wird eine Kamerafahrt mit einer Zoomfahrt, wobei beide Bewegungen entgegengesetzt stattfinden müssen.²⁸⁸ Bei einer Ranfahrt wird gleichzeitig mit einem Zoomobjektiv die Brennweite verringert, was die Einstellungsgröße wiederum verkleinert. Demnach hat dieser Effekt keine Auswirkungen auf den Bildausschnitt, jedoch wird durch die Veränderung der Brennweite die Tiefenwirkung maßgeblich beeinflusst und der Bildraum scheint sich wie eine Ziehharmonika auseinanderzuziehen.²⁸⁹ Hitchcock nutze diesen Effekt in *Vertigo*, um die Höhenangst seines Protagonisten darstellen zu können.²⁹⁰

²⁸⁴ Vgl. ebd.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 99.

²⁸⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 23.

²⁸⁷ Vgl. Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, *Filmanalyse*, S. 23.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

²⁸⁹ Vgl. ebd.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

3 Analyse der Kameraführung in „Tausend Zeilen“

3.1 Leitfaden Filmanalyse

„Wie alle literarischen Produkte in allen Medien transportieren auch Spielfilme ihre Informationen nicht möglichst eindeutig, sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielsichtig, mehrdimensional, polyvalent und das heißt: interpretierbar.“²⁹¹

Aus diesem Grund sollen Filme analysiert werden, um ihre Deutung zu kontrollieren und zu objektivieren.²⁹² „Der Spielfilm ist ein Kommunikationsprozess, bei dem [...] Regisseur und Rezipient [...] miteinander in Verbindung treten und durch das jeweilige Werk ästhetische Erfahrungen vermittelt [...] werden.“²⁹³ Die verwendeten Gestaltungsformen werden bei einer wissenschaftlichen Interpretation erkennbar und ermöglichen dadurch den Sinn des Films oder Produkts herauszuarbeiten.²⁹⁴ Aus diesem Grund ist eine Filmanalyse von „Tausend Zeilen“ notwendig, um die Wirkungsweise auf den Rezipienten und den Sinn des Produkts herauszufinden. „Das Ziel einer Filmanalyse besteht [somit] nicht etwa darin, Inhalte eines Films nachzuerzählen [...]. Sondern Ziel ist es, etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war.“²⁹⁵ Außerdem ist davon auszugehen, dass wirklich jedes noch so kleine Detail im Film zur Gesamtbedeutung und Sinn beiträgt.²⁹⁶ Unvorstellbar und nicht legal sind demnach Interpretationen, welche Ausschnitte aus dem Werk heraushalten, da sie sich angeblich in die ausgewählte Interpretation nicht fügen.²⁹⁷

In der folgend durchgeführten Filmanalyse des Films „Tausend Zeilen“ konzentriert sich der Verfasser dabei vollständig auf den Aspekt der Kameraführung. Gesichtspunkte, welche hier betrachtet werden sind Einstellungsgrößen, Brennweiten, Bildschärfe, Kameraperspektiven, Objektbewegung und Achsenverhältnisse sowie Kamerabewegungen. Diese Parameter werden ganz auf die Wirkung des Zuschauers untersucht und analysiert.

²⁹¹ Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 21.

²⁹² Vgl. ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 21-22.

²⁹⁵ Ebd., S. 23.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

„Pflichtaufgabe und unverzichtbarer Ausgangspunkt einer jeden Filmanalyse ist [...] das Sequenzprotokoll.“²⁹⁸ Die Handlung des Films wird hier nämlich in verschiedene Sequenzen unterteilt.²⁹⁹ Die Unterteilung richtet sich dabei nach den Kriterien des Ortwechsels, des Zeitwechsels, Wechsel der Figurenkonstellationen, Wechsel des Handlungsstranges und Wechsel in Stil oder Ton.³⁰⁰ Die Sequenz ist eine relative Einheit, was bedeutet, dass die genaue Unterteilung je nach Protokollant unterschiedlich ausfallen kann.³⁰¹ Meistens besteht ein Film jedoch auch circa dreißig bis achzig Sequenzen.³⁰² Der Verfasser der Arbeit ist in „Tausend Zeilen“ zu 41 Sequenzen gekommen, welche teilweise wiederum in Subsequenzen untergliedert wurden. Auf das Sequenzprotokoll wird im Verlauf der Arbeit diverse Male Bezug genommen und bereits jetzt wird hiermit darauf im Anhang verwiesen. Angegeben wurden die Sequenznummer, eine kurze Handlungswiedergabe, sowohl der Timecode (TC) bei Beginn der entsprechenden Sequenz. Durch das Sequenzprotokoll erhält der Leser einen Überblick über das Geschehen im Film, welcher im Weiteren nun untersucht werden kann.³⁰³

In der Filmanalyse wird außerdem kein Bezug zum Buch „Tausend Zeilen Lüge“ von Juan Moreno aus dem Jahre 2019 genommen, auf welchem der Film basiert.³⁰⁴ Da sich in der Filmanalyse ausschließlich auf die Parameter der Kameraführung bezogen wird, erscheint dieser Fakt äußerst selbstverständlich, möchte hier jedoch zumindest vom Verfasser erwähnt werden. Zudem sollte der Leser nach Möglichkeit den Film „Tausend Zeilen“ bereits gesehen haben oder sich zu diesem Zeitpunkt der Arbeit die Zeit dafür nehmen. Eine Inhaltsübersicht folgt im nächsten Kapitel, jedoch ist eine selbstständige Wahrnehmung der gestalterischen Mittel von Vorteil, da diese nur im Film selbst optimal so wirken wie sie wirken sollen.

²⁹⁸ Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 78.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 79.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Vgl. „Tausend Zeilen Lüge.“. <https://www.rowohlt.de/buch/juan-moreno-tausend-zeilen-luege-9783644005266> (letzter Zugriff: 7. Juli 2023).

3.2 Inhaltsübersicht

Zur Analyse der Kameraführung hat sich der Verfasser, wie bereits im Einleitungskapitel beschrieben, den Film „Tausend Zeilen“ selektiert. Da Form und Inhalt eines Films eine Einheit bilden und die Kameraführung diesen somit direkt beeinflusst, ist zum allgemeinen Verständnis des Films zunächst eine Inhaltsübersicht notwendig.³⁰⁵ Die Story, nämlich was genau wann passiert, kann im Sequenzprotokoll nachgelesen werden.³⁰⁶ Auf das Sequenzprotokoll der Arbeit wird in diesem Sinne verwiesen. Der Plot jedoch „[...] gliedert nicht nur das bloße Nacheinander von Sequenzen [...]“, sondern erstellt ebenfalls ein kausales Verknüpfungsprinzip, welches den Sinneszusammenhang zwischen Handlungen deutlich macht.³⁰⁷ Die folgende Inhaltsübersicht kann somit nicht nur als Story, sondern auch als Plot gesehen werden.

Juan Romero ist freier Journalist und Familienvater. Zurzeit schreibt er für Europas größtes Nachrichtenmagazin, die Chronik. Die Chronik hat ihren Sitz in Hamburg und legt viel Wert auf Glaubwürdigkeit sowie seriösen Journalismus, dabei haben sie trotzdem immer wieder mit zurückgehenden Auflagen zu kämpfen. Lars Bogenius ist der Superstar der Reporterwelt, mit etlichen Preisen gekrönt und arbeitet festangestellt bei der Chronik. Bogenius durfte beispielsweise als einziger die Stiefelern von dem American-Football Spieler Colin Kaepernick interviewen. Der Ressortleiter des Reportageressorts Rainer Habicht und stellvertretender Chefredakteur Christian Eichner haben weiterhin große Hoffnungen in Lars Bogenius.

Juan bestellt sich mit seinem Freund und Fotografenkollegen Milo in Südmexiko ein Taxi, um einer Gruppe mexikanischer Flüchtlinge hinterher zu fahren. Während der rasanten Taxifahrt bekommt er einen Anruf von Rainer Habicht. Dieser informiert ihn über die Zusammenarbeit an einer neuen Titelstory zusammen mit Bogenius. Juan ist von der Zusammenarbeit wenig begeistert und sagt nur unter Zwang zu.

Derweil sitzt Bogenius entspannt bei sonnigem Wetter in Los Angeles und schreibt an seinem Teil der gemeinsamen Titelstory mit Juan. Rainer Habicht erkundigt sich nach dem aktuellen Stand und ruft ihn an. Sie wechseln ein paar Worte, reden unter anderem über Bogenius krebserkrankte Schwester und dieser erläutert die Schwierigkeiten bei der Arbeit und Recherche zu den Grenzschützern auf amerikanischer Seite.

³⁰⁵ Vgl. Thomas Strauch und Carsten Engelke, *Filme machen*, S. 31.

³⁰⁶ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 85.

³⁰⁷ Ebd.

Juan und Milo sind inzwischen bei der Gruppe flüchtender Mexikaner angekommen und Juan versucht ein Interview zu bekommen. Anschließend ruft Juan die stellvertretende Ressortleiterin Yasmin Saleem an und beschwert sich über die Zusammenarbeit mit Bogenius, er fühlt sich kleingehalten und nicht genügend Wert geschätzt. Ändern tut sich an seinem Schicksal dadurch jedoch nichts. Juan verabschiedet sich von Milo, welcher nun für Bogenius Fotos machen soll und Juan bricht anschließend im Taxi zum Flughafen auf. Auf dem Weg schaut er sich einen Ausschnitt einer bereits existierenden Dokumentation über Grenzsoldaten in Amerika an, welche er als Recherche-material nutzen möchte. Am Flughafen angekommen kauft Juan ein Kuscheltier, um damit seine Töchter zu überraschen. Zu Hause angekommen stößt er mit seiner Frau Anne auf die Rückkehr an.

Gleichzeitig berichtet Christian Eichner während einer Sitzung des Reportageressorts von der positiven Entwicklung der Abteilung und ehrt in diesem Zug Bogenius, welcher sich bescheiden bei allen anderen für die gute Zusammenarbeit bedankt. Es stellt sich heraus, dass Christian Eichner neuer Chefredakteur werden wird und Rainer Habicht sowie Bogenius als stellvertretender Chefredakteur und Ressortleiter nachrutschen sollen. Bis auf Juan weiß anscheinend das gesamte Reportageressort über diesen Gedanken bescheid.

Juan ist beeindruckt von Bogenius erstem Entwurf und ruft mitten in der Nacht Milo an, um die kuriosen Einblicke aus erster Hand zu hören. Er erfährt jedoch von Milo, dass dieser doch keine Fotos für Bogenius gemacht hat. Juan kommt das erste Mal ins Grübeln und wundert sich über diesen Umstand. Anschließend schickt er Bogenius seinen Teil zu.

Wenig später erhält Juan während des Frühstücks mit Anne eine Nachricht von Bogenius. Mit Augen und Ohren nur für seine Titelstory verlässt Juan darauf das Frühstück. Bogenius ist mit Juans Schreibweise sehr unzufrieden und empfiehlt ihm seinen eigenen Text als Vorbild zu nehmen. Juan und Anne lesen sich gespannt Bogenius neuen Teil durch und werden wie in das Geschehen hineingezogen. Sie sind beide sehr beeindruckt, jedoch stellt sich Juan etliche Fragen an den Text und kommt erneut ins Grübeln. Gleich darauf schreibt er eine Feedback-Nachricht an Bogenius.

Juan wird immer misstrauischer, was die Wahrheit des Teils von Bogenius angeht und erkundigt sich mit einem Telefonanruf bei der Dokumentation der Chronik. Bogenius belauscht das Gespräch zufällig und wertet Juans Nachfragen als persönlichen Angriff. Später berichtet dieser ebenfalls Rainer Habicht von dem Vorfall.

Während Juan gerade mit seinen vier Töchtern im Bus sitzt, wird er von Rainer Habicht angerufen. Gleichzeitig möchte ein Fahrkartenkontrolleur ihn und seine Töchter kon-

trollieren. Da Juan anscheinend die Fahrkarten vergessen hat, wird er und seine Familie herausgeworfen. Der gestresste Juan vergisst beim gleichzeitigen Telefonieren jedoch seine Tochter Pia im Bus.

Als Juan endlich mit allen vier Töchtern wieder zu Hause ankommt, kann es nur zu einem Streit zwischen Anne und Juan kommen. Juan hat nichts weiter als die Titelstory im Kopf und kann sich nicht auf andere Dinge konzentrieren.

Bei Bogenius läuft es wesentlich besser, er hält ein Pläuschen mit Yasmin Saleem und erfährt, dass einer seiner Artikel für den deutschen Pressepreis nominiert wurde.

Juan entschuldigt sich für sein Verhalten bei Anne. Die beiden kommen sich näher und möchten intim werden, als im letzten Moment Juans Gedanken wieder Richtung Titelstory schweifen und er aus dem Zimmer geht. Er ruft Milo wieder in der Nacht an und ihm fallen dabei weitere Ungereimtheiten im Teil von Bogenius auf.

Am nächsten Tag spricht Juan Rainer Habicht persönlich auf die Ungereimtheiten an und möchte die Veröffentlichung des Textes stoppen. Rainer Habicht ist von Juan extrem genervt und schickt diesen nur weg. Anschließend ruft Rainer Habicht Bogenius an und bittet ihn, die Probleme mit Romero zu klären, sodass dieser aufhört unnötigen Stress zu machen.

Juan erhält einen Anruf von Bogenius. In einem hitzigen Telefonat zwischen den beiden wird Juan beschimpft und Bogenius wirft ihm ebenfalls unprofessionelle Arbeit vor. Juan kann dessen Verhalten nicht fassen und ist daraufhin sehr aufgebracht. Für ihn ein Zeichen, das Bogenius etwas zu verbergen hat.

Vor der Arbeit fängt Juan schließlich Yasmin Saleem ab und versucht erneut die Veröffentlichung der Titelstory zu verhindern. Diese zeigt ihm darauf ein bereits ausgedrucktes Exemplar und macht eilig weiter zu einem Termin. Juan ist entsetzt und begreift wie sehr er als Co-Autor des Artikels mit drinsteckt. Er entschließt sich dazu nun handfeste Beweise gegen Bogenius zu sammeln. Mal wieder muss Milo herhalten, die beiden setzen sich zusammen und nehmen die Story von Bogenius genau unter die Lupe. Nachdem Juan und Milo die Nacht durchgearbeitet haben verschickt Juan am nächsten Morgen eine E-Mail mit Unstimmigkeiten des Artikels an alle Beteiligten. Kurz vor dem Senden zweifelt er noch einmal kurz, entschließt sich dann aber doch dafür.

Juan möchte eigentlich nur in Ruhe zu Hause arbeiten, als die Situation mal wieder durch dessen schnelle Reizbarkeit in einem Streit mit Anne endet. Rainer Habicht antwortet Juan dann erneut per E-Mail und hat absolut kein Verständnis für dessen angeblich grundlose Anschuldigungen. Stattdessen möchte er Juan am Ende der Woche in das Büro einladen. Beide Seiten spüren, dass dieses Gespräch voraussichtlich das

Ende der Zusammenarbeit bedeuten wird. Aus diesem Grund entschließt sich Juan spontan dazu, nun nach Arizona zu fliegen und den in Bogenius Artikel auftauchenden Grenzschützer Jack Webber zu interviewen. Milo hat keine andere Wahl und wird mehr oder weniger von Juan einfach mitgeschleppt.

Während die beiden durch die einsame Landschaft in Arizona fahren, wird Juan von Anne angerufen, welche nichts von Juans spontanem Ausflug weiß. Dieser lehnt jedoch nur mit leerem Blick an der Fensterscheibe und hebt nicht ab.

Zeitgleich in Deutschland trifft Bogenius beim deutschen Presspreis ein und bekommt für eine seiner Reportagen unter tosendem Applaus den deutschen Pressepreis verliehen. Er ist der Star des Abends und wird von allen gefeiert.

Juan und Milo bekommen nur im Tausch gegen 200 Dollar ein Interview mit Jack Webber. Dieser widerlegt den Artikel vollständig und meint, dass Bogenius selbst nie vor Ort gewesen ist und ihm nur einmal eine E-Mail geschrieben hatte. Juan und Milo sind entsetzt und realisieren, dass Bogenius sich alles nur ausgedacht hat. Juan kommt anschließend der Gedanke, dass Bogenius nicht nur einen seiner Texte gefälscht haben könnte, sondern noch viele mehr. Die beiden möchten noch mehr Reportagen überprüfen.

Bogenius erhält anschließend eine E-Mail von Jack Webber, welcher sich bei ihm über den Artikel beschwert. Bogenius leitet diese E-Mail einfach gefälscht und ohne Kommentar an Rainer Habicht weiter.

Als sich Juan zum vereinbarten Termin mit Rainer Habicht und Christian Eichner im Büro trifft und mit dem Interview von Jack Webber konfrontiert, lassen diese Juan auflaufen. Sie glauben Juan immer noch nicht und nehmen die gefälschte E-Mail von Bogenius als Beweis. Juan kann es nicht glauben und verlässt verzweifelt das Büro. Zu Hause angekommen bemerkt er, dass seine Frau Anne und seine Töchter kurzfristig zu seinen Schwiegereltern gezogen sind. Juan ist verzweifelt und mental am Boden. Nachdem er Anne per Telefon nicht erreichen kann, spricht er ihr sehr emotionale Worte auf die Mailbox und entschuldigt sich erneut für sein Verhalten. Er glaubt seine Tage als Journalist sind nun gezählt und betrinkt sich.

Wie es der Zufall will, meldet sich der Anwalt von Colin Kaepernick telefonisch bei Christian Eichner, welcher gerade mit Rainer Habicht Golf spielt. Kaepernicks Anwalt ist außer sich vor Wut und schreit nur in das Telefon. Offensichtlich hatte Bogenius doch kein Interview mit den Stiefeltern von Colin Kaepernick. Diese Frage hatte Juan zuvor dem Anwalt gestellt. Christian Eichner und Rainer Habicht realisieren die Folgen des Telefonats und es schlägt beiden die Sprache.

Rainer Habicht, Christian Eichner und Yasmin Saleem finden anschließend mithilfe eines IT-Spezialisten heraus, dass Bogenius die E-Mail von Jack Webber gefälscht hat und was schon längst nicht nur eine Befürchtung war wird Realität. Bogenius wird in das Büro beordert und gibt vor allen drei die Fälschung seiner Artikel zu. Dabei zeigt er absolut keine Reue und schiebt sogar Rainer Habicht und Christian Eichner die Schuld in die Schuhe, er habe nur das getan, was sie von ihm verlangt hätten, gute Geschichten zu schreiben.

Zur gleichen Zeit schläft Juan zu Hause seinen Rausch aus.

Die Chronik räumt in der Chefetage auf, Christian Eichner und Rainer Habicht werden entlassen, während Yasmin Saleem neue Chefredakteurin wird. Was mit Bogenius passiert ist, ist dabei jedoch ungewiss.

Juan erhält unter tosenden Applaus den deutschen Pressepreis für den Journalist des Jahres. Anne und er versöhnen sich und die Familie zieht wieder zusammen. Gemeinsam sitzen sie im Wohnzimmer und schauen sich die Verleihung des Preises und Juans emotionale Rede an Anne erneut an. Der entspannte Familienalltag ist wieder eingeleitet und der Film ist zu Ende.

3.3 Einstellungsgrößen

In „Tausend Zeilen“ wird relativ schnell klar, dass jede Einstellungsgröße mindestens einmal verwendet wird. Direkt in der ersten Sequenz (TC 0:00:43 – 0:01:16) wird die Amerikanische und die Großaufnahme verwendet. In der zweiten Sequenz (TC 0:01:16 – 0:03:21) wird mit einer Weitaufnahme begonnen und auch alle weiteren verschiedenen Einstellungsgrößen werden in dieser Sequenz verwendet. Der Zuschauer sieht also direkt in den ersten drei Minuten alle verschiedenen Einstellungsgrößen mindestens einmal.

In der nachfolgenden Tabelle kann die prozentuale Verteilung der Einstellungsgrößen im gesamten Film betrachtet werden. Dabei wurde sich an der Faustregel von Faulstich orientiert, dass eine Einstellung mindestens circa eine Sekunde geschnitten werden muss, um in die Wertung als eigen Einstellungsgröße eingehen zu können. Wenn die gleiche Einstellung in einer Sequenz mehrmals gezeigt wurde, wurde sie dementsprechend auch nicht nur einmal gewertet, sondern so häufig wie sie geschnitten wurde, immer noch unter der Voraussetzung einer Mindestdauer von einer Sekunde. Bei diversen Kamerabewegungen mit einer Änderung der Einstellungsgröße gingen die Einstellungsgröße bei Start und Ende der Bewegung jeweils getrennt in die Wertung mit ein. Gleichzeitig wurde bei der Dokumentation der diversen Einstellungsgrößen untersucht, inwiefern die Einstellungen dem Protagonisten Juan Romero und Antagonisten Lars Bogenius im Film „Tausend Zeilen“ gewidmet sind. Unterscheiden sich die gewählten Einstellungsgrößen beider Figuren?

Einstellungsgröße	D	G	N	A	HN	HT	T	W
Anteil in %	4	18	39	15	11	8	3	1

Tabelle 1: Verteilung der Einstellungsgrößen³⁰⁸

Wie man aus der Tabelle herauslesen kann, ist die Nahaufnahme mit 39% die mit Abstand am häufigsten verwendete Einstellungsgröße im Film. Die Einstellungsgrößen der Großaufnahme, Nahaufnahme und Amerikanischen nehmen zusammen sogar insgesamt rund 75% der gesamten Einstellungsgrößen ein. Das zeigt, dass der Film

³⁰⁸ Eigene Darstellung

besonders nah am Geschehen und seinen Figuren ist. Diese drei Einstellungsgrößen werden verwendet, um Figuren in den Mittelpunkt zu rücken und deren Gestik sowie Mimik darstellen zu können. Der Rezipient kann sich demnach aus einer gewissen Nähe einen Eindruck von der Situation machen und ist über die gesamte Zeit des Filmes mittendrin, was ihn wiederum mehr in die Handlung zieht und er sich mit einbezogen fühlt.



Abbildung 16: Tausend Zeilen, TC 0:00:45³⁰⁹

Als Beispiel dient direkt die erste Sequenz (TC 0:00:43 – 0:01:16). Gestartet wird hier mit der amerikanischen Einstellungsgröße (siehe Abbildung 16). Die Kamera bewegt sich auf Juan zu, bis die Kamerafahrt in einer Großaufnahme von Juans Gesicht endet. Da die Kamera bei Durchführung der Fahrt auch eine Nahaufnahme von Juan liefert, steht diese allererste Fahrt symbolisch für alle Einstellungsgrößen im gesamten Film. Schließlich bestehen circa 75% der gesamten Einstellungsgrößen aus genau diesen drei Einstellungsgrößen. In der Amerikanischen wird der Protagonist Juan zunächst dem Zuschauer vorgestellt.



Abbildung 17: Tausend Zeilen, TC 0:01:11³¹⁰

³⁰⁹ Michael Herbig, *Tausend Zeilen* (2022).

³¹⁰ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

Durch die folgende Nahaufnahme und Großaufnahme (siehe Abbildung 17) nähert sich der Rezipient immer weiter Juan an, bis keine Distanz mehr besteht und der Zuschauer Juan direkt in das Gesicht schauen kann. Es wird sofort klar um wen es geht und auf welcher Seite der Rezipient steht. Er identifiziert sich mit dem Protagonisten Juan schon bevor der Film eigentlich richtig startet. Die Wahl der vielen näheren Einstellungsgrößen ermöglicht es, die Emotionen der einzelnen Figuren besser für den Rezipienten fühlbar zu machen. Bei der Darstellung von Dialogen wird hier vor allem auf die Nahaufnahme gesetzt.

Mit einem Anteil von 1% wurde die Weitaufnahme hingegen am seltensten im Film „Tausend Zeilen“ genutzt. Die totaleren Einstellungsgrößen Halbtotalaufnahme, Totalaufnahme und Weitaufnahme nehmen zusammen insgesamt 12% der gesamten Einstellungsgrößen ein. Dies hat damit zu tun, dass sie dem Rezipienten vor allem Orientierung im Handlungsraum geben, die Handlung aber nicht speziell vorantreiben. Vor allem Weit- und Totalaufnahme werden genutzt, um von einem Ort zum anderen oder einer Sequenz zur nächsten überzuleiten.



Abbildung 18: Tausend Zeilen, TC 0:01:16³¹¹

Ein Beispiel findet sich in der zweiten Sequenz (TC 0:01:16 – 0:03:21) wieder. Gezeigt wird eine Weitaufnahme des Gebäudekomplexes der Chronik (siehe Abbildung 18). Zuvor war der Zuschauer in der ersten Sequenz noch bei Juan in Südmexiko. Nun wird der Rezipient als erstes in die neue Umgebung in der zweiten Sequenz eingeführt. Diese Aufgabe übernimmt die Weitaufnahme und gibt dem Zuschauer eine Orientierung im neuen Handlungsraum. Der ein oder andere Zuschauer erkennt sogar, dass es sich bei der Stadt um Hamburg handelt. Die zuvor aufgebaute Nähe zum Protagonisten Juan wird gebrochen und durch Neutralität ersetzt. Wenn im weiteren Verlauf des Films wieder in eine dem Rezipienten bereits vertraute Umgebung geschnitten wird,

³¹¹ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

wird nicht unbedingt eine Weitaufnahme verwendet. Bei der Einführung eines komplett neuen Handlungsraumes wird jedoch wieder von der besonders großen Orientierungsfunktion und der Neutralität der Weitaufnahme Gebrauch gemacht.



Abbildung 19: Tausend Zeilen, TC 0:45:14³¹²

Die Detailaufnahme wird vor allem verwendet, um kleinste Objekte im Bild hervorzuheben. In der Sequenz 25 (TC 0:44:49 – 0:47:28) gibt es viele Beispiele der Verwendung der Detailaufnahme. Juan und Milo untersuchen den Artikel von Bogenius genau auf Unstimmigkeiten. Dabei müssen auch sie sehr detailliert vorgehen und sich auf einzelne Objekte fokussieren, um mögliche Ungereimtheiten aufzudecken. Die Verwendung der Detailaufnahme als Einstellungsgröße lässt den Rezipienten sich also in die Lage von Juan und Milo versetzen, die sich wie bereits erwähnt ebenfalls auf einzelne Details konzentrieren. In der Abbildung 19 wird das nervöse Hin- und Her klicken des Kugelschreibers von Juan fokussiert. Die Detailaufnahme wird während des gesamten Films immer wieder benutzt, um beim Zuschauer diesen Effekt zu erzielen und intensive Arbeitsprozesse darzustellen. Da der Zuschauer bei der Detailaufnahme in seiner Wahrnehmung nur auf ein Objekt eingeschränkt ist, die Beziehung zwischen diversen Objekten im Raum nicht klar wird und die Handlung so nicht vorangetrieben werden kann, ist der Anteil an allen Einstellungsgrößen mit 4% entsprechend gering und wenig überraschend.

Bei der Dokumentation der Einstellungsgrößen ist außerdem aufgefallen, dass 27% der Einstellungen Juan gewidmet sind und 16% der Einstellungen Bogenius. Somit wurde Juan ungefähr doppelt so häufig wie Bogenius gezeigt. Bei beiden Figuren wurden hauptsächlich Nahaufnahmen verwendet, gefolgt von Großaufnahmen und der amerikanischen Einstellung. Dies deckt sich mit der Verteilung der Einstellungsgrößen im gesamten Film. Das fast jede dritte Einstellung Juan gewidmet ist, schafft beim Zuschauer eine gewisse Nähe und ebenfalls eine emotionale Bindung zu ihm. Ein Bo-

³¹² Ebd.

genius, welcher nur rund halb so oft gezeigt wird, wird entsprechend distanzierter vom Rezipienten wahrgenommen.

Was in „Tausend Zeilen“ auch auffällt, sind die Möglichkeiten zur Kombination unterschiedlicher Einstellungsgrößen. Es werden verschiedene gestalterische Mittel genutzt, um gleichzeitig in einer Einstellung zwei unterschiedliche Einstellungsgrößen abbilden zu können.



Abbildung 20: Tausend Zeilen, TC 0:11:42³¹³

In der siebten Sequenz (TC 0:10:49 – 0:12:25) schaut sich Juan eine Dokumentation auf dem Handy an. Zu sehen ist eine Detailaufnahme von genau diesem Smartphone (siehe Abbildung 20). Gleichzeitig ist das Bild auf dem Bildschirm des Handys so gut erkennbar, dass es auch als eine eigene Einstellungsgröße gewertet werden kann. In diesem Fall sieht man drei Soldaten auf einer Landschaft in einer Halbtotale stehen. Im Fokus der Konzentration des Rezipienten steht eindeutig der Handybildschirm, da er den größten Teil der gesamten Einstellung einnimmt. Durch die zusätzlich verwendete Detailaufnahme ist es dem Zuschauer möglich im selben Moment aus der Sicht des Protagonisten, in diesem Falle Juan, das Geschehen zu betrachten. Es wird schlussfolgernd eine Nähe zwischen Figur und Rezipient geschaffen. Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in der Sequenz 21.1 (TC 0:36:35 – 0:37:55).

³¹³ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.



Abbildung 21: Tausend Zeilen, TC 0:41:47³¹⁴

Ein weiteres gestalterisches Mittel im Film „Tausend Zeilen“ zur Darstellung mehrerer Einstellungen und damit gegebenenfalls auch verschiedener Einstellungsgrößen ist der Splitscreen. Das Bild wird hart zerteilt und mit mehr als nur einer Einstellung ausgefüllt. Wie in Abbildung 21 zu erkennen ist, kann dies in der Sequenz 23 (TC 0:40:49 – 0:43:43) betrachtet werden. Das Bild wurde hier in zwei Hälften zerteilt. Auf der rechten Seite ist eine Halbtotale mit Juan in seiner Wohnung zu erkennen, auf der linken Seite des Bildes sehen wir eine Nahaufnahme von Bogenius. Die beiden führen ein hitziges Gespräch und Juan ist sich nun sicher, dass Bogenius etwas zu verbergen hat. Der Rezipient ist gleichzeitig an zwei unterschiedlichen Orten und die Beziehung zwischen Juan und Bogenius kann dargestellt werden, obwohl sich diese nicht an demselben Ort befinden. Der Zuschauer muss sich nicht für eine Seite entscheiden und bekommt dadurch einen neutralen Blick auf das Geschehen. Die Verwendung des Splitscreens unterstreicht zudem auch die Gegensätze zwischen Bogenius und Juan. Sie sind bildlich klar voneinander getrennt und auch im Film Konkurrenten. In dem in Abbildung 21 festgehaltenen Augenblick liegt die Aufmerksamkeit auf Bogenius, da er Juan angerufen hat und nun spricht. Es wurde sich demnach für eine Nahaufnahme entschieden, um die Mimik von Bogenius in seinem Gesicht für den Zuschauer sichtbar und fühlbar zu machen, es wird also Wert darauf gelegt, was er sagt.

Die Verwendung eines Splitscreens wird ohne Frage final erst in der späteren Montage eines Films realisiert, trotzdem muss bereits bei der Kameraarbeit und vor allem bei der Entscheidung für eine entsprechende Einstellungsgröße die Wahl dieses gestalterischen Mittels geplant werden. So wird verhindert, dass am Ende gegebenenfalls wichtige Objekte oder Figuren im Bild abgeschnitten oder verdeckt werden. Beispielsweise wird ebenfalls in der Sequenz zwei (TC 0:01:16 – 0:03:10) die Verwendung eines Splitscreens praktiziert.

³¹⁴ Ebd.



Abbildung 22: Tausend Zeilen, TC 01:19:12³¹⁵

In der Sequenz 39 (TC 01:16:26 – 01:20:00) spricht Bogenius direkt zum Zuschauer in die Kamera, während Rainer Habicht ihn dabei weiter anschaut und beobachtet. Was direkt auffällt, dass beide Figuren scharf im Bild sind, obwohl sie nicht auf einer gemeinsamen Schärfenebene im Bildraum stehen. Bogenius ist in einer Großaufnahme im Bildvordergrund zu sehen, Rainer Habicht jedoch in einer Amerikanischen deutlich weiter im Bildhintergrund. Es entstehen zwei unterschiedliche Einstellungsgrößen. Demnach gibt es in diesem Bild zwei Schärfenebenen, was selbstverständlich nicht natürlich und direkt in der Kamera möglich ist. Auch hier wurden in der Montage zwei Einstellungen zu einem Bild zusammengeführt. Dabei wurde derselbe Inhalt an einer statischen Kameraposition zweimal mit einer jeweils anderen Schärfenebene aufgenommen. Eine genaue Planung der Kameraarbeit war also nötig und der Effekt konnte nicht nur durch die spätere Montage erzielt werden. Auf den Rezipienten wirkt dieser Effekt zunächst unnatürlich und ungewohnt, da zwei verschiedene Schärfenebenen nicht natürlich möglich sind. Auf diesen Punkt wird im Kapitel 3.4 Brennweiten & Bildschärfe weiter eingegangen. Durch die Kombination der Einstellungsgrößen kann der Zuschauer jedoch die Reaktion von Bogenius und Rainer Habicht gleichzeitig mitverfolgen. In dieser Sequenz ist das von großer Bedeutung, da der sonst immer sehr zurückhaltende Journalist Bogenius zum ersten Mal aus sich heraus geht und hinter die Fassade von ihm geblickt werden kann. Dem Zuschauer sowie auch Rainer Habicht ist das hier erstmals möglich. Auch in der Sequenz 27 (TC 0:49:44 – 0:51:17) tritt dieser Effekt beispielsweise noch auf.

Die Verwendung mehrerer Einstellungen oder Einstellungsgrößen in einem Bild ist eine Methode, um die Formalspannung eines Films zu erhöhen. Die Formalspannung ist dabei eigentlich die Veränderung der Schnitffrequenz und beschreibt wie schnell Ein-

³¹⁵ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

stellungen geschnitten werden.³¹⁶ Hier wird die höhere Formalspannung jedoch durch das gleichzeitige Auftreten mehrerer Einstellungsgrößen und damit mehrerer Einstellungen erreicht. Eine höhere Formalspannung führt zu einem höheren Spannungswert beim Rezipienten, da dieser mehr Informationen in einem Bild verarbeiten muss. Die Verwendung dieses gestalterischen Mittels macht also vor allem in aufregenden, spannenden und entscheidenden Sequenzen Sinn, was in „Tausend Zeilen“, wie an den Beispielsequenzen festgestellt wurde, auch gelebt wird.

Schon allein durch die bewusste Verwendung von Einstellungsgrößen gelingt es dem Film die Distanz zwischen Rezipienten und Figuren zu brechen. Dabei setzt „Tausend Zeilen“ ebenso auf moderne und einzigartige Gestaltungsmittel bei der Wahl der Einstellungsgrößen und schafft es so, den Zuschauer noch tiefer in den Film zu ziehen.

3.4 Brennweiten & Bildschärfe

Wie bereits im Kapitel 2.2 und 2.3 erläutert, stehen die verwendeten Brennweiten und die Bildschärfe in direktem Zusammenhang zueinander. Aus diesem Grund werden die Aspekte bei der Analyse des Films „Tausend Zeilen“ gemeinsam betrachtet, um dem Leser einen bestmöglichen Überblick zu verschaffen.

Zunächst kann man festhalten, dass vom Weitwinkelobjektiv über das Normalobjektiv bis hin zum Teleobjektiv alle drei verschiedenen Objektivklassen in „Tausend Zeilen“ abgedeckt werden. Es werden also verschiedenste Brennweiten zum Einsatz gebracht. Zu beachten ist, dass die genauen Brennweiten der verschiedenen Einstellungen nicht durch den Verfasser bestimmbar sind, jedoch ermöglicht ein geübtes Auge die Einordnung in die eben genannten Objektivklassen. In der ersten Sequenz (TC 0:00:43 – 0:01:16) wird mit einem Normalobjektiv eingestiegen, also einer Brennweite zwischen 40mm und 50mm. Zu sehen ist hier der stehende Juan und wie er geradewegs in die Kamera schaut. Direkt in der nächsten Einstellung und der ersten Einstellung in Sequenz zwei (TC 0:01:16 – 0:03:21) wird ein Weitwinkelobjektiv verwendet. Der Zuschauer erkennt den Hamburger Hafen und das Gebäude der Chronik dahinter. Ein Teleobjektiv wird in der darauffolgenden Einstellung in der gleichen Sequenz benutzt, um das gleiche Gebäude näher abzubilden. Bereits in den ersten drei Einstellungen werden somit diverse Brennweiten verwendet.

³¹⁶ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 130.

Allgemein lässt sich feststellen, dass hauptsächlich und mit großer Mehrheit Brennweiten im Bereich der Normalobjektive verwendet werden. Dieser Punkt hat auch mit der großen Häufigkeit von näheren Einstellungsgrößen zu tun, welche vor allem benutzt werden, um die vielen Gesprächssituation im Film aufzulösen. Brennweiten von Normalobjektiven bieten hier ein angenehmes Gleichgewicht zwischen der räumlichen Nähe der Kamera zum Protagonisten und der bildlichen Nähe, welche in der Einstellungsgröße resultiert. Normalobjektive und deren Brennweiten sind annäherungsweise mit dem menschlichen Auge vergleichbar. Durch die gezielte Verwendung wird eine für den Menschen natürlich wirkende bildliche Wahrnehmung geschaffen. Der Rezipient bekommt dadurch das Gefühl, näher am Geschehen zu sein. Die Geschichte wird für ihn erfahrbarer gemacht.



Abbildung 23: Tausend Zeilen, TC 0:12:44³¹⁷

Aber auch Weitwinkelobjektive werden in „Tausend Zeilen“ angewendet. Ein Beispiel findet sich in der Sequenz 8 (TC 0:12:25 – 0:13:32) wieder. Hier ist Juan zu sehen, der seine eigene Wohnung betritt (siehe Abbildung 23). Kleinere Brennweiten werden in „Tausend Zeilen“ bei totaleren Einstellungsgrößen verwendet, um mehr vom bildlichen Raum zeigen zu können. Diese Brennweiten wirken zwar unnatürlicher und ungewohnter für den Zuschauer, sind jedoch nötig, um vor allem in engeren Räumen die Informationsdichte für den Rezipienten zu erhöhen, sprich viel vom Raum zeigen zu können. Außerdem schaffen geringere Brennweiten eine Abwechslung zu den dominierenden und eher „langweiligen“ Normalobjektiven, da sie eben nicht natürlich und nicht gewohnt auf den Zuschauer wirken.

³¹⁷ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.



Abbildung 24: Tausend Zeilen, TC 0:43:47³¹⁸

Ebenso rufen Teleobjektive diese Wirkung der Abwechslung beim Rezipienten hervor. Ein Beispiel für die Verwendung eines Teleobjektives im Film „Tausend Zeilen“ findet sich in der Sequenz 24 (TC 0:43:43 – 0:44:49). Abgebildet ist Yasmin Saleem, welche auf dem Weg zu ihrer Arbeit durch eine Parkanlage läuft (siehe Abbildung 24). Große Brennweiten über den 50mm der Normalobjektive werden noch weniger als Weitwinkelobjektive und somit kleine oder kurze Brennweiten verwendet. Der Zuschauer soll im gesamten Film möglichst nah am Geschehen beteiligt sein. Teleobjektive dienen jedoch vor allem dazu, Objekte aus größerer Entfernung näher abzubilden, wobei sich die Kamera physisch tendenziell eher weiter weg vom Objekt befindet. Genau dies möchte, wie bereits erwähnt, im Film „Tausend Zeilen“ nicht erreicht werden, wodurch auf Teleobjektive und deren Brennweiten weitestgehend verzichtet wird. In dem ausgewählten Beispiel lässt sich ein Teleobjektiv dadurch rechtfertigen, dass der Zuschauer in die Rolle vom Juan schlüpfen soll. Dieser sitzt nämlich genau auf einer der im Bild zu erkennenden Parkbänke und beobachtet die Umgebung durch die Bäume hindurch, um Yasmin Saleem ausfindig zu machen und sie anschließend in ein Gespräch zu verwickeln. Juan hält also gezielt in der Ferne nach Yasmin Saleem Ausschau und die lange Brennweite eines Teleobjektives vermittelt diesen Eindruck ebenfalls dem Rezipienten. Dieser kann sich aufgrund der gewählten Brennweite mehr mit dem Hauptprotagonisten Juan identifizieren.

³¹⁸ Ebd.



Abbildung 25: Tausend Zeilen, TC 0:22:58³¹⁹

Nun wird im nächsten Schritt das gestalterische Mittel der Bildschärfe im Film „Tausend Zeilen“ betrachtet. Auffällig ist der häufig geringere Schärfenbereich und die damit verbundene hohe Tiefenunschärfe. Exemplarisch dafür gilt folgendes Beispiel aus der Sequenz 14 (TC 0:22:33 – 0:26:57). Abgebildet wird in dieser Einstellung Juan auf seiner Terrasse beim Frühstück (siehe Abbildung 25). Die Schärfenebene befindet sich selbstverständlich auf dem Protagonisten Juan. Den Hintergrund im Bild bildet die Hauswand auf der gegenüberliegenden Straßenseite von Juans Wohnung. Diese ist somit ein gutes Stück von ihm entfernt und deutlich unscharf. Es herrscht also eine große Tiefenunschärfe, wodurch das scharfe Objekt im Bild vom Hintergrund abgehoben wird. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird dadurch vollkommen auf den Protagonisten und das scharfe Objekt im Bild gelenkt. Ablenkende Bildelemente werden hingegen ausgeblendet. Zusätzlich wird durch die Tiefe im Bild eine Räumlichkeit und somit ein Gefühl für den Raum im Film beim Rezipienten geschaffen, was bei diesem das Geschehen wiederum nahbarer wirken lässt. Dieser Effekt wird durch verschiedene Bildebenen verstärkt. In diesem Fall gibt es nicht nur die Schärfenebene, auf der sich das scharfe Objekt befindet und einen Hintergrund, sondern zusätzlich einen Vordergrund. In dem ausgewählten Beispiel wird dieser durch die Gardine am linken Bildrand verkörpert. Da sich die Gardine genau wie die Hauswand im Hintergrund in ausreichender Entfernung zum Protagonisten und der Schärfenebene befindet, erscheint sie ebenfalls unscharf. Der Zuschauer bekommt ein noch besseres Gefühl für die Räumlichkeit in der Einstellung.

³¹⁹ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.



Abbildung 26: Tausend Zeilen, TC 01:24:10³²⁰

Ein weiteres Beispiel für die hohe Tiefenunschärfe befindet sich in der Sequenz 41 (TC 1:22:23 – Ende). Juan steht auf der Bühne des deutschen Pressepreises und hält seine Dankesrede (siehe Abbildung 26). Der Grad der Tiefenunschärfe des Hintergrunds ist in dieser Aufnahme zwar deutlich geringer als in Abbildung 25 jedoch befindet sich dieser auch näher am Protagonisten und damit näher am Schärfbereich. Somit kann in beiden Einstellungen ungefähr von der gleichen Blendenzahl ausgegangen werden, da ebenfalls die Brennweiten annähernd miteinander übereinstimmen. Wie aus Kapitel 2.2 und 2.3 hervorgeht, beeinflussen diese beiden Faktoren maßgeblich die Größe des Schärfbereichs. Die Sequenz 41 spielt abends in einem Veranstaltungsraum des deutschen Pressepreises, was eine im Vergleich zum Tageslicht in Abbildung 25, geringe Helligkeit des Handlungsortes bedeutet.

Aus diesen Überlegungen lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass in der Einstellung aus Abbildung 25 das Bild der Kamera verdunkelt wurde, um eine entsprechende Blende trotz stark vorhandenen Lichteinfalls verwenden zu können, um dadurch wiederum einen kleinen Schärfbereich und eine große Tiefenunschärfe zu erhalten. Dieser Vergleich zeigt, dass dieser Effekt des geringen Schärfbereichs bewusst und gezielt im Film „Tausend Zeilen“ eingesetzt wurde. Ein Zusammenhang zwischen Helligkeit des Handlungsraumes im Film und Größe des Schärfbereichs besteht also nicht.

Bei der Verwendung von Weitwinkelobjektiven vergrößert sich im Vergleich zu Normalobjektiven der Schärfbereich. Dadurch wird schlussfolgernd eine geringere Tiefenunschärfe erzeugt und mehr Information im Bild erscheint für den Zuschauer scharf. Wie bereits erwähnt werden in „Tausend Zeilen“ kurze Brennweiten im Weitwinkelobjektivreich vor allem für totalere Einstellungsgrößen verwendet. Dies ist selbstverständlich sinnvoll, da der Rezipient so überhaupt den gesamten Handlungsraum der Einstellung

³²⁰ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

wahrnehmen kann und nicht etwa bei einer Totalaufnahme wichtige Objekte durch einen zu kleinen Schärfebereich unscharf erscheinen. Bekannterweise haben totalere Einstellungsgrößen häufig die Funktion der Orientierung für den Rezipienten.



Abbildung 27: Tausend Zeilen, TC 01:08:25³²¹

In der Sequenz 34 (TC 01:04:18 – 01:08:53) können wir ein Beispiel für eine Aufnahme mit einem Weitwinkelobjektiv im Film „Tausend Zeilen“ begutachten. Zu sehen ist der Platz vor dem Gebäude der Chronik (siehe Abbildung 27). Im linken Bildrand der Einstellung wird bewusst das Haus der Chronik angeschnitten, welches einen Vordergrund bildet. Dadurch geht für den Zuschauer trotz einer hohen Tiefenschärfe in weitwinkligen Aufnahmen das Gefühl der Räumlichkeit nicht verloren.



Abbildung 22: Tausend Zeilen, TC 01:19:12³²²

Ein besonderes gestalterisches Mittel, welches immer wieder im Film auftaucht, ist die Verwendung von mehreren Schärfeebenen in einer Einstellung (siehe Abbildung 22). Bereits im Kapitel 3.3 Einstellungsgrößen wurde dieser Effekt erklärt. Sowohl Bogenius im rechten Bildausschnitt und Rainer Habicht im linken Bildausschnitt erscheinen in diesem Beispiel scharf. Und dass, obwohl beide Protagonisten sich auf deutlich unter-

³²¹ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

³²² Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

schiedlichen Bildebenen befinden. Bogenius steht sich in einem geringeren Abstand zur Kamera als Rainer Habicht. Hintergrund bildet in dieser Einstellung die Skyline in Hamburg. Da der Abstand zwischen Bogenius oder der Schärfenebene im rechten Ausschnitt und der Skyline größer ist als der Abstand zwischen Rainer Habicht oder der Schärfenebene im linken Ausschnitt, unterscheidet sich der Hintergrund im Schärfegrad deutlich. Die Skyline im rechten Bildausschnitt weist eine deutlich geringe Bildschärfe als die Skyline im linken Bildausschnitt auf. Dadurch ist dieses gestalterische Mittel für den Zuschauer gut erkennbar und auffällig. Zwar ermöglichen zwei Schärfenebenen dem Rezipienten mehrere relevante Objekte im Bild scharf betrachten zu können, jedoch überwiegt die Unnatürlichkeit dieses Effektes.



Abbildung 28: Tausend Zeilen, TC 0:14:37³²³



Abbildung 29: Tausend Zeilen, TC 0:14:39³²⁴

Um dies dem Zuschauer ermöglichen zu können, bietet sich die Schärfeverlagerung an. Der Blick des Rezipienten wird hierbei durch die Verlagerung der Schärfe innerhalb einer Einstellung gezielt gelenkt. Ein gutes Beispiel taucht in Sequenz neun (TC 0:14:17 – 0:17:39) auf, als Bogenius sich mit Grenzsoldaten im Grenzgebiet zwischen USA und Mexiko befindet. Zunächst liegt die Schärfenebene auf der Pflanze im Vorder-

³²³ Ebd.

³²⁴ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

grund des Bildes, wodurch Bogenius vollkommen unscharf erscheint (siehe Abbildung 28). Als dieser schließlich von genau einer solchen Pflanze getroffen wird, verlagert sich die Schärfenebene auf Bogenius (siehe Abbildung 29). Der Rezipient muss oder darf sich also nicht entscheiden wohin er schaut, sondern sein Blick wird durch die Schärfeverlagerung gelenkt. Es wird kein Umschnitt in eine andere Einstellung benutzt, sondern die innere Montage verwendet, wodurch beim Zuschauer ein reales Zeitgefühl entsteht und eine Inszenierung der Echtzeit durchgeführt wird.

Größtenteils tritt im gesamten Film „Tausend Zeilen“ jedoch kein Schärfenwechsel auf und die Schärfe bleibt während einer Einstellung unverändert. Besonderheiten wurden soeben herausgelöst und erklärt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Film „Tausend Zeilen“ durch den gezielten Einsatz von Bildschärfe und entsprechenden Brennweiten es schafft, die Handlung dem Zuschauer näher zu bringen und somit realitätsnaher zu vermitteln. Außerdem wird der Einsatz von modernen gestalterischen Mitteln, wie das Verwenden von mehreren Schärfenebenen in einer Einstellung erprobt und somit ein Alleinstellungsmerkmal des Films geschaffen.

3.5 Kameraperspektiven

In „Tausend Zeilen“ ist jede der fünf im Kapitel 2.4 Kameraperspektiven vorgestellten Perspektiven mindestens einmal verwendet wurden. Auf besondere Kameraperspektiven wie der Dutch Angle wurde jedoch vollständig verzichtet.

Es fällt auf, dass die Normalsicht mit Abstand am häufigsten benutzt wird (siehe Abbildung 17). Bis auf Ausnahmen befindet sich der Rezipient während des gesamten Films meistens auf Augenhöhe der Protagonisten. Dies ermöglicht also eine entsprechend neutrale Beobachtung des Zuschauers und eine selbstständige Einordnung des Geschehens. Dabei kann die Augenhöhe je nach Figur selbstverständlich entsprechend variieren. Werden große Figuren in der Einstellung festgehalten, geht auch die Perspektive der Kamera bis auf Augenhöhe mit. Bei kleineren Personen sinkt ebenfalls die Kameraperspektive, das Extrembeispiel dafür sind seitlich liegende Figuren oder Kinder. Für den letzteren Fall bietet sich in Sequenz 8.1 (TC 0:12:25 – 0:13:32) ein gutes Exampel.



Abbildung 30: Tausend Zeilen, TC 0:13:20³²⁵

Zunächst werden Anne und Juan in ihrer Wohnung gezeigt (siehe Abbildung 30). Die Kamera befindet sich offensichtlich auf Augenhöhe der beiden Figuren und damit auch in der Normalsicht. Im Vordergrund kann man am unteren Bildrand die unscharfen Köpfe dreier Töchter sehen.



Abbildung 31: Tausend Zeilen, TC 0:13:23³²⁶

In der nächsten Einstellung werden nun die vier Töchter von Juan und Anne gezeigt (siehe Abbildung 31). Auch hier befindet sich die Kamera auf Augenhöhe. Im rechten Bildvordergrund können wir auf genau dieser Höhe die Hüfte von Anne wahrnehmen. Die Kameraperspektive hat sich also innerhalb dieser zwei Einstellungen jeweils an die Normalsicht der Protagonisten angepasst, um trotz der unterschiedlichen Größen der Figuren ein möglichst neutrales Bild für den Zuschauer zu liefern.

Aber nicht immer befindet sich die Kamera in der neutralen Normalsicht. Bei Dialogen oder Gesprächen zwischen zwei Seiten wird dem Zuschauer ebenfalls häufig die Sicht der einzelnen Protagonisten oder Seiten aufgezwungen. Es entstehen Untersicht und Aufsicht, wodurch die Machtverhältnisse der Figuren zueinander für den Rezipienten

³²⁵ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

³²⁶ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

klar vorgegeben werden. Dies lässt sich am besten anhand eines Beispiels im Film erklären.

Es wird die Konferenz des Reportageressorts in Sequenz 9 (TC 0:14:17 – 0:17:39) gewählt. Rainer Habicht, Christian Eichner und Bogenius stehen auf einer Seite im Büro, während alle übrigen Mitarbeiter ihnen zugewendet sich auf der anderen Seite des Büros befinden. Der Großteil sitzt dabei an einem großen Tisch, wodurch sich die Augenhöhe der beiden Gruppen bereits deutlich unterscheidet.



Abbildung 32: Tausend Zeilen, TC 0:15:35³²⁷

Rainer Habicht und Christian Eichner sowie Bogenius werden aus Sicht der restlichen Mitarbeiter gezeigt (siehe Abbildung 32). Leider gibt es keine Einstellung mit allen drei Figuren zusammen im Bild, weshalb hier nur Rainer Habicht und Christian Eichner zu erkennen sind. Die sitzenden Mitarbeiter befinden sich auf Augenhöhe und in der Normalsicht des Zuschauers. Rezipient und Mitarbeiter sind also auf einer Ebene, was die Parteilichkeit der Zuschauer gegenüber den Mitarbeitern symbolisiert. Christian Eichner und Rainer Habicht erscheinen jedoch in leichter Untersicht und schauen somit auf den Rezipienten sowie die Mitarbeiter herab. Beide sind ihnen gegenüber unterlegen, der Zuschauer kann auf ihr Handeln keinen Einfluss nehmen.

³²⁷ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.



Abbildung 33: Tausend Zeilen, TC 0:15:47³²⁸

Der Gegenschuss zeigt einen Mitarbeiter namens Dirk (siehe Abbildung 33). Dirk wird leicht oberhalb seiner Augenhöhe gezeigt, wodurch eine Aufsicht entsteht. Für den Rezipienten wirkt er demnach klein und schwach, auch wenn dieser Effekt nicht auf das Extremste ausgenutzt wird. Zu beachten ist hier, dass Christian Eichner und Rainer Habicht nicht von hinten gezeigt werden. Der Zuschauer befindet sich demnach ebenfalls nicht mit ihnen auf Augenhöhe und einer Ebene was verdeutlicht, dass auch diese beiden dem Rezipienten weiterhin überlegen sind. Die Machtverhältnisse zwischen Christian Eichner und Rainer Habicht werden dem Zuschauer auch dadurch vermittelt. So in Sequenz 27 (TC 0:49:44 – 0:51:17), als Rainer Habicht in leichter Aufsicht gezeigt wird und Christian Eichner in Normalsicht oder leichter Untersicht. Falls es dem Zuschauer bis jetzt noch nicht klar war, da die beiden bis zu diesem Zeitpunkt im Film immer auf Augenhöhe und ohne Meinungsdivergenzen gehandelt haben, wird ihm spätestens jetzt die Überlegenheit und höhere Position in der Chronik von Christian Eichner bewusst.



Abbildung 34: Tausend Zeilen, TC 0:03:05³²⁹

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

Um Entwicklungen der Charaktere von Bogenius und Juan in „Tausend Zeilen“ darzustellen, werden die unterschiedlichen Kameraperspektiven zusätzlich zur Hilfe gezogen. Gleich zu Beginn des Films in Sequenz zwei (TC 0:01:16 – 0:03:21) wird Bogenius entweder in Normalsicht oder leicht von unten in der Untersicht aufgenommen. Die Normalsicht zeigt zum einen die vermeintliche Bescheidenheit und Menschlichkeit von Bogenius. Andererseits wird dem Rezipienten durch die immer wieder auftretende Untersicht bewusst, dass Bogenius ebenfalls ein Superstar seiner Branche ist und eigentlich mehr als nur ein normaler Reporter (siehe Abbildung 34). Diese Kameraperspektiven ziehen sich bei Bogenius durch den ganzen Film, bis schließlich sein Lügengerüst zum Einsturz kommt.



Abbildung 35: Tausend Zeilen, TC 01:16:56³³⁰

In der Sequenz 39 (TC 01:16:26 – 01:20:00) wird Bogenius von Christian Eichner, Rainer Habicht und Yasmin Saleem in das Büro der Chronik bestellt. Schließlich gibt er vor ihnen die Fälschung und Unwahrheit seiner Artikel zu. Das ist auch die Sequenz, in der Bogenius das erste Mal von oben, in der Aufsicht und fast schon Vogelperspektive gezeigt wird (siehe Abbildung 35). Bogenius wirkt in dieser Einstellung nicht mehr wie ein Superstar, sondern das erste Mal klein, hilflos und unbedeutend. Er läuft, nur so groß wie ein Insekt, allein durch die Halle Richtung Büro. Der Zuschauer spürt was nun kommt. Auch im Verlauf des darauffolgenden Gesprächs mit Christian Eichner wird Bogenius in der Aufsicht gefilmt. Von nun an wirkt Bogenius auf den Zuschauer nicht mehr wie ein Superstar, sondern eher wie ein verachtenswerter Lügner.

Die Kameraperspektiven veranschaulichen ebenfalls die Entwicklung von Juan in „Tausend Zeilen“. Von Beginn an befindet sich Juan in der Normalsicht mit dem Zuschauer (siehe Abbildung 16 und 17). Dies zieht sich weiter durch den gesamten Film, wie man beispielsweise an Abbildung 21 und 23 erkennen kann. Der Rezipient ergreift

³³⁰ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

also Parteilichkeit zu Juan und fühlt sich mit ihm verbunden, da er sich ebenfalls auf dessen Augenhöhe befindet.



Abbildung 36: Tausend Zeilen, TC 0:23:31³³¹

Wenn Juan jedoch persönlich auf Bogenius trifft, wirkt er im Vergleich klein und schwach. In der Sequenz 14 (TC 0:22:23 – 0:26:57) ist genau das der Fall. Bogenius gibt Juan Nachhilfeunterricht im Texteschreiben. Juan ist in einer Aufsicht zu sehen (siehe Abbildung 36) und Bogenius in einer Untersicht. Dadurch werden für den Zuschauer die unterschiedlichen Machtverhältnisse der beiden klar. Juan als freier Journalist und damit leicht verletzlich sowie Bogenius als festangestellter Spitzenreporter eines der größten Magazine in Europa, fast unantastbar.



Abbildung 37: Tausend Zeilen, TC 01:09:32³³²

Als Juan seinen größten Tiefschlag im Film erleben muss, nämlich den Verlust seiner Familie, wird er auch in einer Aufsicht dargestellt. Juan kommt von seinem spontanen Trip nach Arizona wieder zurück nach Hause und muss feststellen, dass seine Frau Anne und alle vier Töchter nicht da sind. Als er die zurückgelassene Nachricht von Anne liest, realisiert er was passiert ist. Nun ist er mithilfe des Interviews des Soldaten

³³¹ Ebd.

³³² Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

Jack Webber von den Border Wolves zwar vermeintlich hinter die Lügen von Bogenius gekommen, doch ohne seine Familie hat er insgesamt mehr verloren als gewonnen. Genau das wird in der Einstellung dem Zuschauer vermittelt (siehe Abbildung 37). Die Kameraperspektive befindet sich über der Normalsicht und Juan wirkt niedergeschlagen.



Abbildung 38: Tausend Zeilen, TC 01:25:03³³³

Am Ende kommt für Juan doch noch alles zum Guten. Die falschen Erzählungen von Bogenius werden aufgedeckt und er versöhnt sich wieder mit seiner gesamten Familie. Dies spiegelt sich auch in der Wahl der Kameraperspektiven für Juan wider. In der letzten Sequenz 41 (TC 01:22:23 – 1:25:09) erhält dieser den deutschen Pressepreis. Gezeigt wird er auf der Bühne in einer leichten Untersicht. Auch in der allerletzten Einstellung des Films „Tausend Zeilen“ ist Juan zusammen mit seiner Familien in einer Untersicht zu sehen (siehe Abbildung 38). Auf den Zuschauer wirkt er dadurch selbstbewusster und nun eben auch bedeutender. Da die Einstellung die letzte Einstellung des gesamten Films ist, bleibt dieses Bild dem Rezipienten wohl mit am meisten im Kopf hängen.

Wie bereits erwähnt wurden alle der fünf vorgestellten Kameraperspektiven in „Tausend Zeilen“ verwendet und somit auch die Vogelperspektive und die Froschperspektive. Solche extremere Auf- und Untersichten wurden vor allem benutzt, um zwischen einzelnen Sequenzen und Orten im Film überzuleiten oder Zeitsprünge zu symbolisieren, so zum Beispiel auch in Sequenz 11 (TC 0:18:34 – 0:19:30).

³³³ Ebd.



Abbildung 39: Tausend Zeilen, TC 0:18:45³³⁴

Zu sehen sind Flüchtlinge in Mexiko, welche gerade über eine karge trockene Landschaft wandern (siehe Abbildung 39). Die Kamera befindet sich genau senkrecht über der Gruppe an Menschen und filmt somit aus der Vogelperspektive. Durch die veränderte Perspektive wirken die Menschen auf den Rezipienten noch kleiner und da sie in diesem Beispiel zusätzlich mit einer totalen Einstellungsgröße kombiniert wird, schafft die Vogelperspektive eine räumliche Orientierung. In der Einstellung zuvor konnte man noch Juan in seinem Arbeitszimmer sehen, nun wird der neue Ort Mexiko eingeleitet. Die Flüchtenden wirken außerdem verloren in der Landschaft. Dies verdeutlicht ebenfalls die komplizierte und nicht besonders aussichtsreiche Position der Flüchtlinge aus Mexiko.



Abbildung 40: Tausend Zeilen, TC 0:20:40³³⁵

Ein Beispiel für die Verwendung der Froschperspektive findet sich in der Sequenz 13 (TC 0:20:39 – 0:22:33) wieder. Auch wenn von dieser Kameraperspektive deutlich seltener Gebrauch gemacht wird. Zu sehen ist der Hauptsitz der Chronik in Hamburg (siehe Abbildung 40). Fast senkrecht blickt die Kamera an der Fassade des Gebäudes nach oben. Wie schon am Beispiel der Vogelperspektive beschrieben leitet diese Ein-

³³⁴ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

³³⁵ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

stellungsperspektive in eine neue Sequenz ein. Durch die erneute Kombination mit einer totalen Einstellungsgröße wird Orientation im neuen Raum geboten. Zuvor befand sich der Zuschauer ebenfalls noch in Juans Arbeitszimmer. Auch der Zeitsprung von „mitten in der Nacht“ bis „zum nächsten Tag“ wird somit überbrückt. Das Gebäude wirkt durch die extreme Untersicht außerdem noch mächtiger und größer als es eigentlich ist. Damit wird auch die Stärke und Macht der Chronik und eben auch von Christian Eichner, Rainer Habicht und Bogenius im Vergleich zu Juan symbolisiert.



Abbildung 23: Tausend Zeilen, TC 0:12:44³³⁶

Erwähnenswert ist zudem die leichte Untersicht bei Einstellungsgrößen im Bereich der Halbnahaufnahmen und Halbtotale. Ein Beispiel findet sich in der Sequenz 8 (TC 0:12:25 – 0:13:32) wieder. In dieser Einstellung ist Juan zu sehen, wie er seine Wohnung betritt (siehe Abbildung 23). Durch die leichte Untersicht kommt die Räumlichkeit des Raumes mehr zur Geltung, da dieser größer und mächtiger wirkt und weniger interessanter Boden wird außerdem vermieden. Des Weiteren ermöglicht die vergleichsweise niedrige Perspektive der Kamera, Objekte im Bildvordergrund verstärkt einzubauen und auch über diesen Weg eine gewisse Räumlichkeit durch mehr Tiefe im Bild zu schaffen. Auf diesen Punkt wurde bekannterweise auch schon im Kapitel 3.4 Brennweiten & Bildschärfe eingegangen.

Die Normalsicht ist die am häufigsten verwendete Kameraperspektive, die den Zuschauer auf Augenhöhe mit den Protagonisten platziert. Bei Dialogen werden auch Untersicht und Aufsicht eingesetzt, um die Machtverhältnisse zu verdeutlichen. Die Entwicklung der Charaktere Juan und Bogenius wird ebenfalls durch die Kameraperspektiven veranschaulicht.

³³⁶ Ebd.

3.6 Objektbewegung und Achsenverhältnis

In „Tausend Zeilen“ tauchen diverse Achsenverhältnisse von Handlungs- und Blickachse auf. Dominant ist dabei ein 45°-Winkel dieser beiden Achsen.



Abbildung 26: Tausend Zeilen, TC 01:24:10³³⁷

In Sequenz 41 (TC 01:22:23 – Ende) lässt sich ein gutes Beispiel dafür herausarbeiten. Juan spricht hier während seiner Rede von der Bühne in Richtung des Publikums (siehe Abbildung 26). Die Verbindung durch eine virtuelle Linie dieser beiden Gruppen beschreibt also die Handlungsachse in der Einstellung. Die Blickachse der Kamera befindet sich nun nicht genau auf dieser Linie und betrachtet Juan nicht direkt von vorn, sondern eben leicht versetzt in einem Winkel von 45°. Der Rezipient kann aus dieser Position heraus die Mimik und Gestik des Protagonisten Juan gut erfassen, ohne dabei selbst von ihm bemerkt zu werden. Eine angenehm neutrale Position für den Zuschauer, um die Handlung des Filmes aufmerksam und ungestört verfolgen zu können. Aus diesem Grund wird in „Tausend Zeilen“ weitestgehend auf ein Achsenverhältnis zwischen Handlungsachse und Blickachse in einem 45°-Winkel gesetzt.



Abbildung 41: Tausend Zeilen, TC 0:13:50³³⁸

³³⁷ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

Wie bereits erwähnt treten verschiedene Verhältnisse der Achsen auf und so auch im Winkel von 90° . Ein Beispiel findet man in Sequenz acht (TC 0:12:25 – 0:14:17), als Juan und Anne sich in der Küche nähern. Die beiden stehen in der Küche mit einem Glas Sekt und haben ihre Köpfe ineinandergesteckt (siehe Abbildung 41). Der Zuschauer und die Blickachse befinden sich im Maximalabstand zur Handlungsachse, wodurch sich der Betrachter außerhalb und distanzierter vom Geschehen befindet. Die Frage ist, ob der Rezipient in dieser speziellen Einstellung nicht genau dieses Gefühl vermittelt bekommen soll. Der Film und weitere folgende Erklärungen zeigen zwar, dass der Film den Zuschauer und Juan möglichst nah zusammenbringen möchte, doch in Juans intimsten Moment des gesamten Films bleibt der Betrachter so bewusst außerhalb und lässt Juan und seiner Frau Anne eine gewisse Privatsphäre. Das Achsenverhältnis im Winkel von 90° betont außerdem die Distanz beziehungsweise den physischen Abstand zwischen Juan und Anne, da ihre Entfernung ohne perspektivische Verfälschung vom Zuschauer wahrgenommen werden kann. Entweder wird eine besonders hohe Distanz zwischen zwei Objekten betont oder eine besondere geringe Distanz. In diesem Fall wird eine besonders geringe Distanz der beiden Protagonisten, beziehungsweise der direkte Kontakt durch das Achsenverhältnis hervorgehoben. Die Verbundenheit zwischen Juan und Anne wird dem Betrachter deutlich. Juan und Anne sind ein glückliches sich liebendes Ehepaar.

Wenn die Handlungsachse und die Blickachse der Kamera parallel zueinander sind, sind Achsenverhältnisse im Winkel von 0° und 180° möglich. Diese Verhältnisse treten in „Tausend Zeilen“ vor allem im Zusammenhang mit den beiden Hauptprotagonisten Juan und Bogenus auf.

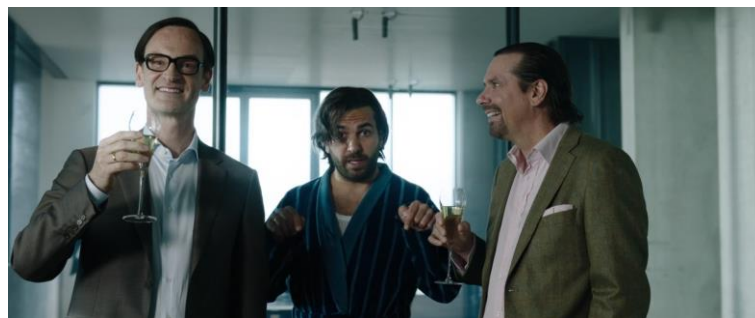


Abbildung 42: Tausend Zeilen, TC 0:17:15³³⁹

³³⁸ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

³³⁹ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

In der Sequenz neun (TC 0:14:17 – 0:17:10) findet eine Sitzung des Reportageressorts statt. Juan unterbricht diese Sitzung und erklärt die Machtverhältnisse innerhalb der Chronik (siehe Abbildung 42). Es herrscht ein Achsenverhältnis von einem 180°-Winkel vor, da Juan direkt in die Kamera redet. Juan durchbricht die vierte Wand zwischen dem Zuschauer. Der Rezipient wird dadurch aus dem Film gerissen und plötzlich selbst Teil des Films. Er sitzt nun nicht mehr in neutraler Position neben dem Protagonisten. Was passiert scheint mehr als nur ein Film und real zu sein. Der Betrachter wird somit aufgefordert selbst aktiv zu werden und mitzudenken, was wiederum die Realität des Geschehens hervorhebt. Wie bereits erwähnt nimmt sich der Film „Tausend Zeilen“ den Skandal um den Journalisten Claas Relotius zum Vorbild und basiert auf wahren Begebenheiten. Dies wird nun auch mit gestalterischen Mitteln im Film verdeutlicht, da die fiktive Welt durchbrochen wird. Ebenfalls Bogenius durchbricht diese Welt in einigen Sequenzen. Dieses gestalterische Mittel wird noch stärker durch die Objektbewegungen beziehungsweise die teilweise fehlenden Objektbewegungen deutlich. In Abbildung 42 frieren somit alle Personen plötzlich ein und bewegen sich nicht mehr. Die Zeit wird für den Zuschauer angehalten, nur Juan hat die Möglichkeit sich noch zu bewegen. Es entsteht ein Bruch im Film, in dem sich der Film direkt und nur an den Rezipienten richtet.

Auffallend ist dabei, dass andere Protagonisten, welche den Zuschauer gerade nicht direkt ansprechen, diesen Bruch nicht zu bemerken scheinen. Sie schauen im Gegensatz zu Bogenius in Sequenz 39 (TC 01:16:26 – 1:20:00) nicht direkt in die Kamera und zum Rezipienten, sondern bleiben weiter in ihrer Welt. In Abbildung 22 ist klar erkennbar, wie Rainer Habicht keinen Blickkontakt mit dem Zuschauer herstellt und weiter in seiner Rolle ist und dass, obwohl die Zeit in diesem Fall nicht angehalten wird. Rainer Habicht blickt weiter in Richtung Bogenius. Juan und Bogenius werden durch diese immer wieder auftauchenden Brüche im Film deutlich über alle anderen gestellt. Trotzdem gelangen die Hauptprotagonisten durch das direkte Ansprechen des Betrachters auf Augenhöhe mit ihm, was diesem die beiden wiederum noch näherbringt.

Auffallend ist außerdem, dass die erste Einstellung (siehe Abbildung 16) und die letzte Einstellung des gesamten Filmes (siehe Abbildung 38) von Juan eingerahmt werden, welcher jeweils direkt zum Rezipienten schaut. Dem Zuschauer wird direkt zu Beginn das besonders nahe Verhältnis zwischen ihm und Juan klar. Dieses zieht sich durch den gesamten Film und wird auch damit wieder abgerundet, wodurch der Gedanke nochmal bei dem Rezipienten festgesetzt wird.



Abbildung 43: Tausend Zeilen, TC 01:17:01³⁴⁰

Zu sehen ist in Sequenz 39 (TC 01:16:26 – 01:20:00) eine Angestellte der Chronik, welche die Tür öffnet. Zwar schaut die Person direkt in die Kamera zum Zuschauer, trotzdem sprechen wir hier von einem Achsenverhältnis im 0°-Winkel und nicht im 180°-Winkel (siehe Abbildung 43). Dies liegt daran, dass der Rezipient hier die innerfilmische Perspektive von Bogenius einnimmt, welcher gerade Richtung Büro läuft und welchem die Frau die Tür öffnet. Im Film „Tausend Zeilen“ wird ein Achsenverhältnis von 0° verwendet, um als Zuschauer in die Person von Juan und Bogenius zu schlüpfen.



Abbildung 44: Tausend Zeilen, TC 0:22:36³⁴¹

In der Sequenz 14 (TC 0:22:33 – 0:26:57) findet sich ein Beispiel wieder, wo der Betrachter die innerfilmische Rolle von Juan annimmt. Dabei schauen Juan und der Rezipient direkt in die Augen von Bogenius (siehe Abbildung 44).

Durch das Achsenverhältnis wird diesem also ermöglicht in die Rolle von Juan und Bogenius zu schlüpfen. Der Zuschauer kann somit beide Seiten besser nachvollziehen. Der Film zielt nicht nur darauf ab die Erlebnisse von Juan fühlbar zu machen, sondern

³⁴⁰ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

³⁴¹ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

eben auch Bogenius Vorgehensweise und Intention hinter seinem Schwindel verstehen zu können.

3.7 Kamerabewegungen

Ebenfalls eine große Rolle spielt die Kamerabewegung in „Tausend Zeilen“, weshalb diese im folgenden und letzten Schritt analysiert wird. Auffällig ist dabei zunächst, dass die Kamera eigenständig den Raum erkundet. Dies kommt der natürlichen Wahrnehmung des Zuschauers sehr nah, da wie bereits im Kapitel 2.6 Kamerabewegungen erwähnt, eine eigene Erzählinstanz geschaffen wird und die Informationsbedürfnisse des Zuschauers am besten und optimal befriedigt werden. Der Rezipient nimmt durch die Kamerabewegung das Filmgeschehen wie durch eine dritte Person wahr.

Allgemein wird auf eine ruhige, wackelfreie und wenig aufregende Kameraführung gesetzt. Die Bewegungen sind also meist sehr simpel und schlicht gehalten, um den Rezipienten mehr auf die Handlung im Film zu lenken als auf die Kameraführung an sich. Somit wird häufig ebenfalls eine statische Kamera mit fester Position ohne jegliche Bewegung verwendet. Das Gespräch zwischen Juan, Rainer Habicht und Christian Eichner in Sequenz 34 (TC 01:04:18 – 01:08:53) wird beispielsweise vollkommen ohne Kamerabewegungen dargestellt. Dies erhöht die ungefilterte Wiedergabe des Geschehens noch stärker und lässt den Zuschauer nur auf den Inhalt des Gesprächs sowie die Protagonisten und ihre Handlungen fokussieren.



Abbildung 45: Tausend Zeilen, TC 0:51:45³⁴²

³⁴² Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.



Abbildung 46: Tausend Zeilen, TC 0:51:52³⁴³

Im Film „Tausend Zeilen“ wird immer wieder die Verwendung von Schwenks praktiziert. Ein Beispiel dafür finden wir in der Sequenz 29 (TC 0:51:32 – 0:52:59), als Juan und Milo zusammen in Arizona antreffen. Zunächst sieht der Zuschauer ein Flugzeug am Himmel (siehe Abbildung 45). Schließlich schwenkt die Kamera immer weiter nach unten, bis der Schwenk auf einer Straße stoppt (siehe Abbildung 46). Die Intention des Schwenks ist es hier für den Zuschauer die beiden Bildobjekte Flugzeug und Straße miteinander zu verknüpfen. Ihm wird dadurch ein Überblick der Umgebung geschaffen. Aus diesem Grund bietet sich der Schwenk auch optimal für Überleitungen zwischen verschiedenen Sequenzen oder Orten an. Das ist auch in der gewählten Beispielsequenz der Fall. Juan und Milo befinden sich gerade noch in ihrem Arbeitszimmer in einem statischen Kamerabild. Der Schwenk bietet nun die Überleitung zwischen Arbeitszimmer und Arizona. Durch diesen wird nämlich der für den Rezipienten unbekannte Ort Arizona und seine Umgebung vorgestellt. Der folgende Zeitsprung in der Handlung wird dann noch zusätzlich durch den Bruch der Kamerabewegung verdeutlicht. Als der Schwenk dann abschließt entsteht am Ende wieder ein statisches Kamerabild. Immer wieder werden im Verlauf des gesamten Films vor allem Vertikalschwenks als Überleitung zwischen Sequenzen verwendet, um den Rezipienten in neue Orte einzuführen.

Natürlich werden in „Tausend Zeilen“ nicht nur Vertikalschwenks durchgeführt. In der Sequenz 31 (TC 0:54:38 – 01:01:53) findet man zum Beispiel einen Horizontalschwenk über das Publikum des deutschen Pressepreises. Sogar den besonders seltenen Schwenk um die Rollachse kann man in Sequenz 22 (TC 0:39:26 – 0:40:49) wahrnehmen. Hier verfolgt die Kamera vom Boden aus ein immer näherkommendes Flugzeug mithilfe eines Vertikalschwenks. Als das Flugzeug schließlich über die Kamera hinweg fliegt, dreht sich diese gleichzeitig um die Rollachse weiter, um das Flugzeug wieder

³⁴³ Ebd.

unverdrehen und verfolgen zu können. Die Kamera symbolisiert also die mitgehende Kopfbewegung des Zuschauers, welcher das Flugzeug ebenso verfolgen möchte.



Abbildung 16: Tausend Zeilen, TC 0:00:45³⁴⁴



Abbildung 17: Tausend Zeilen, TC 0:01:11³⁴⁵

Auch die verschiedensten Kamerafahrten tauchen im Film auf. So werden alle möglichen Fahrten mindestens einmal benutzt. Gleich die erste Sequenz (TC 0:00:43 – 0:01:16) startet mit einer Ranfahrt auf den Protagonisten Juan. Dabei wird von einer amerikanischen Einstellungsgröße (siehe Abbildung 16) in eine Großaufnahme (siehe Abbildung 17) übergeleitet. Die Kamerafahrt wird verwendet, um in eine andere Einstellungsgröße überzuleiten. Die Distanz zwischen Rezipient und Juan wird immer weiter durchbrochen. Außerdem gibt die Richtung der Fahrt einen ganz klaren Bildfokus für den Zuschauer vor. Dieser konzentriert sich auf das Gesicht von Juan, welches die Ranfahrt als Ziel ansteuert. In dieser Sequenz geht es dabei explizit um die Vorstellungen des Hauptprotagonisten Juan. Wie dieses Beispiel auch zeigt, richtet sich die Kamerabewegung allgemein hauptsächlich nach den beiden Hauptprotagonisten Juan und Bogenius aus. In der Sequenz 15 (TC 0:26:57 – 0:29:30) verlässt Bogenius bei-

³⁴⁴ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

³⁴⁵ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

spielsweise sein Büro und läuft in das Nachbarbüro des Dokumentars. Der Gang von Bogenius wird ohne Schnitt abgebildet und die Kamera bewegt sich dabei um den Protagonisten herum und behält Bogenius durchgängig im Bildmittelpunkt. Dies stellt eine klare Fokussierung von Bogenius für den Zuschauer dar. Der Dokumentar taucht später nur zufällig bei der Verfolgung von Bogenius mit im Bild auf. Solche flexiblen Kamerabewegungen können jedoch nicht mit einer simplen Kamerafahrt abgebildet werden. In dem Fall wurde eine Steadycam verwendet, welche die spontane Führung der Kamera per Hand erlaubt und gleichzeitig die Kombination mehrerer ruhiger Fahrten.



Abbildung 47: Tausend Zeilen, TC 0:57:19³⁴⁶



Abbildung 48: Tausend Zeilen, TC 0:57:23³⁴⁷

Ein weiteres Beispiel für häufig durchgeführte Kamerafahrten in „Tausend Zeilen“ sind Parallelfahrten. In der Sequenz 31 (TC 01:01:53 – 01:03:10) ist eine solche Fahrt während der Verleihung des deutschen Pressepreises vorzufinden. Die Kamera bewegt sich in diesem Fall parallel zur Bühne. Zu erkennen ist das durch den gleichen Abstand zur Bühne bei Start der Fahrt (siehe Abbildung 47) und Ende der Fahrt (siehe Abbildung 48). Was sich jedoch verändert ist der Bildvordergrund. In Abbildung 47 befindet sich die „Person mit Hosenträgern“ noch im rechten Bildausschnitt, in Abbildung 48

³⁴⁶ Michael Herbig, *Tausend Zeilen*.

³⁴⁷ Ebd.

sitzt die Person nun im linken Bildausschnitt. Dies führt unabhängig von der fast nicht vorhandenen Objektbewegung zu einer starken Bewegung im Bild. Die Fahrt betont somit die Räumlichkeit, da sie die unterschiedlichen Bildebenen für den Rezipienten durch die Verschiebung im Bild greifbar macht. Das Bild wirkt für den Zuschauer lebendiger und greifbarer aufgrund der durchgeführten Fahrt.

Der Film macht außerdem ebenfalls Gebrauch der technischen Möglichkeiten. In der Sequenz 40.1 (TC 01:20:00 – 01:21:21) bekommt der Zuschauer somit eine virtuelle Rückfahrt durch diverse Zeitungsartikel mithilfe von Computersimulation zu bieten.

In Kapitel 3.6 Kamerabewegungen wurde bereits auf das gestalterische Mittel eingegangen, bei dem die Bewegungen der Objekte im Bild plötzlich scheinen einzufrieren. Dieser Effekt wird durch zusätzliche Kamerabewegung während dieser „Pause“ im Film verstärkt. Ein Beispiel finden wir in Sequenz 14.4 (TC 0:25:51 – 0:26:57) wieder. Ein mexikanischer Junge ist hier mitten auf der Flucht „eingefroren“. Die Kamera bewegt sich weiter im Raum um den sich nicht bewegenden Jungen herum und verdeutlicht somit die Unbeweglichkeit des Flüchtenden und die Realität des Raumes. Der Zuschauer kann sich in Form der Kamera trotzdem weiterbewegen.

Anschließend wird noch erwähnt, dass in diesem Film fast komplett auf Zoomfahrten verzichtet wird. Ein möglicher Grund ist die dem Zuschauer dadurch bewusstwerdende Künstlichkeit der Kamera, da die Kamera sich bei einem Zoom eben nicht wie bei einer Fahrt im Raum bewegt, sondern nur künstlich näher an das Geschehen kommt. In Sequenz 14.3 (TC 0:23:40 – 0:25:51) wird trotzdem eine Zoomfahrt angewendet, als Juan und Anne zusammen vor dem Laptop sitzen und sich die Geschichte von Bogenius durchlesen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine einfache Zoomfahrt, sondern um den bereits in Kapitel 2.6.4 erklärten Vertigo. Die Kamera zoomt in diesem Beispiel auf Juan und Anne, gleichzeitig wird jedoch eine Rückfahrt durchgeführt. Die Einstellungsgröße bleibt unverändert und der Hintergrund, bestehend aus Bücherregalen, scheint sich wie aus dem Bild zu ziehen. Diese spezielle Kamerabewegung verdeutlicht wie Juan und Anne scheinbar immer weiter in den Bildschirm des Laptops und somit in die Geschichte von Bogenius hineingezogen werden.

Die sonst relativ einheitliche Gestaltungsweise der Kameraführung, bestehend aus simplen und ruhigen Fahrten, erstreckt sich jedoch nicht über den gesamten Film und wird wie bereits schon aufgezeigt teilweise gebrochen, um die Wirkungsweise auf den Zuschauer gezielt zu ändern. In Sequenz drei (TC 0:03:21 – 0:06:17) befindet sich Juan mit Milo in Mexiko und fängt ein Telefongespräch mit Rainer Habicht an. Alle Einstellungen in Mexiko sind von nun an etwas „wackliger“ und somit auf jeden Fall mit einer Handkamera gefilmt. Dabei trägt der Kameramann die Kamera vermutlich auf der Schulter oder direkt in den eigenen Händen. Die ständigen und kleinen „ruckelartigen“

Bewegungen werden vom Rezipienten wahrgenommen und realisiert. Wenn im Verlauf des Gesprächs von Juan in Mexiko zu Rainer Habicht in Hamburg geschnitten wird fällt auf, dass die Kameraführung wieder vollkommen ruckelfrei ist. Erst wenn Juan sich in Sequenz sieben (TC 0:10:49 – 0:12:25) wieder am Flughafen befindet und nicht mehr auf „Flüchtlingsverfolgung“, verändert sich die Kameraführung und die sonst ruhigen und wackelfreien Bewegungen in „Tausend Zeilen“ werden wieder aufgenommen. Die in diesem Beispiel beschriebene Kameraführung mithilfe der Handkamera dient als Echtheitsbeweis für den Zuschauer, da Perfektion durch glatte und saubere Bewegungen vermieden wird. Juans Ausflug nach Mexiko wird durch die Kamerabewegung nahbar und realistisch für den Zuschauer und zusätzlich wird der Kontrast zwischen den beiden Seiten des Telefongesprächs durch die unterschiedliche Kameraführung erhöht. Dem Rezipienten fällt ein Ortswechsel und die Verfolgung des Telefonats also noch einfacher.

Die schlichtweg actionreichste Sequenz in „Tausend Zeilen“ ist ohne Zweifel Nummer 36 (TC 01:10:30 – 01:12:40), immerhin findet hier ein Boxkampf statt. Die Spannung der Handlung spiegelt sich auch in der Kameraführung wider. In dieser Sequenz werden überdurchschnittlich viele Kamerabewegungen verschiedenster Art ausgeführt. Dabei wird der Fokus auf möglichst viel Bewegung der Kamera gesetzt. Es werden Schwenks, Fahrten, darunter vor allem Kreisfahrten und Ranfahrten, sowie unterschiedlichste Kombinationen der Kamerabewegungen angeboten. Für den Rezipient steigt sich dadurch die Intensität und Spannung während des Boxkampfes. Ein ohnehin aufregender Boxkampf wird noch aufregender für den Zuschauer.

„Tausend Zeilen“ gelingt es durch unaufgeregte und ruhige Kamerabewegungen den Zuschauer wie durch eine dritte Person teil am Geschehen zu lassen. Einzelne bestimmte Kamerabewegungen verfolgen dabei immer das Ziel die Handlung und Geschichte des Films voranzutreiben, sowie Zuschauer und Film möglichst stark zusammenzuführen.

4 Schlussbetrachtungen

Durch den Überblick der verschiedenen Parameter der Kameraführung konnte in dieser Arbeit zunächst deutlich gemacht werden, welche gestalterischen Möglichkeiten die Kamera in einem Spielfilm bietet und dass die Optionen vielseitig sind. Zeitgleich ging die Arbeit der Frage nach, welche Auswirkungen diese Mittel auf den Zuschauer und Rezipienten eines Films ausüben können.

Dafür wurde anschließend eine Analyse der Kameraführung an dem selbst ausgewählten Beispiel „Tausend Zeilen“ durchgeführt. Die Analyse der unterschiedlichen Parameter hat schließlich gezeigt, dass die Summe dieser sehr starke Auswirkungen auf den Rezipienten haben kann. Aus diesem Grund folgt nun eine Zusammenfassung der einzelnen Einflussgrößen der Kameraführung in „Tausend Zeilen“.

Bewusst werden Einstellungsgrößen genutzt, um die Distanz zwischen Zuschauer und Figuren zu überwinden. Durch den Einsatz von Splitscreens setzt der Film unter anderem auf moderne und innovative Gestaltungsmittel.

Auch bei der Bildschärfe wird durch mehrere Schärfeebenen in einer Einstellung Originalität erzeugt. Der gezielte und hauptsächliche Einsatz von Normalobjektiven ermöglicht eine realistische Darstellung des gefilmten für den Rezipienten.

Bezogen auf die Kameraperspektiven wird festgestellt, dass die Normalsicht die am häufigsten verwendete Perspektive ist und den Zuschauer auf Augenhöhe mit den Protagonisten platziert, was eine neutrale Beobachtung ermöglicht. Bei Dialogen werden jedoch auch Untersicht und Aufsicht eingesetzt, um die Machtverhältnisse zwischen den Figuren deutlich zu machen. Die Entwicklung der Charaktere Juan und Bogenius wird ebenfalls durch die Kameraperspektiven veranschaulicht. Bogenius wird anfangs häufig in Untersicht abgebildet, was seine Überlegenheit als Spitzenreporter verdeutlicht. Gegen Ende verschwindet sich diese Darstellungsweise. Juan wird hingegen meistens in der Normalsicht gezeigt, um eine Verbindung zwischen ihm und dem Zuschauer herzustellen. In bestimmten Schlüsselmomenten werden jedoch Aufsicht und Untersicht eingesetzt, um Juans Verletzlichkeit oder Selbstbewusstsein zu betonen.

Besonders dominant ist in „Tausend Zeilen“ ein für den Zuschauer neutrales und optimales Achsenverhältnis im 45°-Winkel. Auffällig ist jedoch das Durchbrechen der sogenannten vierten Wand durch Juan und Bogenius, wodurch der Rezipient sogar selbst ein Teil des Films wird. Der „Standbild-Effekt“ bietet außerdem ein weiteres markantes Stilelement.

Ebenso spielt die Kamerabewegung eine wichtige Rolle, wobei die Kamera wie als dritte Person die Informationsbedürfnisse des Zuschauers ideal befriedigt. Die Kameraführung ist ruhig und lenkt den Fokus auf die Handlung. Insgesamt ermöglicht sie eine intensive und realistische Filmerfahrung für den Rezipienten.

Speziell hängenbleibende Stilmittel sind die direkte Zuschaueransprachen durch Juan und Bogenius, das Verwenden von zwei gleichzeitigen Schärfeebenen und der „Standbild-Effekt“. Der Film bekommt dadurch etwas einzigartiges, da er etwas „ausprobiert“, nicht auf die klassische Kameraführung setzt, sondern neue Möglichkeiten aufzeigt. Dem Verfasser selbst ist das Stilmittel von zwei Schärfeebenen im Bild noch in keinem anderen Film aufgefallen. Unabhängig von der genauen Umsetzung schafft „Tausend Zeilen“ somit ein Alleinstellungsmerkmal. Vielleicht ist dies auch ein Versuch des Regisseurs auf die aktuelle Konsumgesellschaft zu reagieren. In Folge der technischen Entwicklung werden die Rezipienten mit immer mehr Medien konfrontiert. Demnach muss stärker selektiert werden und es entsteht automatisch ein höherer Qualitätsanspruch beim Zuschauer. Social-Media Plattformen wie TikTok oder Instagram verringern die Aufmerksamkeitsspanne des Menschen.³⁴⁸ Außerdem wollen sie immer mehr Input, das heißt immer mehr Informationen auf einmal, bekommen.³⁴⁹

Michael Herbig versucht demnach in seinem Film diesen Trend aufzugreifen und mit ihm mitzugehen, die Qualität und die Informationsdichte zu heben. Eine ruhige und gut ausgeführte Kamerafahrt scheint nicht mehr auszureichen und wird beispielsweise durch den „Standbild-Effekt“ aufgewertet. Vergessen werden darf dabei jedoch nicht, dass die Kameraführung im Prinzip nur Mittel zum Zweck ist und vor allem die Geschichte im Film voranbringen soll. Nur die Verwendung gleichzeitiger Schärfeebenen kann diesem Zweck nicht ganz gerecht werden. Die gewünschte Wirkung könnte wie bereits erwähnt ebenso durch eine natürlich wirkende Fokusverlagerung erzielt werden. In gewissermaßen fällt „Tausend Zeilen“ diesem Trend also ein wenig selbst zum Opfer. Trotzdem bietet der Film viele Beispiele für eine wirkungsvolle und moderne Kameraführung.

Wie bereits bekannt basiert „Tausend Zeilen“ auf einer wahren Geschichte und dem Buch „Tausend Zeilen Lüge“ von Juan Moreno. Aus diesem Grund war bereits von Anfang an klar, dass der Regisseur Michael Herbig vor allem großen Einfluss auf die Bauformen des Films nehmen kann. Inhaltliche Freiheiten sind durch die Orientierung

³⁴⁸ Vgl. Martin Schindler, „Social Media verkürzt die Aufmerksamkeitsspanne.“ *silicon.de*, 18. Mai 2015. <https://www.silicon.de/41612671/41612671> (letzter Zugriff: 12. Juli 2023).

³⁴⁹ Vgl. ebd.

am Buch und der wahren Geschichte eher weniger vorhanden gewesen. Dadurch wäre gegebenenfalls eine Analyse der weiteren Bauformen von Ton sowie Licht und Farbe im Film „Tausend Zeilen“ interessant. Dadurch könnte der Gesamteinfluss des Regisseurs vollständig dargestellt werden.

Literaturverzeichnis

Literatur:

Achim Dunker, eins zu hundert: Die Möglichkeiten der Kameragestaltung, 2., überarbeitete Auflage. Konstanz, München: UVK, 2012.

Béatrice Ottersbach, Hrsg., Kamerabekenntnisse. Konstanz: UVK, 2008.

Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus, Studienhandbuch Filmanalyse, 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

Jörg Jovy, Digital filmen: Das umfassende Handbuch, 3., aktualisierte Auflage. Bonn: Rheinwerk, 2019.

Oksana Bulgakowa und Roman Mauer, Hrsg., Filmanalyse. Wiesbaden: Springer VS, 2014.

Thomas Strauch und Carsten Engelke, Filme machen: Denken und produzieren in filmischen Einstellungen, 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 3., aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2002.

Internetadressen mit Autor:

Dominik Schille, „Das TV-Studio im ZMS bekommt seinen Namen.“ <https://medienmittweida.de/das-tv-studio/2015/> (letzter Zugriff: 22. Mai 2023).

Frank Kessler, „profilmisch.“ <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:profilmisch-3922> (letzter Zugriff: 26. Mai 2023).

Martin Schindler, „Social Media verkürzt die Aufmerksamkeitsspanne.“ [silicon.de](https://www.silicon.de/41612671/41612671), 18. Mai 2015. <https://www.silicon.de/41612671/41612671> (letzter Zugriff: 12. Juli 2023).

Mathias Brandt, „Der Fake News-Präsident.“ <https://de.statista.com/infografik/amp/24003/anzahl-der-falschen-oder-irrefuehrenden-aussagen-von-us-praesident-doanld-trump/> (letzter Zugriff: 6. Juli 2023).

Walli Müller, „Tausend Zeilen": Bully Herbig bringt Relotius-Skandal ins Kino.“
<https://www.ndr.de/kultur/film/tipps/Tausend-Zeilen-Bully-Herbig-Relotius-Film-Kino,tausendzeilenfilm100.html> (letzter Zugriff: 22. Mai 2023).

Internetadressen ohne Autor:

„DUNE.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4350~Dune> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„EL CAMINO: A BREAKING BAD MOVIE.“
<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4313~El+Camino%3A+A+Breaking+Bad+Movie> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„EUPHORIA - SEASON 2.“
<https://shotdeck.com/browse/stills#/tv/4418~Euphoria/season/2> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

„FREE SOLO.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/3485~Free+Solo> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

„KNIGHT OF CUPS.“
<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4624~Knight+of+Cups> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„KNIGHT OF CUPS.“
<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/4624~Knight+of+Cups> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

„MAD MAX: FURY ROAD.“
<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/805~Mad+Max%3A+Fury+Road> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„Nicht nur für Western: Die Verwendung der italienischen Einstellung im modernen Kino.“. <https://filmpuls.info/italienische-einstellung/> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„ONCE UPON A TIME IN THE WEST.“
<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/621~Once+Upon+a+Time+in+the+West> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„PARASITE.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/1495~Parasite> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

„RIVER OF GRASS.“. <https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/5605~River+of+Grass> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

„Rückblick: Medienforum Mittweida 2022.“. <https://www.medienforum-mittweida.de/rueckblick-medienforum-mittweida-2022/> (letzter Zugriff: 22. Mai 2023).

„SPRING BREAKERS.“.

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/1185~Spring+Breakers> (letzter Zugriff: 25. Mai 2023).

„Tausen Zeilen Lüge.“. <https://www.rowohlt.de/buch/juan-moreno-tausend-zeilen-luege-9783644005266> (letzter Zugriff: 7. Juli 2023).

„THE BLACK STALLION.“.

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/2610~The+Black+Stallion> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„THE WOLF OF WALL STREET.“.

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/272~The+Wolf+of+Wall+Street> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

„THE WORST PERSON IN THE WORLD.“.

<https://shotdeck.com/browse/stills#/movie/5536~The+Worst+Person+in+the+World> (letzter Zugriff: 23. Mai 2023).

Filme:

Michael Herbig, *Tausend Zeilen*. 2022.

Anlagen

Sequenzprotokoll:

Nr.	Handlung	Timecode
1	<ul style="list-style-type: none"> Juan Romero stellt sich selbst vor 	0:00:43
2.1	<ul style="list-style-type: none"> Juan stellt die Chronik und Lars Bogenius vor 	0:01:16
2.2	<ul style="list-style-type: none"> Juan berichtet über diverse von Bogenius geschriebene und sehr erfolgreiche Reportagen 	0:02:35
2.3	<ul style="list-style-type: none"> Juan stellt Bogenius weiter vor 	0:03:10
3	<ul style="list-style-type: none"> Juan steigt mit seinem Fotografen Milo in Südmexiko in ein Taxi ein, um Flüchtlingen hinterherzufahren Währenddessen bekommt er einen Anruf von seinem Vorgesetzten und Ressortleiter Rainer Habicht, welcher ihn über die Zusammenarbeit an einer Titelstory zusammen mit Bogenius informiert 	0:03:21
4	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius sitzt in Los Angeles und schreibt an seinem Teil der Story Rainer Habicht ruft Bogenius an und erkundigt sich nach dem aktuellen Stand 	0:06:17
5	<ul style="list-style-type: none"> Juan und Milo kommen bei den Flüchtlingen an Juan versucht ein Interview mit einem der Flüchtlinge zu bekommen 	0:07:56
6	<ul style="list-style-type: none"> Die Stellvertretende Ressortleiterin der Chronik Yasmin Saleem interviewt einen Mann in Berlin Juan ruft sie an und beschwert sich über die anstehende Zusammenarbeit mit Bogenius 	0:09:34
7	<ul style="list-style-type: none"> Juan verabschiedet sich von Milo und macht sich im Taxi auf den Weg zum Flughafen, Milo soll Fotos für Bogenius machen Im Auto schaut Juan sich eine Doku an, die Milo ihm noch geschickt hat Juan kommt am Flughafen mit dem Taxi an und kauft ein großes Kuscheltier 	0:10:49
8.1	<ul style="list-style-type: none"> Juan macht sich vom Flughafen auf den Weg nach Hause und begrüßt seine vier Töchter und seine Frau Anne 	0:12:25
8.2	<ul style="list-style-type: none"> Juan und Anne stoßen auf Juans Rückkehr an, wobei sie sich etwas nähern Juan und Anne werden von ihrer Tochter Pia unterbrochen und Juan geht duschen 	0:13:32
9.1	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius erzählt während einer Sitzung des Reportageressorts von seinen Erfahrungen in Amerika 	0:14:17
9.2	<ul style="list-style-type: none"> Rainer Habicht erklärt allen Beteiligten, dass er keine langweiligen Nachrichten in seinem Ressort haben möchte Stellvertretender Chefredakteur Christian Eichner berichtet von der positiven Entwicklung des Ressorts und ehrt in diesem Zug Bogenius, welcher sich bei allen für die gute Zusammenarbeit bedankt 	0:14:42
9.3	<ul style="list-style-type: none"> Juan erklärt dass Christian Eichner neuer Chefredakteur werden soll Außerdem steigt dadurch Rainer Habicht als stellvertretender Chefredakteur auf und Bogenius soll Ressortleiter des Reportageressorts werden 	0:17:10
10.1	<ul style="list-style-type: none"> Juan bringt seine Töchter ins Bett 	0:17:39

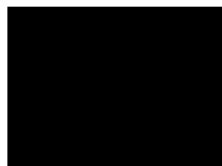
10.2	<ul style="list-style-type: none"> Juan erhält von Bogenius eine Nachricht, in der er den Aufbau ihrer gemeinsamen Story vorgibt 	0:17:54
11	<ul style="list-style-type: none"> Juan liest sich den aktuellen Stand von Bogenius durch 	0:18:34
12	<ul style="list-style-type: none"> Juan ruft in der Nacht Milo an und findet heraus, dass dieser gar keine Fotos für Bogenius gemacht hat Juan schickt seinen Teil der Story an Bogenius 	0:19:30
13	<ul style="list-style-type: none"> Rainer Habicht holt Bogenius in sein Büro Bogenius ist sich nicht sicher, ob er Rainer Habichts Position übernehmen möchte 	0:20:39
14.1	<ul style="list-style-type: none"> Juan isst mit Anne Frühstück auf dem Balkon und bekommt eine Nachricht von Bogenius 	0:22:33
14.2	<ul style="list-style-type: none"> In der Nachricht erklärt Bogenius Juan was er in seinem Teil noch alles verbessern muss 	0:23:28
14.3	<ul style="list-style-type: none"> Juan und Anne lesen sich den Teil von Bogenius durch 	0:23:40
14.4	<ul style="list-style-type: none"> Juan schreibt eine Feedbacknachricht mit vielen Fragen an Bogenius 	0:25:51
15.1	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius erklärt wie der Faktencheck bei der Chronik funktioniert 	0:26:57
15.2	<ul style="list-style-type: none"> Juan ruft bei der Dokumentation an und stellt Nachfragen zu Bogenius seinem Teil Bogenius belauscht das Gespräch und bekommt alles mit 	0:28:00
15.3	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius berichtet Rainer Habicht von Juans Anruf 	0:28:50
16	<ul style="list-style-type: none"> Juan sitzt mit seinen Töchtern im Bus und bekommt einen Anruf von Rainer Habicht Gleichzeitig wird er von einem Fahrkartenkontrolleur aus dem Bus geschmissen, vergisst dabei aber eine seine Tochter Pia mitzunehmen 	0:29:30
17	<ul style="list-style-type: none"> Anne besichtigt ein Grundstück während Juan sie anruft und ihr von der verlorenen Tochter erzählt 	0:31:15
18	<ul style="list-style-type: none"> Juan kommt mit allen Kindern zurück nach Hause und streitet anschließend mit Anne über die allgemeine Situation 	0:32:07
19	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius erzählt Yasmin Saleem von einem Ausflug mit seiner Schwester und diese teilt ihm mit, dass einer seiner Artikel für den deutschen Pressepreis nominiert wurde 	0:33:00
20.1	<ul style="list-style-type: none"> Juan wird von seinen Töchtern geweckt und entschuldigt sich bei Anne für sein Verhalten Als die beiden intim werden wollen fällt Juan schließlich wieder sein Artikel ein und er geht 	0:34:12
20.2	<ul style="list-style-type: none"> Juan ruft Milo an und ihm fallen weitere Ungereimtheiten auf 	0:35:42
21.1	<ul style="list-style-type: none"> Rainer Habicht und Christian Eichner schauen im Kino den Imagefilm der Chronik an 	0:36:35
21.2	<ul style="list-style-type: none"> Juan holt Rainer Habicht aus dem Kino und weist ihn auf die Ungereimtheiten in Bogenius Teil hin Rainer Habicht ist genervt von Juan und geht wieder in das Kino 	0:37:55
22	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius schreibt an seinem Teil der Geschichte weiter Rainer Habicht hinterlässt eine Nachricht auf dessen Mailbox und bittet ihn die Probleme mit Juan aus der Welt zu schaffen 	0:39:26
23	<ul style="list-style-type: none"> Juan soll sich gerade um die Kinder kümmern da Anne ein Kochvideo aufnehmen möchte, als Bogenius bei ihm anruft Bogenius beschimpft Juan und wirft ihm schlechte und unprofessionelle Arbeit vor Juan ist darauf hin sehr genervt und aufgebracht 	0:40:49
24	<ul style="list-style-type: none"> Juan fängt Yasmin Saleem vor dem Bundestag ab und weist sie 	0:43:43

	<ul style="list-style-type: none"> ebenfalls auf die Ungereimtheiten hin Da der Artikel bereits gedruckt wurde, entschließt sich Juan dazu selbst handfeste Beweise zu sammeln 	
25	<ul style="list-style-type: none"> Juan ruft bei Milo an und sie setzen sich zusammen, um den Artikel genau unter die Lupe zu nehmen Am Morgen schickt Juan eine E-Mail mit Unstimmigkeiten des Artikels an alle Beteiligten 	0:44:49
26	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius erklärt Juans Verzweiflung Währenddessen möchte Juan zu Hause in Ruhe arbeiten, wird aber abgelenkt und streitet sich darauf mit Anne 	0:47:28
27	<ul style="list-style-type: none"> Rainer Habicht und Christian Eichner tauschen sich in Eichners Büro über Juans Anschuldigungen aus 	0:49:44
28	<ul style="list-style-type: none"> Rainer Habicht schreibt ein E-Mail an Juan und beordert ihn für den nächsten Freitag in sein Büro 	0:51:17
29	<ul style="list-style-type: none"> Juan und Milo machen sich spontan nach Arizona auf Juan ruft von Arizona aus Yasmin Saleem an und holt sie dadurch aus einer wichtigen Konferenz 	0:51:32
30	<ul style="list-style-type: none"> Juan und Milo fahren durch die einsame Landschaft in Arizona Anne ruft Juan an, doch dieser geht nicht an das Telefon Milo erzählt daraufhin Juan von seiner Ex-Freundin 	0:52:59
31	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius trifft beim deutschen Pressepreis ein und bekommt dort für eine seiner Reportagen den deutschen Pressepreis verliehen Juan und Milo kommen währenddessen bei dem Grenzsoldaten Jack Webber an und interviewen ihn für 200 Dollar über die Titelstory Sie finden heraus das Bogenius sich alles über Jack Webber ausgedacht hat 	0:54:38
32	<ul style="list-style-type: none"> Juan und Milo fahren mit dem Auto zurück und nehmen sich vor noch mehr Reportagen von Bogenius zu überprüfen 	01:01:53
33	<ul style="list-style-type: none"> Bogenius erhält eine Nachricht von Jack Webber und leitet diese gefälscht an Rainer Habicht weiter 	01:03:10
34	<ul style="list-style-type: none"> Juan trifft sich mit Rainer Habicht und Christian Eichner im Büro und konfrontiert sie mit dem Interview Beide lassen Juan auflaufen und nehmen die gefälschte E-Mail von Bogenius als Beweis 	01:04:18
35	<ul style="list-style-type: none"> Juan kommt zu Hause an, jedoch sind Anne und seine Töchter kurzfristig zu seinen Schwiegereltern gezogen Juan ruft Anne an, jedoch geht sie nicht ran 	01:08:53
36	<ul style="list-style-type: none"> Juan erzählt von dem alten Sprichwort „el pez podrido de ayudó“ aus seiner Heimat 	01:10:30
37	<ul style="list-style-type: none"> Kaepernicks Anwalt ruft Rainer Habicht und Christian Eichner beim Golfspielen an und beschwert sich brüllend über den Artikel von Bogenius über Kaepernick Rainer Habicht und Christian Eichner realisieren das Juan Recht hatte und Bogenius sich alles ausgedacht hat 	01:12:40
38	<ul style="list-style-type: none"> Yasmin Saleem besucht Bogenius zu Hause und konfrontiert ihn mit einer von Bogenius erst kürzlich erstellen Social-Media Seite von Chris Jaeger, einem Grenzsoldaten 	01:14:13
39	<ul style="list-style-type: none"> Rainer Habicht, Christian Eichner und Yasmin Saleem finden mithilfe eines IT-Spezialisten heraus, dass Bogenius die E-Mail von Jack Webber gefälscht hat und beordern diesen anschließend in ihr Büro Bogenius gibt die Fälschung seiner Artikel zu, zeigt jedoch keine Reue 	01:16:26

	<ul style="list-style-type: none">• Zeitgleich schläft Juan seinen Rausch vom Vorabend aus	
40.1	<ul style="list-style-type: none">• Die Chronik räumt auf und Yasmin Saleem wird neue Chefredakteurin	01:20:00
40.2	<ul style="list-style-type: none">• Bogenius Zukunft ist ungewiss	01:21:21
40.3	<ul style="list-style-type: none">• Juans Familie zieht wieder zurück	01:22:09
41	<ul style="list-style-type: none">• Juan bekommt den deutschen Pressepreis für den Journalist des Jahres	01:22:23

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.



Dresden, 14.07.2023

Johannes Müller