

Filmsemiotik im kommerziellen Film am Beispiel von "The Revenant"

Diplomarbeit

Ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades
Dipl.-Ing. für technisch-wissenschaftliche Berufe

am Masterstudiengang Digitale Medientechnologien an der
Fachhochschule St. Pölten, **Masterklasse Experimentelle Medien**

von:

Markus Haas, BSc

dm131540

Betreuer/in und Erstbegutachter/in: [FH Prof.Mag. Markus Wintersberger]
Zweitbegutachter/in: [Dr. Georg Eckmayr]

Wien, 15.05.2018

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Arbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

- ich dieses Thema bisher weder im Inland noch im Ausland einem Begutachter/einer Begutachterin zur Beurteilung oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der vom Begutachter bzw. der Begutachterin beurteilten Arbeit überein.

.....

Ort, Datum

.....

Unterschrift

Kurzfassung

In dieser Arbeit wird die sogenannte Filmsemiotik, die Lehre der filmischen Zeichen, theoretisch ausformuliert und in praktischer Anwendung näher betrachtet. Um den allgemeinen Begriff der Filmsemiotik zu verstehen, werden im ersten Kapitel die Grundbegriffe der Thematik erläutert. Im Anschluss wird die geschichtliche Betrachtung der Filmsemiotik genutzt, um die unterschiedlichen filmwissenschaftlichen Ansätze zu verstehen, welche die moderne Filmsemiotik ausmachen. Damit ein praktischer Zugang zu der Thematik geschaffen werden kann, wurden im Folgekapitel unterschiedliche Parameter zur Analyse auf semiotische Aspekte ausgearbeitet. Diese Parameter werden im Hauptteil der Arbeit auf den Film "The Revenant", des Regisseurs Alejandro G. Inárritu, angewandt. Hier wird, anhand einer Szenenauswahl, eine semiotische Analyse am Film durchgeführt. Durch den praktischen Zugang wird sehr anschaulich gezeigt wie Filmsemiotik genutzt werden kann, um bestimmte Bedeutungen zu begründen.

Als Resultat der Analyse sieht man, dass Semiotik im Spielfilm vorkommen kann und erkennbar ist. Durch die praktische Aufarbeitung wird die Wirkungsweise von filmsemiotischen Aspekten erklärt und sichtbar gemacht. Es zeigt sich aber auch, dass die semiotisch begründete Bedeutung, immer vom Kontext der filmischen Handlung abhängig ist. Der Kontext bestimmt die Bedeutung und ob eine solche überhaupt existent ist.

Abstract

This thesis addresses the so-called film semiotics, the studies of cinematic signs, which is formulated theoretically and looked at practically. The first chapter explains basic terms from the topic in order to understand what film semiotics is about. Followed by the historical point of view, which is used to deduce the different scientific approaches, which form the modern film semiotics. For practical access, the next chapter analyses different parameters based on semiotic aspects. The main chapter focuses on these parameters being used on the movie "The Revenant" from Alejandro G. Inárritu. The movie is analysed semiotically with examples of certain scenes. Practical access shows how film semiotics could be used to reason certain meanings.

Analytic results reveal that semiotics can be a part of a movie and if they are, it is noticeable. Practical progress explains but also shows how film semiotical aspects work. However, it also displays that semiotic purpose always depend on the context from the movie's plot. Context determines the meaning and if it is even existing.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|------------|
| Ehrenwörtliche Erklärung | II |
| Kurzfassung | III |
| Abstract | IV |
| Inhaltsverzeichnis | V |
| 1 Einleitung | 1 |
| 2 Begriffserklärung | 3 |
| 2.1 Filmsemiotik | 3 |
| 2.2 Dimensionen der Medien | 3 |
| 2.2.1 Die technische Dimension | 4 |
| 2.2.2 Die institutionelle Dimension | 4 |
| 2.2.3 Die semiotische Dimension | 4 |
| 2.2.4 Das Filmbild in Schichten | 5 |
| 3 Die Geschichte der modernen Semiotik | 7 |
| 3.1 Der Film als Sprache | 9 |
| 3.2 Der Film als Text | 11 |
| 3.3 Pragmatische Semiotik | 14 |
| 4 Darstellungsparameter zur Analyse | 17 |
| 4.1 Die kinematographische Bedeutungskomponente und Kontextualität | 17 |
| 4.2 Bildstrukturen | 19 |
| 4.3 Farbton, Helligkeit und Sättigung | 20 |
| 4.3.1 Bedeutungsdisposition | 21 |
| 4.3.2 Kontraste | 22 |
| 4.4 Räumliche Relationen | 23 |
| 4.4.1 Distanz und Entfernung | 23 |
| 4.4.2 Schärfentiefe und Tiefenschärfe | 26 |
| 4.5 Parameter der Einstellung | 28 |
| 4.5.1 Einstellungsgrößen | 28 |
| 4.5.2 Einstellungslängen | 30 |
| 4.5.3 Einstellungsperspektiven | 31 |
| 4.6 Kamerabewegung | 32 |
| 4.7 Schnitt und Montage | 34 |

| | | |
|----------|---|-----------|
| 4.8 | Symbole und Zeichen | 35 |
| 5 | Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant" | 37 |
| 5.1 | Inhalt | 37 |
| 5.2 | Auswahl einzelner Szenen zur semiotischen Betrachtung | 40 |
| 5.3 | Szene 1 – Eröffnung – Intro | 41 |
| 5.3.1 | Handlung | 41 |
| 5.3.2 | Analyse Parameter - Farbton, Helligkeit und Sättigung | 42 |
| 5.3.3 | Analyse Parameter - Räumliche Relationen | 44 |
| 5.3.4 | Analyse Parameter - Einstellungsgröße und Kamerabewegung | 48 |
| 5.3.5 | Analyse Parameter - Einstellungslänge | 50 |
| 5.3.6 | Analyse Parameter - Einstellungsperspektive | 51 |
| 5.3.7 | Analyse Parameter - Schnitt und Montage | 51 |
| 5.3.8 | Zeichen und Symbole | 52 |
| 5.4 | Szene 2 – Der Bär | 53 |
| 5.4.1 | Handlung | 54 |
| 5.4.2 | Analyse Parameter - Farbton, Helligkeit und Sättigung | 54 |
| 5.4.3 | Analyse Parameter - Räumliche Relationen | 59 |
| 5.4.4 | Analyse Parameter - Einstellungsgröße und Kamerabewegung | 69 |
| 5.4.5 | Analyse Parameter - Einstellungslänge | 69 |
| 5.4.6 | Analyse Parameter - Einstellungsperspektive | 70 |
| 5.4.7 | Analyse Parameter - Schnitt und Montage | 71 |
| 5.4.8 | Zeichen und Symbole | 72 |
| 5.5 | Allgemeine semiotische Überlegungen | 72 |
| 6 | Fazit | 75 |
| | Literaturverzeichnis | 76 |
| | Abbildungsverzeichnis | 78 |

1 Einleitung

Ein Film kann auf viele unterschiedliche Arten betrachtet und analysiert werden. Je nach Art der Analyse können bestimmte filmische Aspekte und Bedeutungsebenen hervorgehoben werden, um dem Kunstwerk Film näher zu kommen. Die Filmanalyse beschreibt einen der wichtigsten Forschungsaspekte der Filmwissenschaft und ist eng mit ihr verknüpft. Das bedeutet eine Analyse muss zu jederzeit theoriegeleitet sein, aber praktisch angewandt werden.

Die Filmanalyse kann sich auf verschiedene Parameter eines Filmes einlassen und anhand dieser bestimmte Aussagen treffen. Es kann sich um eine Medienanalyse handeln, welche das Medium Film in seiner Gesamtheit betrachtet oder auch um eine Produktanalyse, welche genrespezifisch eingesetzt wird.(Kuchenbuch, 2005)

Gerade bei kommerziell erfolgreichen Filmen stellt sich die Frage, an welchen Parametern der Erfolg hergeleitet werden kann. In der vorliegenden Arbeit wurde ein kommerzieller Spielfilm ausgewählt und anhand von semiotischen Gesichtspunkten betrachtet. Die semiotische Betrachtungsweise filmischer Strukturen und die davon hergeleitete Bedeutung sind in einem filmwissenschaftlich-experimentellen Bereich zu behandeln, weshalb diese Arbeit im Vertiefungsschwerpunkt Experimentelle Medien entsteht.

Die Filmsemiotik, als Lehre der filmischen Zeichen, bezieht sich auf alle Aspekte zur Erstellung eines Filmes. Diese reichen von Bildstrukturen, Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen bis hin zur Montage und dem Einsatz von Figuren. Im Mittelpunkt der Semiotik stehen allgemein gültige und kulturell anerkannte Codes zur Bedeutungskonstitution.(Beicken, 2004)

Die folgende Arbeit soll zeigen wie Filmsemiotik theoretisch dargelegt und praktisch eingesetzt werden kann. Zu diesem Zweck wird der Film "The Revenant" semiotisch analysiert und es wird aufgezeigt ob und wie weit die Semiotik den zu Grunde liegenden Bedeutungsgehalt erzeugt oder unterstützt.

1 Einleitung

Im Verlauf der Arbeit stellt sich vor allem die Frage, ob eine semiotische Analyse an einem kommerziellen Spielfilm überhaupt durchgeführt werden kann und wenn ja, wie? Ist es möglich den gewählten Film anhand von semiotischen Prinzipien zu betrachten und die ihm zu Grunde liegende Bedeutung heraus zu lesen?

Um diese Fragen zu beantworten muss grundlegend erkannt werden was Filmsemiotik eigentlich ist und wie diese in praktischer Form angewandt werden kann.

Damit ein grundlegendes Verständnis für das Thema vorliegt wird zunächst eine Literaturrecherche durchgeführt und die Erkenntnisse daraus gesammelt. Auf Basis des erarbeiteten Wissens wird ein Analyse Leitfaden erstellt. Anhand dieses Leitfadens wird das praktische Beispiel betrachtet. Die Zielsetzung der Arbeit ist somit die praktische Umsetzung einer semiotischen Analyse des Filmes "The Revenant."

Aus den genutzten Methoden der Literaturrecherche, der praktischen Umsetzung und der Interpretation der Ergebnisse ergeben sich verschiedene wissenschaftliche Hypothesen, die es gilt zu erläutern:

Der gewählte Film kann semiotisch analysiert werden und die daraus resultierenden Aussagen unterstützen den Bedeutungsgrad der vorliegenden filmischen Handlung.

Semiotik kann ein Mittel sein, um Bedeutungsgehalte im Film zu erkennen und näher zu ergründen.

2 Begriffserklärung

2.1 Filmsemiotik

Der Begriff Semiotik beschreibt, in einfacher Form, die "Lehre von Zeichen" jeder Art. Die Semiotik des Films erforscht die Verbindung die sich bei der Kommunikation, durch das Betrachten eines Filmes, zwischen Zuschauer und Filmschaffenden ergibt. Die Zeichentheorie des Films, die Filmsemiotik, beschreibt diese Kommunikation. (Knilli, 1971)

Dies umschließt nicht nur die vom Menschen geschaffenen oder genutzten Zeichen. Jedes akustische oder visuelle Phänomen kann zum Zeichen werden. Den Prozess, um einen Vorgang oder eine Handlung in ein Zeichen umzuwandeln, nennt man semiotisieren. Um ein sogenanntes Phänomen als Zeichen betiteln zu können, müssen bestimmte Eigenschaften gegeben sein. Um eine Handlung zu semiotisieren und diese somit zu einem Zeichen zu machen, müssen vier Eigenschaften präsent sein. Das Zeichen muss arbiträr, also willkürlich gewählt sein. Es muss konstant sein und somit beibehalten werden. Desweiteren muss ein Zeichen konventionell und abstrakt sein. Konventionell beschreibt hier die fortführende Beibehaltung der ein Zeichen zu Grunde liegt. Ab dem Moment in dem ein akustisch, visuelles Phänomen abstrahiert und zum Zeichen deklariert wird, erhält es einen abstrakten Charakter. Nur seine Hinweisfunktion ist nun mehr wichtig und nicht die zu Grunde liegende Handlung. (Burg, 2009)

2.2 Dimensionen der Medien

Um die Filmsemiotik als "Lehre der filmischen Zeichen" in ihrer Grundlage zu verstehen, ist es wichtig, die verschiedenen Dimensionen der Medien zu betrachten. Hierbei handelt es sich um die technische Dimension, die institutionelle Dimension und schließlich die semiotische Dimension.(Gräf, 2014)

2.2.1 Die technische Dimension

Die technische Dimension umfasst den physikalisch-technologischen Aspekt, welchem ein Medium zu Grunde liegt. Dieses dient zur Information, Verbreitung und Bewahrung des Mediums. Gemeint sind Technische Errungenschaften wie zum Beispiel Filmtechnik, Kameratechnik, Projektionstechnik, Buchdruck oder verschiedene Verfahren zur Datensicherung.(Gräf, 2014)

Der technische Komplex der die Erstellung und Aneinanderreihung von Bildern zu bewegten Bildern ermöglicht, wird gesondert als Kinematographie bezeichnet. (Kuchenbuch, 2005)

2.2.2 Die institutionelle Dimension

Die institutionelle Dimension beschreibt die Arten wie Medien kommunikationssoziologisch und handlungspragmatisch verbreitet werden. Sie umfasst soziale Institutionen wie Buchverlage, Bibliotheken, die Filmindustrie, Fernsehanstalten oder Kinos. Jede Institution bedient sich seiner eigenen Verbreitungsmittel, um einer Gesellschaft die jeweiligen medialen Kommunikationsmittel zugänglich zu machen. Jedes Medium hat seine eigenen Regeln bezüglich der Produktion, der Distribution, der Rezeption und der Verarbeitung. Um das Medium Film in diesem Kontext verstehen zu können, müssen diese vier Aspekte näher betrachtet werden. Produktion und Distribution beziehen sich auf den wirtschaftlichen Aspekt des Filmes als Ware und dessen Vermittlung beziehungsweise Verbreitung. Hier sind Arbeitsfelder wie Regisseur, Kameramann und Produzent verankert, aber auch alles was mit Gewinnerorientierung in Verbindung gebracht wird. Hier müssen auch Rezeptions- und Distributionsräume wie Kino und Fernsehen genannt werden, welche die Produktion und den Stil des Filmes schon bei der Erstellung mitprägen. Die Rezeption beschreibt die Wirkung beim Rezipienten und damit beim Betrachter.(Gräf, 2014)

2.2.3 Die semiotische Dimension

Die semiotische Dimension beschreibt in einem systemisch-textuellen Aspekt das Medium und definiert dieses zeichentheoretisch- strukturell aus der Organisation der Zeichen in Codes. Als Text in einem semiotisch behandelten Medium wird die Manifestation von Bedeutung durch Auswahl und Kombination verstanden, welche einem Zeichensystem (natürliche Sprache, Gestik, Mimik) zu Grunde liegt. Im Falle der Filmsemiotik handelt es sich um ein komplexes aus mehreren Teilsystemen, audio-visuell miteinander verknüpftes, Zeichensystem.

Zwischen diesen drei Dimensionen besteht natürlich eine Wechselwirkung. So beeinflusst die technische Dimension durch historische Weiterentwicklung diverser Filmtechniken, auch die Wirkungsweise der semiotischen Aspekte. Einem Stummfilm wird eine andere semiotische Wirkung zugeschrieben als dem modernen technisch qualitativeren Film. Alle Dimensionen können in der Medientheorie Gebrauch finden.(Gräf, 2014)

2.2.4 Das Filmbild in Schichten

Eine Dreiteilung der Dimensionen findet sich auch in der Arbeit des Medienwissenschaftlers Friedrich Knilli. Er bezieht sich jedoch auf unterschiedliche Schichten des Filmbildes und fokussiert somit allein auf die Semiotik im Film. Die materielle Schicht beschreibt Muster von Licht und Schatten, die dem Geschehen ähneln, welches bei der Aufnahme vor der Kamera zu sehen war. In diesen Mustern können wir uns ein Bild vorstellen. Diese Vorstellung eines Objektes oder einer Person beschreibt eine weitere Schicht. Die Vorstellungsschicht begründet das vom Zuseher "vorgestellte" Bild. Ist ein Objekt riesig auf der Leinwand abgebildet, dann wird der Zuseher wissen, dass dieses Objekt in Wahrheit kleiner ist. Unsere Vorstellung vermittelt uns die reale Größenrelation. Die dritte Schicht ist die sogenannte Abbildungsschicht. Jene ist es auch, welche für die semiotische Dimension am wichtigsten ist. Im Film gezeigte Objekte erscheinen uns immer in einer bestimmten Perspektive, Größe und für eine bestimmte Dauer. Diese Parameter werden aber nicht vom Zuseher und seiner Wahrnehmung bestimmt, sondern von der Kamera. Die Kamera bildet ein vorgegebenes Spektrum an Perspektiven, Größenrelationen, Einstellungsparametern und Zeitperioden. (Knilli, 1971)

Im Laufe dieser Arbeit wird die semiotische Dimension im Vordergrund stehen. Diese bezieht sich darauf, dass Filme als Zeichensystem oder als Äußerungsakte in einem Zeichensystem zu verstehen sind und dadurch Bedeutung vermitteln.

"Das spezifisch Filmische des Films in dieser Bestimmung resultiert nicht aus dem Ort seiner Manifestation oder aus der materiellen Struktur seiner Speichermedien, aber auch nicht aus seinen konkreten Inhalten, sondern aus seiner spezifischen Medialität- als audiovisuelles, mediales Produkt-, d.h. daraus, dass er Wirklichkeit in einer bestimmten Weise abbilden kann und dadurch erst Wirklichkeit konstituiert."(Gräf, 2014, S. 25)

Für die Semiologie im Film steht die Abbildungsschicht im Vordergrund. Sie manifestiert sich im sogenannten Kamerablick, welcher alle Aspekte zur

2Begriffserklärung

Umschreibung der "Wirklichkeit" vor der Kamera umfasst. Jeder Parameter zur optischen Aufzeichnung und Montage von Bildern wird dem Kamerablick und der Abbildungsschicht zugeordnet.

(Knilli, 1971)

Die Gesamtheit einzelner Dimensionen spielen laut Gräf keine Rolle für die abschließende Semantik, sondern nur die finale Momentaufnahme der Zeichenbestimmung.(Gräf, 2014)

Diese finale Momentaufnahme kann wieder als der von Friedrich Knilli beschriebene Kamerablick oder als die Abbildungsschicht ausgelegt werden.

3 Die Geschichte der modernen Semiotik

Um den Begriff der Filmsemiotik und die semiotischen Grundgedanken besser zu verstehen, kann die historische Entwicklung betrachtet werden und die unterschiedlichen theoretischen Ansätze, welche die moderne Semiotik beschreiben.

Im Bezug auf die moderne Semiotik werden vor allem die Traditionsstränge des Schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure und des amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce unterschieden. Beide wurden im 19. Jahrhundert ungefähr zur selben Zeit begründet.

Während Peirce ein triadisches System erfasst, bezieht sich Saussure auf ein bilaterales. Saussure begründet Semiotik auf der Existenz von Signifikat und einem Signifikanten. Das Signifikat beschreibt die Bedeutung, während der Signifikant für die materielle Größe steht, welche die Bedeutung transportiert und auf diese verweist. Der Signifikant kann schriftlich, sprachlich, bildlich oder klanglich vorliegen. Das Signifikat hingegen ist immer ein bestimmtes (Vorstellungs-)Bild. (Felix, 2002)

Peirce setzt die Zeichentheorie mit der Logik gleich:

"Logic, in its general sense, is as I believe I have shown, only another name for semiotic, the quasi-necessary, or formal, doctrine of signs." (Felix, 2002, S. 105)

Peirce erweitert seine Zeichentheorie um einen dritten Aspekt, den sogenannten Referent oder auch das Objekt. Das Zeichensystem nach Peirce ist triadisch aufgebaut zwischen Repräsentamen, Objekt und Interpretant, um die Semiose (nach Peirce auch Zeichenprozess genannt) in Gang zu setzen. Das Repräsentamen steht für ein Objekt, dass bei einem anderen Menschen ein bereits entwickeltes oder stärker entwickeltes Zeichen (Interpretant) hervorruft. Die Wechselwirkung zwischen Objekt und Repräsentamen gliedert Peirce in drei Arten. Das Objekt kann als Ikon, Index oder Symbol vorhanden sein. (Kuchenbuch, 2005)

Ikonisch sind Zeichen, welche eine Ähnlichkeit des Signifikat und Signifikant besitzen. So wird bei Bildern generell von Ikonen gesprochen. Der Index bestimmt einen Verweisungszusammenhang, welcher eine meist kausale Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat deklariert. Zum Beispiel verweist der Signifikant Rauch indexikalisch auf den Signifikat Feuer. Es besteht eine physische Verbindung zwischen dem Index und dem Objekt. Das Symbol bezieht sich auf eine scheinbar willkürliche, konventionelle, kulturell geprägte Festlegung, wie zum Beispiel die menschliche Sprache. In der Sprache haben Wort und Bedeutung generell keinen wesensmäßigen Zusammenhang. (Felix, 2002)

Die Unterscheidung der beiden Theorieansätze basiert hauptsächlich auf ihrer bilateralen beziehungsweise triadischen Basis. Als Beispiel kann man die Buchstabenfolge P-F-E-R-D betrachten. Diese Buchstabenfolge oder auch die ikonische Darstellung eines Pferdes beschreiben den Signifikant während der Signifikat die Bedeutung Pferd an sich beschreibt. Bedeutung eines Pferdes wäre zum Beispiel: Ein großes Tier mit vier Beinen, welches zum Reiten genutzt wird. Peirce fügt als dritte Größe das Objekt hinzu, welches für ein real vorhandenes Pferd steht. Das Zeichen jedoch nicht immer real vorhanden sein müssen, zeigt sich am Beispiel des Signifikant E-I-N-H-O-R-N, bzw. das ikonische Zeichen eines weißen Pferdes mit einem Horn auf der Stirn, welches mit dem Signifikat Einhorn verbunden wird. Dieses Zeichen funktioniert obwohl es kein reales Gegenstück dazu gibt.(Felix, 2002)

Saussures Zeichentheorie basiert auf der Annahme der Sprache als das wichtigste Zeichensystem unter vielen. Vergleichbar mit der Schrift, dem Taubstummenalphabet, Höflichkeitsformen oder auch militärischen Signalen. Aus dieser Annahme leitet er eine allgemeine Zeichentheorie ab, welche eine Wissenschaft, zur Untersuchung der Zeichen im sozialen Rahmen des Lebens, beschreibt. Er sieht diese Wissenschaft als Teilbereich der Sozialpsychologie und nennt sie Semeologie (vom griechischen semeion für Zeichen). Die Semeologie sollte lehren, worin Zeichen bestehen und welche Gesetze für sie zutreffen. Saussure unterscheidet desweiteren zwischen der Sprache und dem Sprechen. Diese Unterscheidung entsteht dadurch, dass laut Saussure, die Sprechpraxis vielindividueller ausfällt und lediglich auf den Regeln der jeweiligen Sprache basiert. Ein sprachliches Zeichen entsteht aus den beiden Aspekten des Lautbilds (Signifikant) und dem damit verbundenen Konzept (Signifikat). Einmal miteinander verknüpft können Lautbild und Konzept nicht mehr aufgelöst werden. Die Relation zwischen diesen beiden Aspekten entsteht willkürlich, weshalb in verschiedenen Sprachen auch andere Lautbilder für die jeweils selben Signifikate genutzt werden.(Felix, 2002)

Während Peirces Schaffen weniger Einfluss auf die moderne Filmsemiotik hatte, begründet diese sich noch heute auf die Grundstruktur von Saussure. Besonders die ersten Arbeiten zur Filmsemiotik von Christian Metz entstehen Anfang der 60er Jahre im von Saussure geprägten Strukturalismus. (Buckland, 1995)

3.1 Der Film als Sprache

Der Gedanke Film als Sprache verstehen zu wollen ist schon sehr alt. So soll bei der Uraufführung des Cinématographe Lumière ein Zuschauer ausgerufen haben: "Das ist die Geburt einer neuen Sprache!" (Burg, 2009)

Im Verlauf seiner Geschichte ist der Film zur allgemeinen Sprache geworden, zum Mitteilungssystem, welches ein jeder benutzen und erlernen kann. (Knilli, 1971)

Der Ansatz einer zeichenbasierten Filmsprache begleitet die gesamte Theoriegeschichte. Schon Saussure bezeichnete Sprache als das wichtigste aller Zeichensysteme. Der Sprachaspekt bezieht sich jedoch immer wieder auf andere Aspekte des Medium Films, weshalb es mehrere Punkte gibt die einen Sprachvergleich zulassen. (Joost, 2008)

Ein Aspekt ist die Universalität des rein visuellen Faktors des Films. Dinge wie Mimik und Gestik der Darsteller können überall verstanden werden. Diese Auffassung wurde unter anderem als Vorteil für den Stummfilm gegenüber dem aufkommenden Tonfilm vorgebracht. Ein weiterer Aspekt, der Film und Sprache gleichzusetzen versucht, ist die Meinung, dass die in Filmen erzählten Geschichten überall verstanden werden. (Joost, 2008)

Diese Ideen werden durch spätere filmsemiotische Theorien aufgegriffen, jedoch in andere Perspektiven gesetzt. Der Begriff Sprache dient nun eher metaphorisch oder wird mit der Realsprache versucht gleichzusetzen. Es folgt der theoretische Versuch Filmelemente in Analogie zur Realsprache zu setzen. (Felix, 2002)

Mit dem Aufsatz "Le Cinema: Langue ou langage" führt Christian Metz, einer der wichtigsten Semiotiker, die Filmsemiotik ein, welche auf der strukturalen Linguistik Saussures aufsetzt. Laut Metz ist der Film nicht mit der Sprache gleichzusetzen, da ihm funktionale Sprach- oder Bildlaute fehlen. Selbst das geringste Detail in einem Bild trägt eine komplexe Bedeutung. Die Realsprache setzt sich aus den beiden Ebenen Morpheme (Bildlaute) und Worte zusammen. Der Film verfüge nicht über eine Einheit, welche mit dem Wort gleich gesetzt werden kann. Als kleinste Einheit im Film sieht er die Einstellung, welche für sich

viel zu komplex ist, um als mit nur einem Wort gleichgesetzt zu werden. Sie entspricht eher einer sprachlichen Aussage. Diese Zweigliedrigkeit der Sprache kann nicht in dieser Dualität auf den Film übertragen werden. Eine Sprache verfüge auch über ein Lexikon, welches eine Auflistung der ihr zugehörigen Wörter ist. Ein Lexikon zur Definition der Filmsprache und der zugehörigen Wörter, scheint jedoch unmöglich. Zu viele Bedeutungen werden einer einzelnen Einstellung zugeschrieben. Metz versteht das Kino nun mehr als "langage" (Sprachfähigkeit) ohne "langue" (Sprache). (Buckland, 1995)

Die weitere Entwicklung der Filmsemiotik zentralisiert die Frage nach einer Gliederung des filmischen Kodes und dessen Bezug zur Filmsprache. Metz Überlegungen werden zum Mittelpunkt weiterer Diskussionen. Der Semiotiker Pier Paolo Pasolini versucht die beiden Ebenen der Sprache auf den Film anzuwenden. Die erste Ebene besteht aus den einzelnen Einstellungen, während die zweite Ebene, welche er als Kinem beschreibt, aus den einzelnen Gegenständen und Personen jeder Einstellung bestehen. Jan Marie Peters beschreibt eine andere Dualität der Filmsprache. Auf einer Ebene sind Filmbilder und das was sie abbilden tatsächlich nicht zu systematisieren und für ihn nur "langage." Auf einer weiteren Ebene die er als "leere Form des Kamerablicks" beschreibt ist der Film jedoch als "langue" zu bezeichnen. Mit den Definitionen "langue" und "language" bezieht er sich auf Metz Arbeit. Umberto Ecco sieht den filmischen Kode als ein dreigliedriges System. Es bilden sich "figurae", welche als Wahrnehmungsverhältnisse bezeichnet werden, welche sich zu ikonischen oder kinesischen Zeichen verbinden. Diese Verbindungen generieren weitere komplexere Einheiten.(Felix, 2002)

Bei der Interpretation von Metz Arbeiten kommt es oft zu einer Begriffsverschiebung, da Metz den Begriff langage umgangssprachlich verwendet und zu dem Entschluss kommt, dass langage als eine Einheit gesehen werden kann, welche sich über ihre Ausdrucksmaterie definiert. Wie zum Beispiel „die Sprache der Blumen" oder ähnliche Wortlaute. Somit spricht Metz dem Film auf jeden Fall Sprachlichkeit zu. Dennoch ist diese nicht mit der Struktur der Verbalsprache vereinbar. Metz zeigt auf das verschiedene Begriffe und Instrumente der Linguistik genutzt werden um Film semiotisch zu strukturieren. So zum Beispiel die Bezeichnungen Denotation und Konnotation, welche aus der Linguistik stammen. Denotation beschreibt die wörtliche Bedeutung, während die Konnotation alle dem Zeichen zugehörigen kulturellen Aspekte berücksichtigt. Als allgemeines Missverständnis gilt, dass Metz versucht habe die Linguistik auf den Film anzuwenden. Seine denotative Semiotik strebt folgende Untersuchung an: Wie entstehen spezifische Bedeutungen, wenn kinematographische Verfahren auf eine bestimmte Weise eingesetzt werden? Im

Bild vorhandene Elemente, wie Gegenstände, Gestik oder Kleidung bilden natürlich Zeichen, wirken im Film aber konnotativ und gehören in den Bereich einer Kultursemiotik.(Felix, 2002)

3.2 Der Film als Text

Metz stimmt zu, dass es im Film paradigmatische und syntagmatische Organisationsformen gibt. Diese beiden Begriffe entspringen wieder der Linguistik.(Joost, 2008)

Paradigma sind für ihn wiederkehrende technische oder optische Elemente die alternativ angewandt werden. Das können jede Art von Blende als Übergang oder Verknüpfung verschiedener Segmente sein. Auch Techniken wie Kamerafahrten, Zoomfahrten oder Schnitte bezeichnet er als Paradigma. Als syntagmatisch beschreibt er die Verbindung der Einstellungen oder Teile des Films, welcher im Gegensatz zur Verbalsprache mit sehr großen Einheiten arbeitet. Als wissenschaftliches Mittel gestaltet Metz seine "Große Syntagmatik", welche Modell, für die meisten späteren filmtheoretischen Konstrukte und

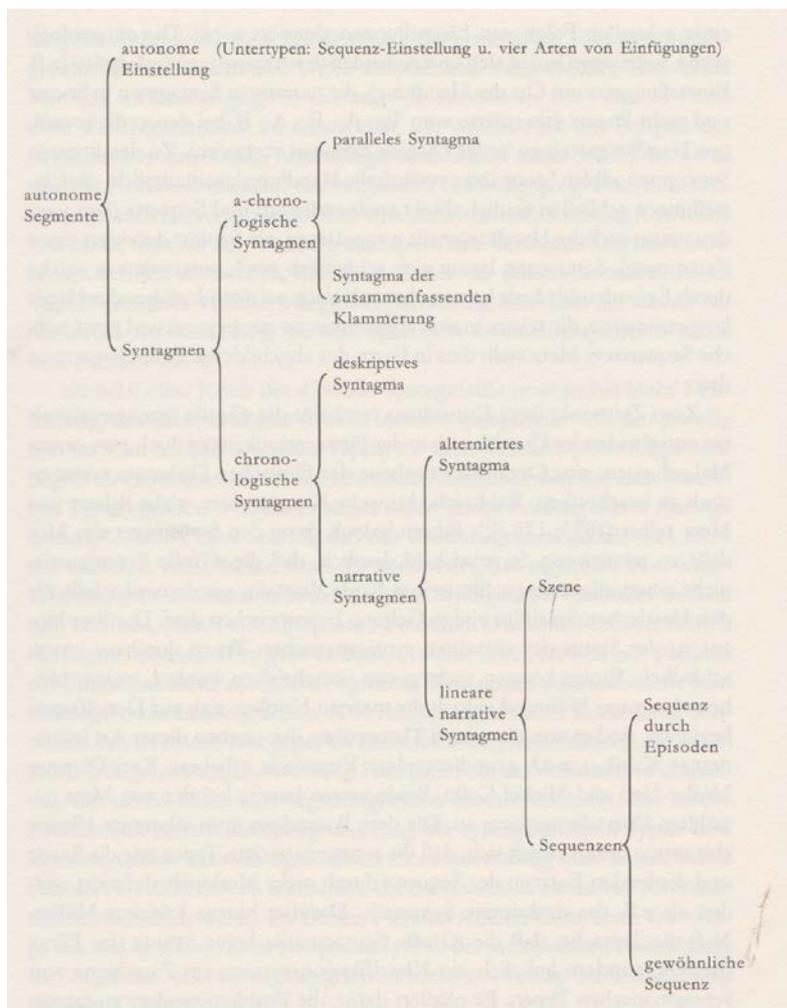


Abbildung 1 Tabelle der Syntagmen nach Metz (Felix, 2002, S. 113)

Montagetabellen, steht. (Felix, 2002)

Christian Metz überträgt dieses Zwei-Achsen-Modell aus Paradigma und Syntagma zwar auf das Zeichensystem des Films, doch übernimmt, nur dessen übergeordnete Strukturen. Das zeichentheoretische Gerüst des Films kann mit den gleichen Achsen der Sprache bestimmt werden. Als zeitliche Berührungen von aneinander gereihten Elementen, welche Ähnlichkeiten zu anderen austauschbaren Elementen besitzen. (Joost, 2008)

Den verschiedenen Montagetheorien liegt immer die Erkenntnis zu Grunde, dass bei der Verknüpfung von Einstellungen, Bedeutungen entstehen, welche über das Gezeigte hinausgehen. So wurde immer wieder versucht, dass die Bedeutungseffekte der bestimmten Montage von Bildern in Übersichtstabellen, zu gliedern. Auf Grund der unzähligen Möglichkeiten scheint diese Systematisierung nicht umsetzbar. Die „Große Syntagmatik“ von Metz erscheint als Teil eines Aufsatzes zu Problemen der Denotation im Spielfilm. Diese scheinbare Übersichtstabelle von Metz dient vielen Semiotikern als erste Grundlage oder als Instrument zur semiotischen Analyse von Einstellungen. (Felix, 2002)

Die Tabelle der großen Syntagmen stellt sich als Basis die Frage wie sich Formen von Syntagmen unterscheiden lassen. Syntagmen beschreiben Einheiten, welche aus mehreren Einstellungen bestehen. Als Unterscheidungsmerkmal wird das Zeitverhältnis der Einheit in ihrer Binnenstruktur betrachtet. Die große Syntagmatik wirkt wie ein erster Meilenstein zur Anerkennung und Nutzung der Filmsemiotik. Jedoch kritisieren Semiotiker und Metz selbst die Möglichkeit einer allgemeinen Nutzung des Modells für den breitgefächerten Begriff Film. (Buckland, 1995)

Metz Model sei lediglich für den Spielfilm nutzbar und auch hier sind der Bestimmung von Syntagmen Grenzen gesetzt. Bestimmt aneinander gereichte Einstellungen lassen sich gut bestimmen und einordnen, während andere sehr vage wirken. Die große Syntagmatik bietet keine allgemeine Gliederung eines filmischen Kodes. (Felix, 2002)

Einer der Hauptkritiker der „großen Syntagmatik“ ist der Theoretiker Michel Colin, welcher unterschiedliche Probleme an dem Montagemodell ausmacht. Die Segmentierung funktioniere in der Baumstruktur nicht. Es gelingt nicht genaue Grenzen zwischen den autonomen Segmenten zu bestimmen. Des Weiteren kritisiert er die Kategorisierung der syntagmatischen Typen. Metz „Große Syntagmatik“ liefert kein allgemeines Instrument zur Kodifizierung des Films, ist aber eines der wenigen entwickelten Modellen der Filmsemiotik. (Felix, 2002)

Hartmut Bitomsky weist darauf hin, dass Metz Syntagmatik, keine Rücksicht auf Doppeldeutigkeiten nehme. Es fehle an die genauere Unterscheidung von Montage-Elementen und den Beziehungen zwischen ihnen. (Kuchenbuch, 2005)

Metz arbeitet weiterhin an dem Problem der Kodizität des Films und in seinem Werk „Langage et Cinema“ (1971) kommt er zu der Erkenntnis, dass Film nicht als Kode verstanden werden kann, sondern eher als eine Konfiguration von Kodes. In der Filmsprache ergibt sich eine Mischung, aus dem Filmwesen eigen zugehörigen Kodes als auch aus allgemein gültigen Kodierungen.(Felix, 2002)

Bitomsky beschreibt dieses Verhalten als kodische Pluralität und bezieht das Zuschauererleben und die Produktionszusammenhänge mit in die Filmsemiose ein. Zu einer solchen Pluralität kommt es durch die vielen Ausdrucksmaterialien des Mediums Film. Gemeint sind die Vermischung von Bild, Bewegtbild, Verbalsprache, Geräusche, Text und Musik. Jeder Film wird als einzelnes textuelles System verstanden, welches sowohl kinematographische als auch nicht-kinematographische Kodes aufweist. (Kuchenbuch, 2005)

Metz beschreibt diese einzelnen Filmsysteme als Ort „an dem das Kinematographische und das Nicht- Kinematographische- das Spezifische und das Nicht-Spezifische sich berühren und eng ineinander verschränkt sind.“ (Felix, 2002)

Durch dieses wandelbare Gefüge von Kodes und dem textuellen Verhalten kann der Film niemals als singuläre Totalität erfasst werden. Durch dieses neue Verständnis ändert sich der Zugang zur Filmsemiotik. Es wird nun mehr unterschieden zwischen der semiotischen Untersuchung des Films im Allgemeinen und der Analyse einzelner Filme. Da jeder Film sein eigenes System besitzt, können erforschte kinematographische Kodes immer nur auf bestimmte Aspekte des Filmes und nicht auf seine Gesamtheit angewandt werden. Versteht man den Film als Text, muss jedoch darauf geachtet werden das dieser nicht eine einfache Aneinanderreihung von Kodes ist, sondern ein dynamisches voneinander abhängiges Gefüge. (Felix, 2002)

Aufgrund dieser neuen semiotischen Überlegungen entstehen in den 1970er Jahren vermehrt filmische Textanalysen. Diese strukturelle Filmsemiotik wird weiterhin in der Filmanalyse genutzt, jedoch werden auch andere Analysetools immer wichtiger. Besonders die Psychoanalyse, getrieben durch Freuds Traumtheorie, wird immer wichtiger. Autoren wie Raymond Bellour (1979), Stephen Heath (1981) und Thierry Kuntzel (1999) führen mit ihren Arbeiten die Methoden der Filmanalyse fort. Hierbei beziehen sie sich auf die Offenlegung der mehrfachen Mechanismen filmischer Bedeutungen. Sie weichen hier ab von der

Interpretation von Filmen und deren Sinngehalt. Es gilt immer mehr zu Grunde liegende Strukturen aufzuzeigen und nutzbar zu machen. (Felix, 2002)

Der Linguist Noam Chomsky bietet ein Alternativmodell, unter dem Namen generative Transformationsgrammatik, an. Ihm geht es nicht mehr um die Beschreibung von filmischen Codes, sondern um das Erkennen von Transformationsregeln der zu Grunde liegenden syntaktisch-semantischen Struktur im Film. Diese Regeln dienen der Umwandlung der Grundstruktur in eine verbalsprachliche Äußerung, welche zur Interpretation dient. Somit muss der Zuschauer einen gewissen Grad an Sprachkompetenz mitbringen, während diese generative Filmsemiotik die Transformationsvorgänge untersucht, die eine Übertragung der Syntaktik und Semantik Elemente zur Interpretation zugänglich machen. Die Aufarbeitung von Metz „Großer Syntagmatik“ durch Michel Colin geht in eine ähnliche Richtung. (Felix, 2002)

3.3 Pragmatische Semiotik

Mitte der 70er Jahre beziehen Semiotik vermehrt die Psychoanalyse in ihre Arbeit bezüglich der Semiotik ein. Es kommt zur Betrachtung des Verhältnisses zwischen Film und Zuschauer. Metz zitiert „Es gilt zu verstehen, dass Filme verstanden werden“ steht im Mittelpunkt dieser Pragmatischen Filmtheorie. Der Text eines Filmes wird laut dieser Theorie erst dann bedeutungsvoll, wenn dieser vom Zuseher aufgenommen und verstanden wird.

Die Aufgabe der pragmatischen Semiotik ist es, verstehen zu versuchen wie ein audio-visuelles Produkt in einem bestimmten sozialen Gefüge funktioniert. Sie betrachtet die Umstände wie ein Film konsumiert wird. Insbesondere der Spielfilm muss auf eine bestimmte Art und Weise betrachtet werden damit er funktionieren kann. Der Filmschaffende, als auch der Zuseher übernehmen ein eigenes Verständnis für ein bestimmtes audio-visuelles Werk. Dieses Verständnis wird nicht immer übereinstimmen, aber nur diese Übereinstimmung lässt es zu, dass ein Kommunikationsraum gegeben ist.

Der Semiotiker Francesco Casetti beschreibt hier sogar einen Art kommunikativen Pakt zwischen Film und Zuschauer, welcher als Voraussetzung für den Akt des Filmverstehens gilt. Roger Odin entwickelt die sogenannte Semiopragmatik, welche sich unterschiedlicher Lesepraktiken für denselben Text bedient, je nachdem in welchem Kommunikationsraum der filmische Text konsumiert wird. Die Semiopragmatik unterscheidet zwei komplementäre Problemfelder. Zu einem betrachtet sie, welche Aufgaben oder Vorgehensweisen

ein Zuseher zu erfüllen hat um eine spezifische Art von Film so funktionieren zu lassen, wie dieser angelegt ist. Als Beispiel führt Odin den fiktionalen Film an, welcher unter einer fiktionalen Lektüre betrachtet wird.

(Buckland, 1995)

Unter anderem müssen folgende Bedingungen erfüllt werden:

- die Konstruktion analoger Zeichen (Figurativisierung)
- die Konstruktion einer Welt (Diegetisierung)
- die Konstruktion einer Erzählung (Narrativisierung)
- eine Homologie zwischen den Beziehungen innerhalb der Dasein und der des Zuschauers zum Film (mis en phase)
- die Konstruktion eines fiktiven Enunziators. (Buckland, 1995, S.228-229)

Sollten eine oder mehrere dieser Operationen nicht erfüllt werden, so wird dementsprechend das Funktionieren des Spielfilmes gestört. (Buckland, 1995)

Der zweite Aspekt, welchen es zu untersuchen gilt ist die Möglichkeit der Unterscheidung von Lektüreperspektiven. Das bedeutet, dass je nach institutioneller Gegebenheit, in welcher ein Film konsumiert wird, die Lektüreperspektive anders gewählt wird. Der Spielfilm wird eventuell in einem Seminar behandelt und deshalb nicht einer fiktionalisierenden Lektüre unterworfen, sondern dokumentarisierend gelesen. Der Spielfilm oder Teile von ihm werden als Dokumente, zum Beispiel einer bestimmten Montageform, einer filmhistorischen Epoche oder einer soziokulturellen Darstellungsweise, betrachtet.

Seit den 1980er Jahren ist die kognivistische Filmtheorie fester Bestandteil der Filmwissenschaften. Michel Colin zeigt mit seiner Arbeit und vor allem mit seiner Neuauflage der großen Syntagmatik von Metz, dass die ursprüngliche Filmsemiotik und spätere kognivistische Ansätze sehr gut miteinander vereinbar sind. Dort wo die strukturelle Semiotik an ihre Grenzen stößt, kann eine pragmatische Semiotik die Diskussion fortführen.

Zusammenfassend lassen sich drei, für die moderne Semiotik geltende Strömungen ausmachen, während einer mit der Verbalsprache gleichgesetzten Methode keinen großen Einfluss mehr hat. Die Enunziationstheorie, welcher Metz sich Mitte den 1970er Jahren zu wand, die Transzendental Pragmatik, welche von Casetti vorgeschlagen wurde und die Semiopragmatik, welche im Umfeld um Roger Odin entstand. Gemein haben alle drei Strömungen, dass sie alle das Umfeld des Zuschauers und den Zuschauer selbst in die Analyse mit

3Die Geschichte der modernen Semiotik

einbeziehen. Es gelten jene pragmatischen Beziehungen und nicht mehr syntaktische Strukturen. (Felix, 2002)

4 Darstellungsparameter zur Analyse

Um eine semiotische Analyse für einen Spielfilm durchzuführen, werden bestimmte Parameter der Darstellungsweise ausgewählt. Hierbei wird nach der modernen Semiologie der Bezug zum Zuseher und dessen Umwelt in die Analyse mit einbezogen. Ausgangspunkt der Darstellungsparameter ist immer die kleinste filmische Einheit - die Einstellung.

Die Einstellung kann bezüglich der Handlung vor der Kamera beschrieben werden. Die sogenannte repräsentische Schicht beschreibt nicht im Vordergrund die klassische Handlung nach einer Dramaturgie, sondern wirklich wie etwas dargestellt wird. Gemeint sind Aspekte die der Bildkomposition dienen, wie zum Beispiel Bildbegrenzung, Bildrahmung, Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, Linien, Formen, Symmetrien, Bildaufteilung, Positionen von Personen und Objekten, Schärfe, Tiefenschärfe, Farbcodes, Licht und ähnliches. Durch das Wirken dieser bildgestalterischen Positionen konstituiert sich eine übergreifende filmische Wirklichkeit.

Die Einstellung wird weiterhin nach der sogenannten Kamerahandlung beschrieben. Diese kinematografische Schicht beschreibt Aspekte wie Einstellungsgröße, Einstellungslänge, Kameraposition, Perspektive und Kamerabewegung. (Gräf, 2014)

4.1 Die kinematographische Bedeutungskomponente und Kontextualität

Die gewählten Darstellungsmittel, zur Generierung einer Einstellung und der Montage vieler Einstellungen miteinander, sind primär Oberflächenphänomene, können jedoch eine zweite Bedeutung generieren und suggerieren. Durch die Vielzahl an zu treffenden Entscheidungen hinter der Kamera kann die Bedeutung gesteuert werden. Unterschiede in Position oder Bewegung suggerieren einen

anderen Bedeutungsgrad. Besonders verständlich wird dies beim Betrachten der gewählten Einstellungsgröße. Wird ein Gesicht und die darin gezeigten Emotionen in einer Nahaufnahme gezeigt, so ergibt sich eine andere Wirkung und Bedeutung für den Betrachter, als bei einer Totalen, in welcher die gezeigte Person nur minimal zu sehen ist. Andere Parameter wirken auf dieselbe Weise. In der Nationalsozialistischen Zeit wurden in sogenannten „Kulturfilmen“ immer wieder Bevölkerungsgruppen abschreckend dargestellt. Menschen mit psychischer Störung wurden mittels Nahaufnahme und bestimmter Beleuchtung, geradezu unmenschlich gemacht (siehe Abbildung 2). (Gräf, 2014)

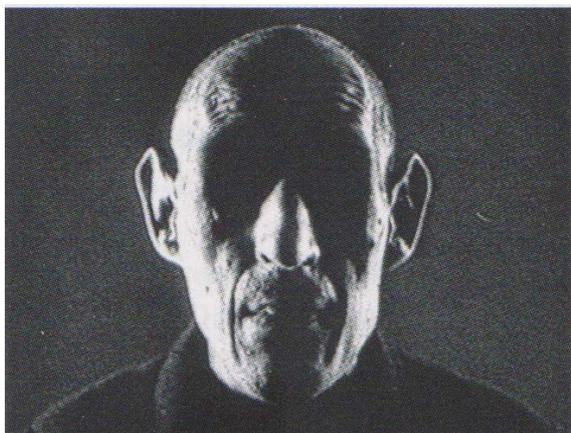


Abbildung 2 Entstellung durch Beleuchtung

(Gräf, 2014, S. 75)

Die Nahaufnahme suggeriert eine ungewohnte Nähe, welche man normalerweise nur zu nahestehenden Menschen hat oder wie sie in einer bedrohlichen Situation vorkommt. Durch die Wahl der Beleuchtung wurden Teile des Gesichtes unkenntlich gemacht und die dargestellten Personen wirken nur mehr als schemenhafte Fratzen oder Dämonen. Der gezeigte Mensch wirkt unmenschlich.

Dieses einfache Beispiel beschreibt den Wirkungsgrad der filmischen Bedeutungskonstitution. Damit Bedeutung durch Darstellungsmittel überhaupt konstituiert werden kann, muss eine Auswahlmöglichkeit bestehen. Ist nur eine Art von Darstellung möglich, dann wurde diese nicht gezielt ausgewählt und vermittelt somit nicht unbedingt eine vorher gewählte Bedeutung. Die Auswahl der Darstellungsmittel steht oft im Zusammenhang mit der technischen Weiterentwicklung. Während heute die Farbauswahl mittels aufwendiger Farbkorrektur eine große Rolle spielt, fällt dieses Mittel zur Zeiten des Schwarz-Weiß Filmes weg. Da es nicht die Wahl gab, war jeder Film Schwarz Weiß und der spezifischen Farbgebung konnte keine Bedeutung zugesprochen werden. (Gräf, 2014)

Am Parameter Farbe lässt sich auch sehr gut die Wichtigkeit der Kontextualität im Film beschreiben. Während im Film „The Wizard of Oz“ Farbe bewusst eingesetzt wird um die Fantasiewelt von der realen Welt zu trennen, kann Farbe nicht generell als Bedeutungsträger für das Genre Fantasie gelten. Die Bedeutung Fantasie für den Parameter Farbe wird erst durch den textinternen Kontext des Filmes zugewiesen. Dies geschieht durch Korrelation des Darstellungsmittels und der konkreten Bedeutung sowie der Distinktion anderer Darstellungsmittel von der jeweiligen Bedeutung. Dem Zeichen Farbe wird der Kontext Fantasie zugewiesen, das jeweilige Darstellungsmittel wird semantisiert. (Gräf, 2014)

Der textinterne Kontext wird in den meisten Fällen maßgeblich an der Bedeutungskonstitution mitwirken, jedoch kann auch textextern Bedeutung geprägt werden. Dies geschieht in einem sehr kulturell geprägten Zusammenhang. Durch Korrelation eines bestimmten Darstellungsmittels und einer bestimmten Bedeutung, sowie der Distinktion des Darstellungsmittels von anderen Bedeutungen in einer großen Anzahl von vorhergehenden Filmen, kann ein textexterner Kontext geschaffen werden. (Gräf, 2014)

Ein wichtiger Punkt in der Frage des Bedeutungsaspektes durch die Darstellungsmittel ist die Potenzialität. Gemeint ist, dass ein Darstellungsmittel nicht zwangsläufig von sich aus eine Bedeutung transportiert. Es kann zusammen mit anderen Aspekten an einer Bedeutungskonstitution beteiligt sein, aber muss nicht aus sich heraus unbedingt eine Bedeutung generieren. Selbst wenn die Auswahl gegeben ist, dass Filme heute mit oder ohne Farbe produziert werden, ist das Nutzen von Farbe an sich keine Bedeutungskonstitution. Da im Allgemeinen jeder Film mit Farbe produziert wird, kann für das Merkmal Farbe an sich keine eigene Bedeutung transportiert werden. Die bestimmte Bearbeitung von Kontrast und Farbe wird natürlich eine spezifische Bedeutung verfolgen, aber die Tatsache das Farbe einfach vorhanden ist, reicht nicht zur Bedeutungsaussage. Das Darstellungsmittel wurde in der heutigen kulturellen Umgebung nicht dementsprechend semantisiert. Bei dem bewussten Weglassen der Farbe, also bei der Produktion eines schwarz weiß Filmes, wird jedoch eine bestimmte Bedeutung transportiert werden, da dieses Produktionsverfahren von der Allgemeinheit abweicht. (Gräf, 2014)

4.2 Bildstrukturen

Die Semiotik beschreibt Filme, oder audiovisuelle Texte, als eine zweidimensionale Fläche. Egal was auf dieser Fläche passiert, sie kann nur

zweidimensional sein. Damit ist das Bildrechteck gemeint, auf welchem je nach Einsatz unterschiedliche Teilflächen zu einer Einstellung zusammengesetzt werden. Teilflächen unterscheiden sich voneinander in ihrer Qualität. Eine Teilfläche ist in ihrer Größe nur auf das Bildrechteck beschränkt und ist in ihrer Form und Position frei. Somit sind maßgebliche Parameter Farbton, Helligkeit und Sättigung. Entsteht aus allen Parametern (Ausdehnung, Position, Form, Farbton, Helligkeit, Sättigung) eine Komposition aus Teilflächen, welche ähnlich zu realen visuellen Wahrnehmungserfahrungen ist, dann entsteht ein ikonisches Zeichen. Dieses Zeichen kann als Person, Raum oder Gegenstand wahrgenommen werden. (Gräf, 2014)

4.3 Farbton, Helligkeit und Sättigung

Besonders gut zur Analyse eignen sich alle technischen Parameter welche in den Bereich Farbkorrektur oder Colorgrading fallen. Besonders Farbton, Helligkeit, Sättigung und Kontrast, welcher durch gegensätzliche Bestimmung der genannten Parameter entsteht, können der Bedeutungskonstruktion dienen. Hierbei wird auf den textinternen symbolischen Einfluss Bezug genommen und nicht auf die Bestimmung von ikonischen Zeichen. Bei der symbolischen Bedeutungsfindung steht sehr stark der Kontextbezug im Vordergrund. Bedeutung ergibt sich innerhalb des Kontexts, dadurch wie bestimmte Bildelemente anhand ihrer Farbtöne, Helligkeitswerte oder Sättigung miteinander korrelieren. Die ikonische Bedeutungskomposition bezieht sich immer auf eine feste Verbindung von Signifikat und Signifikant. Diese Relation wird symbolisch immer ad hoc durch den Kontext erschaffen. Die moderne Semiotik beruht sich sehr stark auf diese Kontextualität, da ohne diesen Zusammenhang die Zeichenrekonstruktion nur sehr abstrakte Bedeutungsprädispositionen zulässt. Die Symbolik bezieht sich genauso wie die ikonische Rekonstruktion sehr wohl auf die außertextuelle Wahrnehmung, aber nicht auf Grund eines Ähnlichkeitsverhältnisses, sondern auf Grund anderer Zusammenhänge zueinander. Gemeint ist, dass bestimmte Farbtöne oder Helligkeitswerte im persönlichen Umfeld, ganz bestimmten Gegenständen zugeordnet sind, welche wiederum, eigene Bedeutungen innehaben. Um Bedeutung aus diesen Parametern zu bestimmen, werden diese zunächst näher betrachtet. (Gräf, 2014)

Sättigung beschreibt die Farbqualität, das heißt den Grad an Farbintensität oder an Farbstärke. Sättigung gibt also an ob ein Farbton als Tief- oder Dunkelblau oder aber als Pastellton empfunden wird. Umso gesättigter ein Bild ist, um so „bunter“ ist dieses. Wird die Sättigung auf 0 gesetzt, kommt es zur Entsättigung.

Entsättigung besitzt das Bild keinerlei Farbe mehr und es wird nur mehr in Grautönen angezeigt. Die Abstände zwischen den Grautönen werden als Helligkeit empfunden. Die dunkelste entsättigte Stelle wird als schwarz und die hellste Stelle als weiß empfunden. (Van Hurkman, 2014)

Helligkeit kommt am stärksten zur Geltung, wenn das Bild komplett entsättigt ist. Sie wird deshalb auch mittels Graukarten gemessen und angegeben. Totale Helligkeit wird als weiß erkannt, während totale Dunkelheit als schwarz erkannt wird. Durch die Helligkeitsunterschiede entsteht der Kontrast. Kommt es bei einem gesättigten Bild zu Farbunterscheidungen entsteht der sogenannte Farbkontrast. In Kombination mit der Sättigung zeigt sich die Helligkeit in Farbvarianten. So wirken Farben, wenn sie heller sind, blasser oder ausgebleicht. (Van Hurkman, 2014)

Als Farbton bezeichnet man die Farbe an sich. Der Farbton steht repräsentativ für die Wellenlänge der Farbe. Jede Farbe, welche wir als unterschiedlich zu allen anderen beschreiben, hat ihren eigenen Farbton. (Van Hurkman, 2014)

Farbe ist an sich schon ein sehr semantisch behafteter Begriff und jede Farbe trägt seinen eigenen eingelernten Namen. Da schwarz und weiß genau genommen Helligkeitswerte sind, müssen diese von den Farben unterschieden werden. Bemerkenswert ist, dass es von jeder Farbe eine Vielzahl von Farbvarianten und Kombinationen gibt, welche durch das Zusammenspiel von Farbton, Helligkeit und Sättigung entstehen. (Van Hurkman, 2014)

4.3.1 Bedeutungsdisposition

Wie zuvor gezeigt ist Farbe an sich schon ein sehr semantischer Begriff. Wenig verwunderlich ist es deshalb, dass Farbe und Farbtöne das stärkste semantische Potential haben. Es bestehen verschiedene Symbol-Lexika zur Bedeutung einzelner Farben. Jede der Grundfarben steht kulturell oder traditionell für eine bestimmte Eigenschaft oder Aktion. Diese Bedeutungen können je nach Kultur, Epoche oder Milieu anders ausfallen. Gelb steht für Erhabenheit, Eifersucht und Neid. Rot wird gedeutet als Farbe der Liebe, Kraft, Leidenschaft oder auch Zorn. (Faulstich & Strobel, 2013)

Zu beachten ist, dass nicht jede Bedeutung für jeden Film oder auch jede Person gleichermaßen gegeben ist. Aufgrund kultureller Unterschiede und vorangegangener Bedeutungskonstitution, lässt Farbe immer nur im filmischen Kontext eine bestimmte Bedeutung zu. Farben weisen immer mehrere Bedeutungen auf und müssen kontextuell betrachtet werden. Es müssen Muster ermittelt werden, welche strukturell gegeben sind. (Faulstich & Strobel, 2013)

Selbst der optische Vergleich einer Farbe kann keine genaue semantische Bedeutungszuweisung generieren. Rot, im Vergleich mit dem Feuer, kann zwar als warme Farbe betrachtet werden, kann aber sowohl negative als auch positive Eigenschaften beschreiben. (Faulstich & Strobel, 2013)

Für Attribute wie Helligkeit und Sättigungen lassen sich nur für die Extremwerte Bedeutungen bestimmen. Zum Beispiel wird Dunkelheit meistens negativ interpretiert. Dunkelheit beschreibt oft Gefahr, Furcht und das Ungewisse. Dunkelheit kann aber auch für etwas Positives, wie zum Beispiel Romantik stehen. Wie bei der Interpretation von Farbtönen kann auch hier nur sehr abstrakt Semantik beschrieben werden. Helligkeit kann gegenteilig zur Dunkelheit interpretiert werden. Die Eigenschaften, dunkel und hell oder rot und blau, sind in ihrer Bedeutung ontologisch bedingt. (Gräf, 2014)

Sättigung verhält sich ähnlich. Stark gesättigte Bilder wirken lebendiger und ansprechender. Dies ist auch durch die natürlichen Jahreszeiten geprägt. Der Frühling bringt Wärme, Farbe und Licht und ist somit meist positiv besetzt. Entsättigte Bilder wirken kraftlos und haben eher negativen Kontext. Nutzt man in einem Bild eine sehr starke oder übertriebene Sättigung, wie sie in der natürlichen Wahrnehmung nicht vorkommt, haftet diesem Bild die Semantik des Künstlichen oder der Fantasie an. (Gräf, 2014)

4.3.2 Kontraste

Neben der Bedeutungskonstitution einzelner Farbtöne, Sättigungs- und Helligkeitswerte, sind auch bedeutungskonstituierende Zeichen, aufgrund von Ähnlichkeiten oder Abweichungen möglich. Starke Oppositionen ergeben sich aus der Kombination extremer Werte. Auch wenn die Oppositionen rein visuell sind, so schaffen sie einen Bezugsrahmen der unterschiedlichen Bildteile zueinander. Die so erschaffenen Relationen werden vom Kontext dann weiter ausgeführt. Stellt das Bild ein Objekt in Opposition zu einem anderen Objekt in einer weniger quantitativen Ausführung, ergibt sich daraus eine besonders prägnante Bedeutung. Der ausgeprägte Parameter gilt als „Normalfall“, während die Abweichung davon als solche sichtbar wird und dadurch hervorgehoben und semantisiert wird. Ein heller Gegenstand in einer ansonsten dunklen Umgebung wird eine eigene Bedeutung konstituieren. (Gräf, 2014)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Aspekte Farbtöne, Helligkeit und Sättigung ihre semantische Bedeutungsdisposition durch Äquivalenz und Opposition, zwischen den jeweiligen Bildanteilen, bestimmen. Das Herauslesen von Gleichheiten und Unterschieden in spezifischen Aspekten und das in den

Kontext setzen davon, bilden die Grundlage der Analyse der unterschiedlichen Parameter der Darstellungsweise.

4.4 Räumliche Relationen

Neben der semantischen Bedeutungskomponente der Farbe spielt die räumliche Aufteilung oder Relation eine der wichtigsten Rollen um filmische Semantiken zu analysieren. (Gräf, 2014)

Grundkategorie einer Bestimmung und Analyse im Film ist immer die Einstellung. Diese kann im Raum durch verschiedene Gesichtspunkte betrachtet werden. Diese sind vor allem die Objektgröße, Perspektive, Kamerabewegung, Achsenverhältnisse und Länge. (Faulstich & Strobel, 2013)

4.4.1 Distanz und Entfernung

Betrachtet man den Aspekt der Entfernung, spricht man immer von der Distanz von mindestens zwei Objekten zueinander im Raum. Der Raum ist hier ähnlich einer Theaterbühne zu verstehen. Man kann hier zwischen Vorder-, Mittel-, und Hintergrund unterscheiden. Das Distanz ein sehr abstrakter Begriff sein kann, erkennt man, wenn man versucht zu bestimmen ob zwei Objekte nah zueinander stehen, oder ab wann man von weit weg spricht.(Faulstich & Strobel, 2013)

Die genaue Bestimmung dieser Begriffe kann wiederum nur kontextuell geschehen. Sind mehrere Objekte im Bild zu sehen, wird bei jenen, welche einen geringeren Abstand zueinander haben von Nähe gesprochen, während bei weiter entfernten Objekten von Distanz gesprochen wird. Hier wird wieder die Bestimmung von Äquivalenz und Opposition ersichtlich. Alleine durch die Nähe zueinander erhalten gewisse Objekte ein gemeinsames Merkmal. Die Position im Raum kreiert eine Eigenschaft. Diese Gemeinsamkeit und der Unterschied zu anderen Objekten kann eine semantische Aussage bedingen. Offensichtlich wird dieser Umstand wenn man die Parameter Entfernung und Distanz um die Attribute vertikal, horizontal und spatial erweitert. Die Möglichkeiten der Unterscheidung oder der Äquivalenz werden demnach vervielfältigt, je nachdem ob ein Objekt links oder rechts von einem anderen steht, darüber oder darunter steht oder ob es im Raum weiter vorne oder hinten steht. (Gräf, 2014)

Den offensichtlichsten semantischen Anteil erkennt man in der horizontalen Relation. Ein Objekt scheint wichtiger wenn es über einem anderen steht. Durch den allgemeinen Sprachgebrauch wird das höher stellen mit Dominanz und Macht gleichgesetzt. Erkennbar ist dieser Umstand in Redensarten wie: Über

4Darstellungsparameter zur Analyse

jemanden stehen oder der Ranghöhere. Die links-rechts Anordnung wird sehr abstrakt bedeutungsspezifisch ausgelegt. Durch kulturelle Unterschiede beeinflusst wird ein Objekt in der rechten Bildhälfte, als wichtiger angesehen oder umgekehrt. Unter anderem können hier kulturelle Abweichungen, wie die Leserichtung, eine Rolle spielen. (Gräf, 2014)

Die spatiale Anordnung von Objekten im Raum kann zur Dominanz eines bestimmten Objektes beitragen. Das zur Kameralinse näher stehende Objekt wirkt größer und nimmt mehr Bildanteile ein. (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013)

Sind sich zwei Objekte in den Punkten der Farbtöne, Sättigung und Helligkeit äquivalent, kann durch die Unterscheidung der spatialen Entfernung eine Bedeutungsaussage getroffen werden. Diese Aussage kann von einem anderen Darstellungsparameter, der Schärfentiefe, verhindert werden. Ist das Vordergrundobjekt unscharf, während das weiter entfernte Objekt scharf ist, wird hier eine spezifische Aussage getroffen. (Gräf, 2014)

Wie komplex die Parameter Entfernung und Distanz sein können, wird offensichtlich wenn man ein unbeteiligtes drittes Objekt mit einbezieht. Dieses Objekt ist nicht Teil der Gruppe, aber teilt alle anderen Objekte auf Grund deren unterschiedlichen Entfernung zu dem Objekt ein. Es erschafft Oppositionen. Dieses Objekt kann auch als Raumteiler fungieren und eine einfach horizontale Linie sein. Durch einen Raumteiler oder eine Grenze ergibt sich neben den Eigenschaften wie oben/unten, vorne/hinten, links/rechts, jetzt auch die Möglichkeit der Bestimmung von innen und außen. Die Innen/Außen Relation kann im Bezug auf den Kontext sehr stark semantisch wirken. Aus ihr ergeben sich Begriffe wie Gefangenschaft/Freiheit, Schutz/Gefahr, Zugehörigkeit/Ausgeschlossenheit. Der Kontext generiert mittels Analyse der Darstellungsweise bezüglich Distanzen eine Bedeutungsdisposition. Doch auch ohne den Kontext zu betrachten, können semantische Aussagen getroffen werden. Ein Raumteiler, Raumaufteiler oder eine Grenze können bestimmte Objekte ausschließen oder auch einrahmen. Ein eingerahmtes Objekt wirkt rein optisch-visuell immer prägnanter oder wichtiger. Ohne den Kontext zu kennen sticht das eingerahmte Objekt auf Grund seiner einzigartigen Sonderstellung hervor. (Gräf, 2014)

Ein weiterer Aspekt, welcher die räumlichen Relationen beeinflusst, ist die Ausrichtung eines Objektes im Raum. Damit ist das stehen, liegen oder eindrehen eines Objektes gemeint. Nicht mehr nur die Positionierung ist interessant, sondern die Orientierung. Semantisches Hauptmerkmal ist hier wieder die Gleichheit dieses Zustandes oder die Unterscheidung. Sind die Objekte zusammengehörig und somit äquivalent oder gegensätzlich und

oppositionell? Handelt es sich bei den Objekten um Menschen oder vermenschlichte Formen, dann ergeben sich auf Grund von Blickrichtungen mehrfache semantische Aussagen. Grundlegend lassen sich hier ganz einfache semantische Aussagen treffen. Ist die Blickrichtung gleich oder nicht? Wenden sich beide Personen ab oder blicken sie sich an? Ist nur eine Person abgewandt, während die andere sie anblickt? Aus diesen Möglichkeiten ergeben sich unterschiedliche Äquivalenzen oder Oppositionen, welche spezifische Bedeutungen vermitteln. Das sich anschauende Liebespaar oder zwei Rivalen die sich bekämpfen. Einseitiges Wegschauen kann für Scham stehen oder Angst. Die Beispiele zeigen, dass wieder der Kontext für die nähere Bestimmung wichtig ist. (Gräf, 2014)

Die räumlichen Relationen werden im Film immer wieder kompositorisch angeordnet. Mittels Geraden/Ungeraden, Vertikalen/Horizontalen/Diagonalen, Symmetrien, Mustern und anderen Bildaspekten wird das Bild gestaltet. Einfache geometrische Strukturen dienen der Bedeutungsergründung. Die Gerade ist eine stabile vollführende Form und leitet, unverändert, durch das Bild. Gerade Bildanteile können somit Stabilität, Ruhe und Einigkeit vermitteln. Die Eigenschaft einer Ungeraden ist nun die Gegenteilige. Steht die Gerade für Nichtveränderung und Invarianz, so steht die Nichtgerade für Veränderung und Varianz. Eine nichtgerade Form kann somit Instabilität, Dynamik und Spannung vermitteln. Geraden können im Bild auch vertikal oder horizontal vorkommen. Im Bezug auf die Bildkanten sind diese Geraden immer parallel und haben eine stabilisierende Wirkung. Diagonalen haben wieder den gegenteiligen Effekt. Dieses Wirken hat die Diagonale mit der Nichtgeraden gemein, obwohl sie in ihrer strukturellen Form oppositionell zueinander stehen. (Gräf, 2014)

Eine der ausdrucksstärksten Bildkompositionen ist die Symmetrie. Symmetrien spiegeln Bildanteile auf die gegenüberliegende Seite. Sei dies horizontal oder vertikal, je nach Symmetrieachse. Sie teilen einen Raum und geben diesem eine visuelle Ordnung. Diese Ordnung und bildliche Wiederholung wird vom Menschen als besonders harmonisch empfunden. (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013)

Symmetrien werden als schön oder harmonisch empfunden, da der Mensch kulturgeschichtlich, als auch natürlich von Symmetrien geprägt ist. In der Natur ist jedes Lebewesen von einer gewissen Achsensymmetrie geprägt und auch in der Kunstgeschichte ist die Symmetrie seit jeher als harmonisches Bildelement gegeben. Dieser Harmoniebegriff verleiht der Symmetrie einen außertextuellen semantischen Charakter. Unabhängig vom Kontext deklariert Symmetrie rein optisch-visuell Bedeutung. (Gräf, 2014)

Asymmetrische Kompositionen müssen jedoch nicht automatisch als unharmonisch empfunden werden. Kulturell harmonisch gilt vor allem der goldene Schnitt. Der goldene Schnitt beschreibt eine Dreiteilung des Bildes, bei welcher der große Teil des Bildes ungefähr die Größe der anderen beiden Bildteile für sich beansprucht. Der größere Teil verhält sich zum kleineren wie die Summe aus beiden zum Größeren. Ähnlich ist auch die klassische Drittelteilung, welche ebenfalls als harmonisch gedeutet wird. Die längere Seite ist doppelt so lang wie die kürzere. Sie teilt das Bild in Drittel sowohl horizontal als auch vertikal. Die Treffpunkte der so erstellten Linien nennt man "sweet spots."(Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013)

Semantisch lassen sich der goldenen Schnitt und die Drittelteilung von den üblichen Symmetrien dennoch unterscheiden. Sie wirken zwar genauso harmonisch, vermitteln aber mehr Dynamik und Spannung. Dieser semantische Unterschied ist geometrisch bedingt. Diese optisch-visuelle Semantik steht immer vor einem kontextuellen Verständnis und gilt lediglich als Komplementär-Semantik. Eine spezifische Bedeutungsdisposition ist nur in Verbindung mit dem jeweiligen Kontext möglich. (Gräf, 2014)

Neben der Spiegelung, wie sie in Symmetrien vorkommt, gibt es noch andere Möglichkeiten der Wiederholung. Von Wiederholung spricht man wenn Objekte im Bild sich aufgrund ihrer Identität relativ oder absolut gleichen. Dadurch ergeben sich Muster, welche anhand ihrer Qualität und Quantität, stark oder weniger stark wirken. Die Quantität beschreibt die Anzahl an Wiederholungen, während die Qualität die sich ähnelnden Attribute beschreibt. Gemeint sind Aspekte wie Größe, Form und Lage im Raum. Muster suggerieren kulturell immer ein Empfinden von Ordnung. Ordnung kann sowohl negativ als auch positiv besetzt sein. Je nach kulturellem Verständnis bezüglich eines bestimmten Kontextes. Durch die Separation von Mustern und Nicht-Mustern ergibt sich wieder der Nutzen einer Komplementär- Semantik. (Gräf, 2014)

4.4.2 Schärfentiefe und Tiefenschärfe

Die Bestimmung der Schärfe muss in die räumlichen Relationen mit einbezogen werden, da sie dem Raum eine weitere Ebene gibt beziehungsweise ihn in seiner Tiefe gliedern kann. (Gräf, 2014)

Die Schärfe oder Unschärfe eines Objektes geht vor allem beim natürlichen Sehvorgang immer mit der Wichtigkeit des Objektes für den Rezipienten einher. Wenn man sich auf ein Objekt konzentriert, wird der Hintergrund plötzlich unscharf. In unserer Natur fokussieren wir immer auf das gerade interessante oder in dem Moment auffälligste Objekt. Kameratechnisch zu fokussieren ahmt den menschlichen Bezug zwischen Fokus und Aufmerksamkeit nach. Beim Film

4Darstellungsparameter zur Analyse

wird diese von uns automatisierte Handlung kameratechnisch vorweggenommen. Bei einem Film wird ein dreidimensionaler Raum auf ein zweidimensionales Bild projiziert. So kommt es zu dem unnatürlichen, aber dennoch von uns akzeptierten, Effekt, dass die Fokussierung unseres Sehapparates vorweggenommen wird. (Brown, 2012)

Auf der Leinwand kann das menschliche Auge nicht mehr beliebig unterschiedliche Objekte fokussieren. Somit ist auch die Wahrnehmung schon sehr stark gesteuert. (Gräf, 2014)

Neben Äquivalenz und Opposition durch den Faktor scharf oder unscharf, kommt es zu einer Aufmerksamkeitsselektion und dadurch zu einer Relevanz- und Dominanz-Semantisierung. Der scharfe Bildanteil ist der wahrnehmbare und damit relevant. Unschärfe Bildanteile sind schwer oder sogar überhaupt nicht wahrnehmbar und deshalb weniger oder gar nicht relevant. (Gräf, 2014)

Einfluss auf die Relevanz, Dominanz sowie auf die äquivalenten und oppositionellen Bildanteile kann die Schärfenverlagerung haben. Ab einem bestimmten, durch den Kontext gesetzten Moment, kann sich die Relevanz ändern oder durch häufiges Ändern, kann die Relevanz-Dominanz-Semantik neutralisiert werden. Es wird nur mehr die Differenz des einen Objektes zum anderen betont. Die Schärfenverlagerung selbst ist immer ein semantischer Hinweis, dass ein bestimmtes Objekt im Moment eine größere Bedeutung aufweist, als andere Bildanteile. Kommt es zu einer Schärfenverlagerung, ist meistens im Kontext ein Grund oder eine Bedeutung für diese zu verstehen. Somit wirkt die Verlagerung von Schärfe immer als Signal. Dieses Signal dient in Kombination mit dem Objekt als filmisches Zeichen und als semiotischer Verweisakt darauf, dass ein ganz bestimmtes Objekt nun von Bedeutung sein muss. (Gräf, 2014)

Ist ein Bild komplett scharf und alle Objekte können gleich wahrgenommen werden, können keine Oppositionen daraus geschlossen werden. Dennoch können semiotische Aussagen getroffen werden. Es können alle Objekte gleichermaßen bedeutend sein oder diese totale Bildschärfe kann in bestimmten Momenten auch als Abweichung oder etwas Unnatürliches empfunden werden. Wird ein Bild, welches eine große Tiefe besitzt und über Vorder- und Hintergrundobjekte verfügt, komplett scharf dargestellt, so kommt es zu einem unnatürlichen, nicht gewohnten, Bildverhalten und eine Abweichung wird erkannt. Damit wird wieder auf eine Bedeutung hingewiesen. Andere Parameter wie Helligkeit, Farbtöne, Sättigung oder Raumaufteilung können diese Bedeutung verbessern oder erst ermöglichen. Der Einsatz von Schärfe und Unschärfe wirkt den anderen Parameter vorgelagert, da jene erst das Erkennen oder

Unterscheiden der anderen Parameter sichtbar oder wahrnehmbar macht. (Gräf, 2014)

Diese Art von Deep Focus und deren Bedeutung wird in dem Film Citizen Kane genutzt um eine unnatürlich Schäferelation zu erzeugen. Auf Grund der sonstigen eingelernten Wahrnehmung von Schärfe, wirkt die hier genutzte komplette Schärfe als Opposition. (Brown, 2012)

Eine weitere Möglichkeit der Bedeutungsdisposition ergibt sich aus dem Einsatz von totaler Unschärfe. Wird ein Bild zu einem Großteil unscharf dargestellt, widerspricht dies unserem natürlichen oder dem gewohnten Sehen. Somit muss dem Abgebildeten eine gewisse Bedeutung zukommen. Die hier erzeugte Abweichung ist eine der größtmöglichen Oppositionen im Film. In den meisten Fällen wird die komplette Unschärfe des Bildes genutzt um Zustandsveränderungen einer Person darzustellen, welche auf Grund bestimmter kontextueller Umstände, nicht mehr in der Lage ist richtig zu sehen. Beispiel hierfür sind Müdigkeit, Krankheit, Alkoholisierung oder das Sehen ohne Brille. (Gräf, 2014)

4.5 Parameter der Einstellung

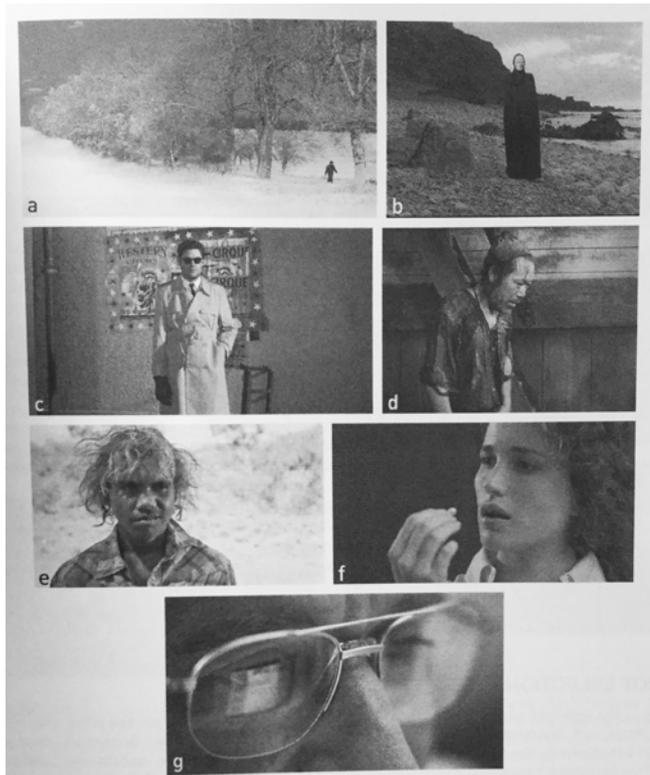
Im Gegensatz zu den räumlichen Strukturen, beschränkt sich die Einstellung nicht mehr nur auf den bildlichen Raum und der darin dargestellten Objekten und erschaffenen Welt, sondern bezieht die Kamera, ein Objekt außerhalb der Filmwelt mit ein. (Brown, 2012)

4.5.1 Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgröße beschreibt die räumliche Relation zwischen der dargestellten Welt und der Kamera. Das sogenannte "Kamera-Auge" signalisiert wo die Kamera die Wahrnehmung hinführen möchte. Beeinflussbar ist die Einstellungsgröße durch die Variation der Distanz zum gezeigten Objekt. Positioniert man ein Objekt vor der Kamera und verringert die Distanz, wird das Objekt größer und mehr Raum im Bild einnehmen. Vergrößert man die Distanz zum Objekt, wird das Objekt kleiner und immer mehr neue, vorher nicht sichtbare, Objekte treten in den Raum ein. Die Bezeichnung der jeweiligen Einstellungsgröße als Totale, Halbtotale usw. sieht immer den Menschen als Bezugsgröße. Dies ist auch dann der Fall, wenn der Mensch nicht das abgebildete Objekt ist. Dieser Umstand ist gegeben, da Menschen die

4Darstellungsparameter zur Analyse

Hauptbezugsquelle und das am meist aufgezeichnete Objekt sind. (Kuchenbuch, 2005)



Zu Abbildung 3:

a Supertotale

b Totale

c Halbtotale

d Halbnahe

e Nahe

f Große

g Detail

(Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013, S. 161)

Abbildung 3 Einstellungsgrößen (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013, S. 161)

Zu erkennen ist, dass die Bezeichnungen für die Einstellungsgrößen nur ungefähre Angaben sein können. Es kann für eine Einstellungsgröße keine punktgenauen Angaben geben, da sie durch die kontinuierlich veränderbare Distanz der Kamera zum Objekt entsteht. Die Einstellungsgrößen sind somit nicht als Einheiten sondern als Konventionen zu verstehen. Dem filmischen Kontext unterworfen, können Systeme der Einstellungsgrößen variieren, insbesondere wenn keine Menschen als Bildobjekte abgebildet werden. (Beicken, 2004)

In ihrer Basis ist die Einstellungsgröße die wiederholte Abbildung und gebrochenen Darstellung desselben räumlichen Inhalts, durch die alleinige Entfernung der Kamera zum Objekt. Wie funktional sie ist kann an einem Beispiel sehr gut dargestellt werden. Die erste Einstellung zeigt einige Textzeilen in einem Zeitungsartikel. Die zweite Einstellung zeigt einen Menschen, welcher die Zeitung in den Händen hält. In der dritten Einstellung ist der Mensch auf einer Parkbank zu sehen, welche sich mitten in einem öffentlichen Park befindet. Alle

drei Einstellungen zeigen denselben Moment und denselben Raum, jedoch gibt jede etwas anderes und neues zu erkennen und verändert sehr stark die Bedeutungsdisposition. Zunächst ist der gedruckte Text von Bedeutung und bildfüllend. Danach erkennt man den Menschen, welcher sich mit dem Text auseinander setzt und welcher offensichtlich wichtig für den Kontext ist. Als letztes sieht man den Ort an welchem sich der Mensch befindet und eine komplette Welt wird etabliert. Die Einstellungsgröße ist somit funktional. Diese Funktionalität ist notwendig um den bildlichen Inhalt überhaupt ersichtlich zu machen, welcher dann Bedeutungsdispositionen zulässt. Die Einstellungsgröße an sich ist noch keine Bedeutungsaussage. Sie macht es nur möglich etwas Bestimmtes zu zeigen oder eben nicht. Der semantische Bedeutungszugang entsteht durch die gezeigten räumlichen Relationen. Einstellungsgröße ist nur Mittel zum Zweck, aber transportiert keine Komplementärsemiotik. Um semiotische Aussagen treffen zu können, müssen Abweichungen und Äquivalenzen möglich sein. Es gibt im Bezug auf die Einstellungsgrößen keinen Normalfall um Abweichungen als solche zu erkennen und ihnen Bedeutung zukommen zu lassen. Eine minimale semiotische Aussage lässt sich nur daran erkennen, dass bestimmte Objekte in einer Vielzahl von Einstellungen anders als alle anderen Objekte gezeigt werden. (Gräf, 2014)

4.5.2 Einstellungslängen

Die Einstellungslänge oder Einstellungsdauer ist der Zeitraum zwischen zwei Schnitten. Dieses Verfahren Bilder aneinander zu reihen ist charakteristisch für das Medium Film. Die Länge einer Einstellung dient als Indikator für ihre Bedeutsamkeit. Eine lange Einstellung erscheint wichtiger als eine kurze Einstellung. Die genaue Definition von lang und kurz erweist sich jedoch als schwierig, da es keine neutrale Normallänge für Einstellungen gibt. Man kann unter Berücksichtigung der Quantität der Bildinformation eine Einstellung als lang und kurz definieren und somit als bedeutsam und weniger bedeutsam. Quantität der Bildinformation beschreibt den Umstand, dass große Informationen einfach mehr Zeit zum Verarbeiten brauchen, unabhängig vom Bedeutungsgehalt. Bewegte Objekte werden in der Regel länger abgebildet, als unbewegte. Die Länge einer Einstellung unterliegt außerdem nicht nur der Wichtigkeit des Gezeigten, sondern auch der Absicht der Dynamisierung und dem Schnittrythmus. Dennoch dient die Einstellungslänge der Interpretation. Sie kann detailliert erfasst und gemessen werden und in Kombination mit anderen Parametern und dem Kontext zur Bedeutungskonstitution beitragen. (Kuchenbuch, 2005)

4.5.3 Einstellungsperspektiven

Für die Einstellungsperspektive sind drei Arten der Relation von Kamera zu Objekt wichtig. Die Höhen-Relation, die Seiten-Relation und die Horizontal-Relation. (Gräf, 2014)

Die Höhen Relation ergibt sich anhand der Kameraposition und dem dazu fokussierten Objekt. Die Kamera kann sich auf gleicher Höhe wie das Objekt befinden, sowie darüber und darunter. Befindet sich die Kamera auf gleicher Höhe spricht man von Augenhöhe oder Normalsicht, andernfalls von Aufsicht oder Untersicht. Normalsicht deshalb, weil sie den natürlichen Sehgewohnheiten des Menschen am ähnlichsten ist. Dadurch, dass die Normalsicht als neutral und somit nicht bedeutungstragend gilt, können Abweichung wieder Bedeutungstragend wirken. Die beiden Extreme der Ober-und Untersicht sind die Vogel-und Froschperspektive, welche die psychologische Bedeutung von Unter-oder Überlegenheit ausdrücken. (Kuchenbuch, 2005)

In Kombination mit dem vorhandenen Kontext implizieren Höhenveränderungen konkrete semantische Eigenschaften. Aufsicht steht meistens für Macht, Überlegenheit oder den Blick auf etwas Erstrebenswertes. Die Untersicht impliziert gegenteilige Zustände wie Machtlosigkeit oder Unterwerfung. Um zu erkennen, welche Bedeutung und vor allem ob überhaupt eine Bedeutung vorliegt, muss immer der Kontext betrachtet werden. Eventuell spiegeln die genutzten Höhenrelationen nur im Kontext gegebene Normalzustände dar und keine durch die Kamera erschaffene Abweichung. Dies geschieht zum Beispiel, wenn die Kamera die Blickrichtung zweier Menschen, die sich in unterschiedlichen Höhen befinden, simuliert. Erst wenn sich die Kamera in eine unnatürliche Position bewegt, kann anhand der Abweichung Semiotik impliziert werden. (Gräf, 2014)

Abweichungen in der Höhen Relation können manchmal schwer gedeutet werden. Es ist durchaus erkennbar, wann eine Abweichung gegeben ist, aber es ist nicht immer derselbe, aus dem Kontext lesbare, Bedeutungsaspekt ersichtlich. Somit ist es oft schwierig an einer einzelnen Opposition eine Bedeutungsdisposition festzumachen. Es muss nach einem Paradigma gesucht werden. Als Paradigma gilt eine wiederholende Abweichung von der Normalform in einem bestimmten kontextuellen Moment. Wird die Höhenrelation immer in einem besonders dramatischen oder spannenden Moment in eine abweichende Form gebracht, so lässt sich daraus Bedeutung ziehen. Auch wenn es sich nicht jedes Mal um dieselbe Abweichung handelt. Es genügt der Umstand, dass eine Abweichung erfolgt. (Gräf, 2014)

Die Bedeutungsdisposition für die Seitenrelation erweist sich als durchaus schwieriger als bei der Höhenrelation. Die psychologische Nebenwirkung aus dieser Vertikal-Relation wirkt weniger eindeutig. Die Seitenrelation kommt dann zum Einsatz wenn ein Objekt von einer anderen Seite, unterschiedliche Merkmale aufweist. So kann das Objekt von vorne, von hinten oder im Profil gezeigt werden.(Kuchenbuch, 2005)

Die semantische Bedeutungsebene ist deshalb so schwer erkennbar, da die Seitenrelation meistens notwendig ist, um ein bestimmtes Objekt sinngemäß abzubilden. Die Höhenrelation lässt sich, im Bezug zu der Normalsicht, sehr schnell in eine übertriebene Form bringen, weshalb an ihr eine eindeutige Abweichung erkennbar ist. Ob überhaupt eine Bedeutung mit der Seitenrelation einhergeht, kann nur mittels sehr spezifischen Kontexts gesagt werden. (Gräf, 2014)

Die horizontale Relation beschreibt die Kamerabewegung um die spatiale Achse. Das Bild wird gekippt. Das gekippte Bild hat eine sofortige semantische Wirkung und eine zusätzliche Bedeutung. Die Abweichung von einem Normalbild ist immer gegeben. Dies liegt daran, dass eine Bewegung in der Spatialachse im Film, sehr selten und im natürlichen Sehvorgang nie vorkommt. Versucht man den Kopf seitlich zu legen um das wahrgenommene Bild zu kippen, reguliert der menschliche Sehapparat sofort nach und das Bild wird als „nicht gekippt“ wahrgenommen. Das heißt ein gekipptes Bild wird sofort als nicht normal registriert und bekommt eine zusätzliche Bedeutung. Semantisch wird diese Abweichung fast immer negativ interpretiert. Der Negativ-Begriff kann aus dem Kontext gelesen werden und bezieht sich oft auf psychische oder physische Abnormitäten. (Gräf, 2014)

4.6 Kamerabewegung

Kamerabewegungen lassen sich grundlegend in Kamerafahrten und Drehungen der Kamera um ihre eigene Achse einteilen. Einen Sonderfall stellt der Zoom dar. Bei Kamerafahrten kann die Kamera in alle Richtungen bewegt werden. Die Kamerafahrt beschreibt eine Veränderung der Kameraposition im Raum entlang der Spatial-, Vertikal-, oder Horizontalachse. Andere Kamerabewegungen ändern nicht die grundlegende Position der Kamera an sich. Sie werden durch drehen der Kamera um ihre eigenen Achsen erzielt. Dabei handelt es sich um Neig-, Schwenk-, oder Rollbewegungen.(Faulstich & Strobel, 2013)

Der Zoom ist eher ein optischer Effekt, als eine Kamerabewegung. Er wird nicht durch das Ändern der Kameraposition, sondern durch das verändern der Brennweite erzielt. Im Gegensatz zur Kamerafahrt ändert sich beim Zoom nicht die Perspektive, wie bei einer Zufahrt. Der Zoom ist ein rein optisch-technisches Mittel. (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013)

Kamerabewegungen sind stets aus in der Relation zu dem gezeigten Objekt zu betrachten. Bewegt sich das gezeigte Objekt, entstehen Vorausfahrten, Hinterherfahrten, Parallelfahrten oder auch Kreisfahrten. Darüber hinaus sind viele, nicht namentlich beschriebene, kombinierte Bewegungen möglich. Kamerabewegungen und insbesondere Fahrten werden zusätzlich nach ihrer Art der Kameraführung bewertet. Gemeint ist ob das Kamerabild verwackelt oder ganz ruhig geführt wird. Um ein wackelfreies Bild zu erzeugen werden zusätzliche technische Hilfsmittel wie ein Dolly, ein Kran oder eine Steadicam benötigt. Meistens sind ruhige Bilder beabsichtigt und gelten als der neutrale Normalzustand. Ein stark verwackeltes Bild kann beabsichtigt werden und dann als Abweichung und somit stark semantisch betrachtet werden. (Brown, 2012)

Oft ist die Bedeutung der Kamerabewegung nicht so leicht erkennbar, wie zum Beispiel bei dem Einsatz einer verwackelten Handkamera. Die Bedeutungsdisposition ist schwer auf die Kamerabewegung alleine zurückzuführen, da jene auch auf Grund der geänderten Einstellungsgröße entstehen kann. Die Änderung der Einstellungsgröße ist ein Resultat der Kamerabewegung. Dieses Resultat transportiert eine bestimmte Bedeutung, während die Bewegung an sich oft nur dem Zweck dient eine Veränderung durch andere Bildelemente zu erschaffen. In diesen Fällen kann der Kamerabewegung nur ein indirekter Bedeutungsgehalt zugesprochen werden. Von Kamerabewegungsbedeutung kann nur gesprochen werden, wenn die Bedeutung das Ergebnis der Bewegung an sich ist. Dies ist zum Beispiel der Fall bei einem Reißschwenk. Dieser kann in einem Gespräch durch das schnelle Überwinden von Entfernung zwischen zwei oder mehreren Gesprächspartnern eine neue Bedeutung generieren. Die unterschiedlichen Personen könnten auch durch Schnitte gezeigt werden. Durch dieses gezielte Treffen einer Auswahl wird dieser Bedeutung zugestanden. Beim Reißschwenk kommt es außerdem zu einem optischen Effekt, durch das Überwinden von Bildinformationen in kurzer Zeit, welcher eher selten im Film zu sehen ist und somit als Abweichung von einem normalen Zustand gilt. Da Auswahl und Abweichung gegeben sind, kann semiotisch analysiert werden. (Gräf, 2014)

4.7 Schnitt und Montage

Die Montage beschreibt das Aneinanderreihen der einzelnen Einstellungen und generiert durch Einteilung, Kombination und Unterbrechung den Raum und die Zeit des Filmes. Sie erschafft einen Schnittrythmus, eine eigene Dynamik, beschreibt Zeit und dient als semantisches Ausdrucksmittel. Für die Semantik, im Bezug auf Schnitt und Montage, sind die wichtigsten Aspekte die Einstellungskonjunktion und die Schnittfrequenz. Die Einstellungskonjunktion beschreibt die Art und Weise wie zwei Einstellung Aneinandergereiht werden. Hierbei unterscheidet man zwischen Einstellungen mit Übergang oder ohne Übergang zur nächsten Einstellung. (Gräf, 2014)

Die Bezeichnung Schnitt beschreibt im engeren Sinne die übergangslose Aneinanderreihung. Öfters fällt auch der Begriff harter Schnitt, welcher sich direkt auf dieses Fehlen eines Überganges bezieht. Als Gegensatz zum harten Schnitt können alle anderen auf Grund ihres Überganges als weicher Schnitt bezeichnet werden. Übergänge sind alle Arten von Blenden. Bei der Ablende dunkelt das erste Bild ab, bis das zweite Bild anschließt. Die Aufblende beschreibt das langsame aufhellen des zweiten Bildes nachdem das erste Bild abrupt endet. Eine Form aus beiden Blenden aufeinander folgend nennt man Durchblende. Überlagern sich die Aufhellung und Verdunkelung der beiden Blenden, so kommt es zur Überblendung. (Ganguly, 2011)

Der Einsatz von harten Schnitten überwiegt sehr stark, weshalb dieser als Normalfall angesehen wird. Er wirkt sogar so normal, dass er uns nicht mehr auffällt und eher wie ein blinzeln wahrgenommen wird. (Ganguly, 2011)

Harte Schnitte wirken als semantisch neutral und nicht bedeutungstragend. Weiche Schnitte werden, da sie eben nicht allgegenwärtig sind, bewusst und unterbewusst wahrgenommen. Sie gelten als semantisch motiviert und bedeutungstragend. Ein weicher Schnitt steht häufig für eine zeitliche Veränderung. Eine Handlung ist abgeschlossen und dieser Abschluss soll noch einmal verdeutlicht werden. Die Ausnahme stellt die Überblendung dar, welche zwei Schnitte miteinander verbindet und somit Kontinuität suggeriert. Je nach Kontext können Inhalte so miteinander verknüpft werden. (Gräf, 2014)

Die zweite wichtige Größe, im Bezug auf die semantische Wirkung der Montage, ist die Schnittfrequenz. (Gräf, 2014)

Sie beschreibt die Anzahl der Einstellungen in einem bestimmten Zeitraum. Handelt es sich um kurze Einstellungen, werden davon mehr in dem bestimmten Zeitraum vorkommen und es ergibt sich eine hohe Schnittfrequenz. Im

Rückschluss verringern lange Einstellungen die Schnittfrequenz. Die Schnittfrequenz wirkt wie ein Geschwindigkeitswert. (Ganguly, 2011)

Geschwindigkeit und Zeit wird, ähnlich wie die räumlichen Relationen, semantisch aufgefasst und stellt eine kulturelle Denkkategorie dar. Die Gegensätze schnell und langsam können jeweils positiv als auch negativ gewertet werden. Schnelligkeit wird mit Stress oder Unruhe assoziiert, aber auch mit Fortschritt und Leben. Langsamkeit kann für Ruhe und Entspannung, aber auch für Krankheit und Tod stehen. Diese Beispiele zeigen, dass die Attribute Schnelligkeit und Langsamkeit auf Grund ihrer Universalität kulturell bedingte Gefühle ausdrücken. Diese kulturelle Gegebenheit, dass schnell und langsam semantisch nutzbar sind, ermöglichen deren Einsatz auf textueller Ebene. Die Semantiken können mit dem Schnitttempo kombiniert genutzt werden um die Darstellung und deren Bedeutung zu festigen. (Gräf, 2014)

Bei der semantischen Betrachtung der Schnittfrequenz muss immer der Frage nachgegangen werden, ob die Frequenz mit der Handlungsebene korreliert. Eine bemerkbare Änderung der Schnittfrequenz kann immer Bedeutung konstatieren. Ein plötzlicher Umschlag der Handlung kann angezeigt und unterstützt werden. (Gräf, 2014)

4.8 Symbole und Zeichen

In der folgenden Analyse werden Symbole als Zeichen oder Hinweise verstanden, welche auf allgemeine, übergreifende Bedeutungen und Sinnkonzepte verweisen. Obwohl es ausreichend Symbol-Lexika gibt, werden vor allem Symbole als solche verstanden, wenn sie in der Entstehungszeit eines Werkes und in dessen Zielgruppe, als allgemein bekannt gelten. (Faulstich & Strobel, 2013)

Um das Erkennen eines Symbols zu gewährleisten müssen viele Aspekte vorausgesetzt werden. Es benötigt oft an spezifischen Erfahrungen, welche mit dem vorliegenden Medium zusammenhängen, generelle Lebens- und Welterfahrung, sowie Kenntnisse von Themen, Stoffen und Motiven. Nur wenn diese Kenntnisse und Erfahrungswerte beim Filmemacher und dem Publikum zu einem gewissen Grad vorausgesetzt werden können, ist das Kommunizieren durch den Film denkbar. Dieser grundlegende Gedanke der Zeichenfunktion zeigt wie weitläufig diese sein kann und wie schwierig eine exakte Zeichenbestimmung ist. Festgelegte Zeichen-Lexika können nicht universal für

4Darstellungsparameter zur Analyse

den Film bestehen und werden immer nur eine gewisse Zielgruppe bedienen können.(Kuchenbuch, 2005)

5 Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

Der Film „The Revenant“ wurde aus mehreren Gründen für die Analyse und Betrachtung durch filmsemiotische Aspekte ausgewählt. Es wurde bewusst ein kommerziell erfolgreicher Film ausgewählt. Bei den Academy Awards konnte der Film in den Kategorien beste Regie, beste Kamera und bester Hauptdarsteller gewinnen. Die Prämierung in diesen drei wichtigen Kategorien zeigen, dass der Film einen gewissen Qualitätsanspruch erfüllt. Auch der kommerzielle Erfolg spricht für den Film, welcher seine Produktionskosten von 135 Millionen Dollar mit 532 Millionen Dollar beinahe vervierfacht hat. (Box Office Mojo, 2018)

Der Regisseur Alejandro G. Inárritu ist bekannt für den Einsatz einer sehr starken Bildsprache, welche unterbewusst Bedeutung transportiert. Sein Film „The Revenant“ bietet, laut einer Vielzahl an Kritikern, eine enorme Sogwirkung. (Dom, 2017; Kamalzadeh, 2016; Wöger, 2015)

Genau diese Sogwirkung möchte ich in diesem Kapitel betrachten. Es gilt zu ergründen ob semiotische Aspekte vorhanden sind und ob sie die Sogwirkung des Filmes unterstützen.

5.1 Inhalt

Bevor anhand einzelner Szenen die filmsemiotische Wirkung erläutert wird, wird der Film in seiner Gesamtheit betrachtet.

Als Teil einer Expedition von Pelzhändlern und Jägern, ziehen Hugh Glass und sein Sohn Hawk durch die Wildnis Amerikas im Jahr 1823. Glass Sohn stammt aus der Beziehung zu einer Pawnee Indianerin. Während einem vergangenen Konflikt der Pawnee und amerikanischen Soldaten wurde Glass Frau ermordet. Bei dem Kampf zwischen den Pawnee und den Amerikanern, überlebten einzig und alleine Glass und sein Sohn. Die Anschuldigung, dass Glass während dem

Konflikt einen amerikanischen Offizier töten musste, verfolgt ihn den ganzen Film über.

Ein anderer Indianer Stamm, unter dem Namen Arikaree, ist währenddessen auf der Suche nach Powaga, der Tochter ihres Häuptlings. Als sie die Expedition der Pelzjäger findet, überfallen sie diese. Die Gesellschaft, unter dem Kommando von Captain Henry, setzt sich zur Wehr, verliert aber den Kampf und muss fliehen. Der Großteil ihrer Beute wird zurückgelassen, während die wenigen Überlebenden auf einem Boot fliehen können. Die Geflohenen müssen zurück zu ihrem sicheren Fort, welches meilenweit entfernt liegt. Der weite Weg über den Fluss scheint unsicher zu sein, da die Indianer jenen bewachen. Glass rät dem Captain, einen Weg durch das Land zu suchen, auch wenn dieser viel länger und beschwerlicher sei. Der Captain geht auf den Vorschlag ein und Glass geht als Späher voran um den Weg zu erkunden. John Fitzgerald wird zum ersten Mal als Glass Kontrahent gezeigt, als dieser protestiert und versucht den Captain von Glass Plan abzubringen. Die Arikarees tauschen die nun erbeuteten Pelze der Amerikaner, bei französischen Soldaten, gegen Pferde und Gewehre ein.

Als Glass alleine den Wald durchstreift um einen passenden Weg zu finden, wird er von einem Grizzly Bären attackiert. Der Bär verletzt den Jäger schwer und lässt zunächst von ihm ab nur um ihm ein weiteres mal anzugreifen. Beim dritten Angriff des Bären, gelingt es Glass diesen mit einem Messer zu töten. Zusammen mit dem Bären stürzt Glass einen Abhang hinunter und bleibt schwer verletzt liegen. Als der Rest der Expedition ihn findet, leisten sie erste Hilfe und es wird ersichtlich wie schwer Glass Verletzungen sind.

Die Gruppe beschließt Glass von nun an auf einer Holzbahre zu tragen. Durch den Wintereinbruch und den schweren Aufstieg in der Hügellandschaft, sieht der Captain ein, dass Glass nicht mehr mitgenommen werden kann und will ihm den Gnadenschuss geben. Nur durch die Intervention von Hawke kann er aufgehalten werden. Der Captain bietet jenen, welche sich bereit erklären würden bei Glass zu bleiben, eine Belohnung an. Glass Sohn sowie der junge Jim Bridger melden sich freiwillig und bieten dem dritten Freiwilligen sogar ihren Anteil an der Belohnung an. Mit der Aussicht auf die Belohnung meldet sich Fitzgerald ebenfalls freiwillig. Dieser meint, dass eine Besserung von Glass Zustand absolut unmöglich sei und er auf Grund seiner Immobilität nur eine Last und Gefahr für alle anderen darstellt. Dennoch geht er zunächst auf das Angebot ein und die anderen Jäger ziehen weiter. Als er jedoch einmal alleine mit Glass ist, versucht er diesen zu ersticken und wird im letzten Moment von Hawke aufgehalten. Glass liegt noch immer unbeweglich auf seiner Trage und muss mit ansehen wie Fitzgerald seinen Sohn ersticht. Dieser versteckt die Leiche und als

Bridger in das Lager zurückkehrt, erzählt Fitzgerald ihm, dass er eine Gruppe Indianer entdeckt habe und das Hawk verschwunden wäre. Er drängt Bridger dazu Glass zurückzulassen und mit ihm zu fliehen. Aus Angst vor den Indianern und von Fitzgerald dazu getrieben, willigt Bridger, unter schweren Gewissensbissen, ein. Fitzgerald wirft Glass in ein zuvor ausgehobenes Grab und wirft eilig etwas Erde auf ihn. Als letzten Akt der Gutherzigkeit lässt Bridger eine Feldflasche Wasser für Glass zurück.

All seiner Verletzungen und dem Fieber zu Trotze überlebt der zurück Gelassene und befreit sich aus seinem Grab. Auf Grund schwerer Beinverletzungen, muss Glass am Boden kriechen und findet so seinen toten Sohn. Neben der Leiche von Hawke hält er inne und schwört Rache zu nehmen. Während Kälte und Nahrungsmangel dem Überlebenden zu schaffen machen, bessert sich sein Zustand in den nächsten Tagen. Als ihn die Arikaree Indianer entdecken, lässt sich Glass in einen Fluss fallen und stromabwärts treiben um ihnen zu entkommen.

In den nächsten Tagen entdeckt er eine Herde Büffel und später einen einzelnen Pawnee Indianer mit dem Namen Hikuc. Hikuc hilft Glass und behandelt dessen Wunden, lässt diesen dann aber zurück. Als Glass weiterzieht entdeckt er Hikuc, welcher von den Franzosen ermordet an einem Galgen hängt. Auf seiner Brust trägt er ein Holzschild, auf welchem in französischer Sprache geschrieben steht: "Wir sind alle Wilde."

Die Tochter des Arikaree Häuptlings wird gezeigt und es wird ersichtlich, dass sie sich in der Gewalt der Franzosen befindet. Als der französische Kommandant sie gerade vergewaltigt, hilft Glass ihr und ermöglicht ihr die Flucht. Als der Rest der Gruppe bemerkt, dass etwas nicht stimmt, stiehlt Glass ein Pferd und flieht ebenfalls. Glass überlebt den nächsten Tag in der, auf Grund des Wintereinbruchs, eisigen Wildnis. Abermals wird er von den Arikarees angegriffen und überlebt nur knapp den Sturz über eine Klippe. Um zu überleben schneidet er den Körper seines toten Pferdes auf, um darin Unterschlupf zu finden.

Bridger, Fitzgerald und auch der Rest der Expedition kommen im sicheren Fort an und sind sich einig, dass Glass tot ist. Diese Auffassung wird erschüttert als ein Franzose um Einlass in das Fort bittet. Nach einem Arikaree Angriff seien alle seine Männer tot und er sei der einzig Überlebende. Bridger erkennt seine Wasserflasche bei dem Mann und es entsteht der Gedanke, dass Hawke eventuell noch am Leben sei.

Während Captain Henry einen Suchtrupp zusammenstellt, flüchtet Fitzgerald aus dem Fort, weil er eine Strafe des Captains befürchtet, falls dieser den lebendigen Hugh Glass finden sollte. Der Suchtrupp stößt auf Glass und der schockierte Captain lässt den jungen Bridger einsperren. Glass lässt seine Wunden behandeln und zusammen mit dem Captain bricht er auf um Fitzgerald zu jagen.

Schnell nehmen die Beiden die Spur des Flüchtigen auf und holen diesen ein. Als sich die Beiden trennen wird Henry von Fitzgerald erschossen. Dieser skalpiert den Leichnam um den Verdacht auf die Arikaree Indianer zu lenken. Glass schafft es kurz darauf Fitzgerald in eine Falle zu locken und es kommt zum Kampf zwischen den beiden Kontrahenten. Nach einem Schusswechsel, greifen die Männer zum Messer beziehungsweise Tomahawk und verletzen sich gegenseitig. Glass erlangt die Oberhand doch beschließt Fitzgerald nicht zu töten. Er erkennt, dass Rache ihm nicht seinen Seelenfrieden geben kann. Dennoch überlässt Glass den Verwundeten den nahenden Arikaree Indianern, welche Fitzgerald sofort töten. Wortlos reiten sie an Glass vorbei, welchen sie verschonen. Unter ihnen sieht man die von Glass gerettete Häuptlings-Tochter.

Glass ist wieder schwer verletzt und hat zum wiederholten Male eine Vision seiner verstorbenen Frau. Sie lächelt in zunächst an und wendet sich dann ab von ihm. Daraufhin blickt Glass das einzige Mal im gesamten Film in die Kamera und es kommt zur Abblende hinzu schwarz.

5.2 Auswahl einzelner Szenen zur semiotischen Betrachtung

Bei der Auswahl von bestimmten Szenen aus dem Film für die semiotische Betrachtung, wurde zu einem auf die Wichtigkeit im Kontext geachtet, aber auch auf semiotisch stark geprägte Szenen. Die im vorangegangenen Kapitel ausgearbeiteten Parameter der Darstellungsweisen, sowie Parameter der Einstellung werden für jede Szene einzeln betrachtet und aufgeschlüsselt. Die Analyse bezieht sich zunächst auf die Komplementär-Semiotik, dann auf die Semiotik in Verbindung mit dem Kontext. Zur Analyse werden die jeweils relevanten Analyse Parameter näher untersucht.

5.3 Szene 1 – Eröffnung – Intro

Die Eröffnungsszene des Filmes, leitet die Handlung ein und setzt den allgemeinen Stil fest. Sowohl kontextuell als auch semiotisch erweist sich diese Szene als wichtig.

Timecode: 0:00:53 - 0:02:05

5.3.1 Handlung

Die Szene startet mit einer Aufblende von Schwarz. Gezeigt wird eine Rückblende, in welcher die Hauptfigur Hugh Glass, sein Sohn und seine Frau beieinander liegen. Als Offtext hört man Glass, welcher seinem Sohn gut zuredet. Es werden mehrere Bilder aus ihrer Vergangenheit gezeigt. Zu einem das Beisammensein rund um einen Baum und zum anderen das Abbrennen und der Verlust ihres Hauses. Die letzten Einstellungen zeigen Glass, während er seinen Sohn in den Armen hält, welcher gerade um sein Leben kämpft. Vor einer Abblende ist Glass zu sehen, als er vor seinem intakten Dorf steht und noch einmal zu dem Baum blickt. Der Hintergrund verschwimmt und es wird abgeblendet.

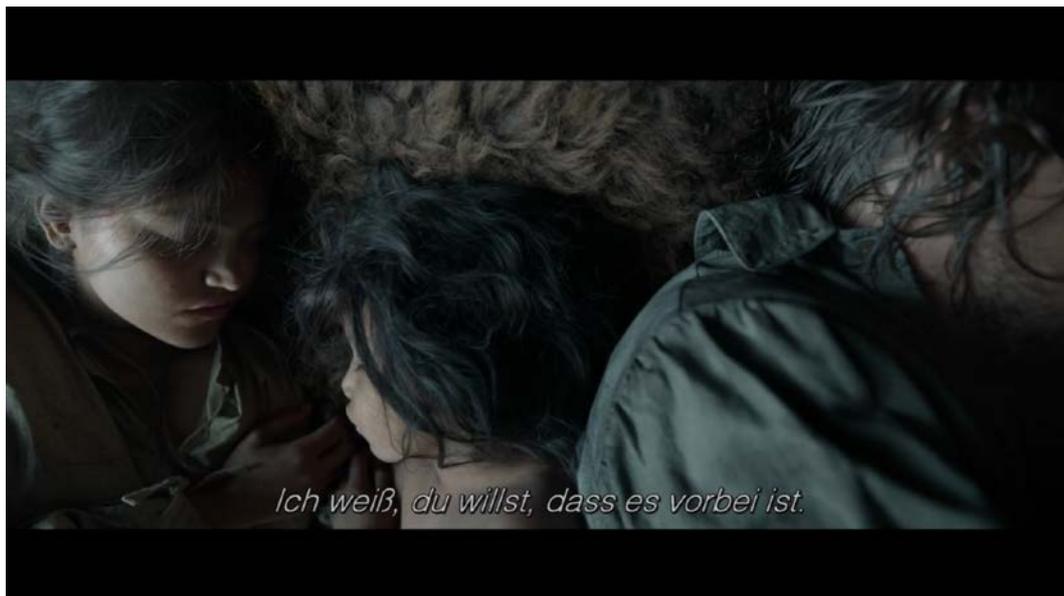


Abbildung 4 Szene 1 Bild 1 Vogelperspektive von Familie als erstes Bild des Films (Inarritu, 2016)

5.3.2 Analyse Parameter - Farbton, Helligkeit und Sättigung

Die erste Szene besteht hauptsächlich aus Rot- und Blautönen und wirkt normal gesättigt. Die vorhandene Sättigung muss zu diesem Moment als normal betrachtet werden, da noch kein Vergleichswert vorhanden ist und die Sättigung nicht unnatürlich wirkt. Die Rottöne überwiegen, aber es kommt zu keinem unnatürlichen Verhältnis. An der Stelle 0:01:40 wird das Haus von Glass Familie abgebrannt und die Rot- und Blautöne ändern ihre Relation. Nun überwiegt die Farbe Blau (siehe Abbildung 5). Die Helligkeitswerte zeigen einen stärkeren Einsatz des Hauptlichts im Vergleich zu dem Aufhelllicht an. So kommt es teilweise zu starken Kontrasten. Menschliche Gesichter werden in Nahaufnahmen aufgehellt und wirken so weniger kontrastreich.

Außerhalb des Kontextes ist noch keine genaue Bedeutung zu erkennen. Die Farbtöne rot, blau und all ihre Abstufungen können für verschiedene Bedeutungen stehen. Rot und Blau können sowohl positiv als auch negativ besetzt werden. Rot steht für Wärme, Liebe, Leben und Leidenschaft, aber auch für Zerstörung. Blau steht für Harmonie, Vertrauen, Treue aber auch Kälte und Tod. Die beiden Farben verhalten sich hier entsprechend den Symbolen ihrer Elemente Feuer und Wasser. In der Szene kommt es zur Umkehr der Quantität der beiden Farben zueinander. Die Blautöne überwiegen plötzlich. Dies kann auf jeden Fall dafür stehen, dass in diesem Moment Bedeutung zugewiesen wird.



Abbildung 5 Szene 1 Bild 5 Abweichung Farbkontrast (Inarritu, 2016)

Die generelle Farbgebung muss ebenfalls im Gesamten betrachtet und verglichen werden, da sich verschiedene Szenen zueinander in ihrer Farbgebung unterscheiden. Die Sättigungswerte innerhalb der Szene wirken ausgeglichen,

bis auf den Moment als Glass seinen schwer verletzten Sohn in den Armen hält. Dies kann wieder ein semiotischer Hinweis für einen bedeutenden Moment sein. Die Sättigungswerte müssen auch mit den darauf folgenden Szenen im Kontext betrachtet werden. Die Helligkeitsabstufungen und Kontraste ändern sich im Bezug zu den Einstellungsgrößen. Es entsteht der Eindruck, dass zu bestimmten Bildern der Kontrast bewusst abgeschwächt wird um Bedeutung zu erzielen.

5.3.2.1 *Semiotik im Kontext*

Der Einsatz der Farben Rot und Blau, spielt im gesamten Film eine bedeutungstragende Rolle. Dennoch ändert sich der Bedeutungswert mit dem Kontext. Die Rottöne kommen oft von der Sonne oder dem Feuer. Sie sind beide natürliche Lichtquellen. Das Rot der Sonne wird jedoch stärker mit der Bedeutung Wärme verknüpft, als das Rot des brennenden Feuers. Das liegt daran, dass Feuer ebenso für die Zerstörung steht. Im weiteren Verlauf des Filmes stehen das Feuer und dessen rote Farbe immer wieder für die Rettung durch Wärme, aber auch für die Zerstörung durch das Verbrennen. Aus diesem Wechselverhältnis ergibt sich auch die Abweichung in der Farbgebung. Als Glass in glücklicheren Erinnerungen schwebt, sieht man alles vom Rot der Sonne erleuchtet und bekommt einen warmen Eindruck vermittelt, während sich nur der Horizont weit entfernt in blau abzeichnet. Im Weiteren steht blau immer wieder für die Kälte und den Schnee. Erst als Glass Haus abbrennt und ein Soldat sich davon entfernt, überwiegen die Blautöne. Das Haus brennt in der Bildmitte in Rot-und Gelbtönen, während der Großteil in einen bläulichen Ton gehalten ist. Das Blau ergibt sich durch den Nachthimmel und den Schnee. Auch sein Sohn wird blau dargestellt und wirkt kalt und entfernt vom Geschehen. Somit steht die plötzliche Änderung der Farben für die Gefühlsänderung von Glass als er sich plötzlich an die schlimmen Ereignisse seiner Vergangenheit erinnert.

Im Gegensatz zu den Szenen in der filmischen Gegenwart, besitzen alle Rückblenden einen höheren Farbkontrast und wirken gesättigter. Dies verdeutlicht noch einmal, dass es sich bei dem Gezeigten um eine Rückblende handelt, welche sich nur als Erinnerungen in Glass Kopf abspielen. Dies gilt für schöne, als auch für schlechte Erinnerungen. Diese unterscheiden sich nur in der Quantität der vorhandenen Farbtöne voneinander.

Als vorletztes Bild sieht man Glass und seinen beinahe toten Sohn (siehe Abbildung 6). Hier wirkt das Bild entsättigt und vor allem gibt es nur mehr einen minimalen Farbkontrast. Das Bild ist fast vollständig in Rottönen gehalten, obwohl es sich um keine gute Erinnerung von Glass hält. Durch die Entsättigung und den minimalen Farbkontrast wirkt die Einstellungen fast wie eine schwarz weiß Darstellung (siehe Abb.6). Das Bild stellt auf Grund seiner Sättigung und

der Kontraste aber eine Abweichung von allen anderen Bildern der Szene dar. Somit ist dieses Bild gesondert zu betrachten, da es zusammen mit dem gesprochenen Text im Kontext eine wichtige Bedeutung hat. Die Änderungen der Farbe, Sättigung und der Helligkeitswerte deutet dies schon an. Der gesprochene Text von Glass stellt das weitere Leitbild für ihn und seine gesamte Reise dar. Fast schon ikonisch generiert dieses Bild eine übergreifende Moral für den gesamten weiteren Verlauf.



Abbildung 6 Szene 1 Bild 6 Enttäuschung und Rottöne (Inarritu, 2016)

5.3.3 Analyse Parameter - Räumliche Relationen

Da es sich bei der gewählten Szene um einen Rückblick handelt, welcher in mehreren harten Schnitten, eine lange Zeitperiode kurz zusammenfasst, kommt es zu einer Vielzahl von nicht voneinander abhängigen Einstellungen und den unterschiedlichsten räumlichen Relationen. Im ersten Bild werden Glass, seine Frau und sein Sohn beim Schlafen gezeigt. Sie werden alle drei von oben gezeigt, wobei der Vater den größten Bildanteil einnimmt. Er liegt mit dem Rücken zu den anderen Beiden. Mutter und Sohn liegen einander zugewandt. Die Schultern des Ehepaares bilden einen Abschluss und Abgrenzungen im Bild.

Im nächsten Bild sieht man die Familie unter einem Baum. Mutter und Sohn befinden sich links von dem Baum, während der Vater von rechts in das Bild kommt und auf den Baum zugeht. Der Baum wirkt als Bildteiler und teilt das Bild fast mittig in zwei Hälften. Der Vater nimmt wieder den größten Bildanteil ein. Es folgen zwei nahe Einstellungen, welche einmal den Sohn und einmal die Mutter zeigen. Der Sohn spreizt seine Arme aus und bildet mit dem Horizont einen

5Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

Abschluss. Das Kind nimmt einen großen Teil des Bildes für sich ein und nur der Baum hebt ihn etwas vom Hintergrund ab (siehe Abbildung 7).



Abbildung 7 Szene 1 Bild 3 räumliche Relation Sohn (Inarritu, 2016)

Die Mutter ist im nächsten Bild weniger präsent und steht nur vor dem Horizont, welcher sich im Hintergrund abzeichnet. Wie zuvor schon der Sohn steht sie im Vordergrund und stellt das wichtigste Bildobjekt dar (siehe Abbildung 8).



Abbildung 8 Szene 1 Bild 4 räumliche Relation Mutter (Inarritu, 2016)

Im nächsten Bild kommt es zu einer Abweichung der räumlichen Relationen. Zum ersten Mal ist eine Person komplett mittig zentriert und blickt fast genau in die Kamera. Erst durch eine Kamerabewegung wird von dem ersten wichtigen Objekt, der brennenden Hütte, welche ebenfalls zentriert in der Bildmitte zu sehen ist, nach unten geschwenkt und gibt den Sohn zu erkennen. Auf Grund der spatialen Anordnung wirkt der Sohn Hawk bedeutender als das Haus. Dieser Übergang wird durch eine Schärfenverlagerung von Hinter- auf Vordergrund weiter verstärkt. Bis zu dieser Einstellung wurden Schärfere Relationen konstant beibehalten. Diese Einstellung bringt auch zum ersten Mal eine Bildsymmetrie mit sich. Durch den mittig platzierten Hawke, wird das restliche Bild geteilt.

Die vorletzte Einstellung der Szene wird wieder sehr symmetrisch gehalten. Glass und sein Sohn sitzen bildmittig auf dem Boden und sind von zerstörten Häusern umgeben. Sie dienen wieder als Bildteiler und die zerstörten Häuser links und rechts begrenzen den Bildausschnitt seitlich. Fast symmetrisch wirken die Trümmer um die Beiden herum.

5.3.3.1 *Semiotik im Kontext*

Das erste Bild zeigt, in sich, eine Abweichung der räumlichen Relation, der im Bild gezeigten Objekte. Der Vater wirkt aufgrund der Kameraposition größer und wichtiger, aber auf Grund seiner Positionierung aus dem Kreis der Familie ausgeschlossen. Während Mutter und Sohn fast eine Ellipse bilden und somit eine Einheit, liegt der Vater ihnen, fast schon bewusst, abgewandt zu (siehe Abbildung 9). Diese Unterscheidung in den räumlichen Relationen kann ein bewusster Hinweis auf den weiteren Verlauf der Handlung sein. Der Vater verliert beide Familienmitglieder und muss sich alleine durchschlagen. Auch seine größere Darstellung zeigt, dass wir uns ihn seiner Geschichte, in seinen Gedanken befinden. Die Schultern der Eltern bilden einen Rahmen um die Bildmitte und heben den wichtigsten Aspekt für Glass aus dieser Erinnerung heraus.



Abbildung 9 Szene 1 Bild 1.2. Ellipse zwischen Mutter und Sohn (Inarritu, 2016)

In der Folgeeinstellung dient ein großer Baum als Bildteiler (siehe Abbildung 10). Wie zuvor wird durch ihn der Vater, Hugh Glass, von seiner Familie getrennt. Der Vater kommt auf den Baum zu und nimmt dann den größten Bildanteil ein. Hier wird wieder auf die folgende Handlung hingewiesen. Glass ist der aktionstragende Protagonist.



Abbildung 10 Szene 1 Bild 2 Baum als Bildteiler (Inarritu, 2016)

Die nächsten beiden Einstellungen ähneln sich sehr in ihren Relationen. Sie zeigen Großaufnahmen vom Sohn und seiner Mutter. Das Fehlen einer Großaufnahme des Vaters deutet wieder auf die Distanz zwischen den Personen

hin. Es könnte aber auch ein Hinweis darauf sein, dass wir die Welt aus Glass Perspektive sehen.

Das Bild mit dem brennenden Haus und dem Sohn Hawk im Vordergrund bringt zum ersten Mal eine gewisse Symmetrie mit sich. Der Blick des Zusehers wird zur Bildmitte gelenkt. Die Symmetrie wird leicht von dem Haus durchbrochen, welches etwas versetzt wirkt, ab dem Zeitpunkt als das Kind in die Bildmitte gerückt wird. Der plötzliche symmetrische Einsatz weist auf Bedeutung hin. Das gezeigte Bild ist für die weitere Handlung von enormer Wichtigkeit. Es beschreibt die Vergangenheit von Glass und seiner Familie und begründet dessen Charakter. Symmetrie wird im Allgemeinen als harmonisch empfunden und ohne den Kontext zu kennen kann die Bildgestaltung auch so betrachtet werden. Im Zusammenhang mit dem Kontext bricht sich dieser Gedanke, was gerade auf Grund dieser Abweichung seine Bedeutung verstärkt. Die Platzierung der Hütte in der Mitte und Hawk davor, zeigen die wichtigsten Merkmale um die Handlung zu verstehen. Durch Hawkes Platzierung, wirkt er fast schon mahnend auf den Zuschauer, da er ihn beinahe direkt anblickt. In Kombinationen mit anderen Parametern wirkt dieses Bild im Vergleich zu den vorangegangenen Bildern so stark, weil es sich von den anderen Einstellungen abhebt. Der Einsatz von Schärfentiefe hilft dem Zuseher, weiter zu verstehen, welche Bildobjekte als bedeutend und wichtig gelten. Die Veränderung des Schärfebereichs, während einer Aufnahme, beschreibt eine Verlagerung der Bedeutungsebene. Zuerst ist das Haus wichtig, als durch die Kamerabewegung Hawke zu sehen ist, wechselt die Schärfe und unsere Wahrnehmung zu ihm.

Das letzte Bild behält seinen symmetrischen Charakter bei. Diese Symmetrie in beiden Bildern können auch die Versinnbildlichung von Glass Gedanken darstellen. Seine traumatischen Erinnerungen wirken wie klassische Gemälde und wirken hier gegen den Kontext. In weiteren Szenen sieht man, dass diese Art von Bildgestaltung immer wieder in Glass Rückblenden zum Einsatz kommt. Die veränderten räumlichen Relationen helfen, die im Kontext zu Grunde liegenden Bedeutungen hervor zu heben. Während die Parameter der Farbtöne und Sättigung stärker wirken, sind auch bei den räumlichen Relationen, semiotische Aspekte zu finden.

5.3.4 Analyse Parameter - Einstellungsgröße und Kamerabewegung

Im Film "The Revenant" wurden eine Vielzahl der Einstellungsgrößen-Änderungen durch Kamerabewegungen und Fahrten realisiert. Der Film beginnt mit einer Nahaufnahme der gesamten Familie beim Schlafen. Mittels einer horizontalen Kamerafahrt, werden alle drei Mitglieder der Familie nacheinander

gezeigt. Es folgt eine Totale von der Familie und dem Baum. Man kann argumentieren, dass es sich ab dem Moment als Glass in das Bild kommt, auch um eine Halbtotale handeln könnte, da dieser nun den wichtigsten Bildanteil für sich beansprucht. Die folgenden zwei Einstellungen sind Nahaufnahmen des Sohnes und der Mutter.

Die nächste Einstellung von dem brennenden Haus ist wieder eine Totale. Durch einen vertikalen Kameraschwenk wird sie jedoch zur Halbnahen, als Hawk in das Bild kommt. Es folgt eine Totale mit einer Zufahrt, welche aber keinen entscheidenden Größenwechsel mit sich bringt. Am Ende sieht man eine Nahe Einstellung von Glass und es kommt zu einem Perspektivenwechsel durch eine horizontale Umkreisfahrt um das Gesicht des Mannes.

5.3.4.1 Semiotik im Kontext

Einstellungsgrößen und Kamerabewegungen werden nur eine sehr sekundäre Bedeutung angerechnet, da sie im höchsten Maße als funktionell gelten. Nur in den seltensten Fällen können Kamerabewegungen an sich Bedeutung erwirken. Einstellungsgrößen, sowie Kamerabewegungen gelten als Mittel zur Abbildung der räumlichen Relationen. Sie zeigen einfach die vorhandenen Bildelemente.

Das erste Bild wird aus der Nähe gezeigt, um bestimmte, im vorigen Bild angezeigte, räumliche Relationen zu zeigen. Die nahe Einstellungsgröße kann gewählt sein, um den intimen Moment als Familie zu unterstreichen. Diese Bedeutung erwirkt sich aber aus den vorhandenen räumlichen Relationen. Natürlich werden die Einstellungsgrößen bewusst gewählt, aber auf Grund ihrer konstanten Änderungen und seltenen Äquivalenz, kann nur in sehr seltenen Fällen eine semiotische Bedeutung ergründet werden. Funktional jedoch führen uns Bewegungen und Einstellungsgrößen zu einer Bedeutung hin. (Gräf, 2014)

Zum Beispiel wird durch die Zufahrt auf Glass und seinen Sohn eine andere Relation bewirkt und die Bedeutung des Bildes wird klarer. In dem Bild mit dem brennenden Haus ist dieser Umstand noch ersichtlicher. Durch einen Schwenk nach unten wird der junge Hawk gezeigt und es ergibt sich eine neue Einstellungsgröße und somit räumliche Relation. Hawk ist plötzlich sehr nahe bei der Kamera und beim Zuschauer und bekommt dadurch enorme Wichtigkeit zugesprochen.

5.3.5 Analyse Parameter - Einstellungslänge

Anhand der Einstellungslänge lassen sich Einstellungen in kurz und lang kategorisieren. Kurz und lang können Indikatoren für bedeutend und weniger bedeutend sein. Auf Grund des zu übermittelnden Informationsgehalts, erweist sich diese Einteilung teilweise als schwierig. Dennoch kann im Vergleich zwischen Informationsgehalt und der Länge eine subjektive Bedeutungsaussage getroffen werden. (Gräf, 2014)

Die erste Szene hat eine Gesamtlänge von 01:08 Minuten.

Den größten Anteil daran hat das erste Bild mit 22 Sekunden. Dieses Bild hat zwar einen hohen Informationsgehalt, dennoch wird es länger gezeigt, weil die Bedeutung definitiv eine höhere ist. Die lange Einstellung spiegelt die Vergangenheit und den Wert der Familie wieder, beziehungsweise den schweren Verlust von ihr. Die Folgeeinstellungen werden alle kürzer gehalten, weil sie quasi Erinnerungsfetzen von Glass sind. Nur die prägnantesten Erinnerungen bleiben Glass länger im Gedächtnis. Die Nahaufnahmen seiner Frau und seines Sohnes sind die kürzesten Einstellungen mit vier und drei Sekunden. Interessant ist, dass Glass Frau länger gezeigt wird als der Sohn. Dies könnte zeigen, dass sich Glass intensiver versucht an sie zu erinnern, da sie nicht mehr lebt, während sein Sohn noch immer an seiner Seite ist. Bemerkenswert ist auch, dass ein anderer Charakter im Film, genau diese Thematik verbal anspricht. Captain Henry gibt zu, dass er sich nicht mehr an das Gesicht seiner Frau erinnern könne. Glass antwortet ihm nicht und nur der Zuseher weiß, wie sehr Glass Gedanken sich um seine Frau und seinen Sohn drehen. Die Totalen des Baumes und der brennenden Hütte sind beide ziemlich genau für 10 Sekunden zu sehen. Obwohl die Zweite einen höheren Informationsgehalt besitzt und noch eine Kamerafahrt unterbringt, wird ihr hier der gleiche Wert zugemessen. Der Verlust wird erst durch das Verlieren der besonderen Beziehung zu seiner Familie als solcher erkannt. Die zweitlängste Einstellung ist jedoch das letzte Bild, eine Nahe von Glass mit 12 Sekunden. Sie symbolisiert, dass Glass nun die wichtigste Figur darstellt und wir ihn gerade in seinen Gedanken und Erinnerungen begleiten. Zusammen mit dem ersten Bild schließen die Einstellungen einen Rahmen und durch das kürzere Zeigen der Einstellungen dazwischen, wirken diese besonders stark als Gedanken von Glass und erhalten eine gewisse Dramatik.

5.3.6 Analyse Parameter - Einstellungsperspektive

Szenenbild 1 wird aus der Vogelperspektive ausgenommen und stellt somit das Extrem der Aufsicht dar. Bei der Perspektive in Bild 2 handelt es sich um Untersicht, da wir zu dem gezeigten Hauptobjekt aufschauen. Bild 3 und 4 sind ebenfalls untersichtig aufgenommen. Die Aufsicht in Bild 5 ergibt sich durch die räumliche Relation der Objekte und wird etwas minimiert, da die Kamera fast bis auf Augenhöhe von Hawke fährt. Bild 6 und 7 werden eher normalsichtig aufgenommen oder leicht untersichtig.

5.3.6.1 Semiotik im Kontext

Die Perspektiven Unter- und Aufsicht haben sehr konkrete semantische Implikationen, welche nur in Zusammenhang mit dem Kontext gelesen werden können. Dieser bestimmt auch, ob jene semiotischen Implikationen überhaupt vorhanden sind.

Die extreme Aufsicht, die sogenannte Vogelperspektive, verstärkt den Eindruck eines externen Betrachters. Da es keine weiteren Hinweise auf eine andere Bedeutung gibt, kann diese Perspektive auch rein funktioneller Natur sein. Semiotisch spannender wirken die Untersichten der Bilder 3 und 4. In Glass Gedanken blickt dieser zu seinem Sohn und seiner Frau auf. Er trägt Bilder von ihnen im Kopf, die nicht mehr existieren und unerreichbar scheinen. Den ganzen Film über kommt die Untersicht-Perspektive immer wieder vor wenn er an seine Frau und an seinen Sohn denkt, sobald es sich dabei um eine positive Erinnerung hält. Die Untersicht vermittelt hier den Eindruck von Unerreichbarkeit und von der Ferne. Hier wird auch Glass Gefühlswelt vermittelt und wie wichtig ihm diese vergangenen Momente sind. Er stellt sie bildlich auf ein Podest.

Die Untersicht kommt in anderen Szenen des Filmes weiterhin sehr häufig vor, erzielt aber auf Grund des veränderten Kontextes eine andere Wirkung.

5.3.7 Analyse Parameter - Schnitt und Montage

Die Schnitffrequenz in der ersten Szene ist, da es keinen vergleichbaren Neutralwert gibt als normal zu beachten. Es liegen hauptsächlich harte Schnitte vor, welche auf Grund ihrer Häufigkeit im Film als normal betrachtet werden. Zu Beginn und am Ende der Szene kommt es zu einem weichen Schnitt. Dieser steht für eine gewisse Bedeutung. Das erste Bild beginnt mit einer Aufblende. Das bedeutet ein schwarzes Bild, welches bereits eine Tonspur besitzt, wird immer heller und gibt das erste Bild zu erkennen. Das letzte Bild wird genau umgekehrt ausgeblendet. Das Bild wird immer dunkler bis wir nur mehr schwarz

sehen. Die Tonspur des nächsten Bildes läuft bereits. Dennoch wird noch relativ lange das schwarze Bild gezeigt.

Durch die Auf-und Ablende zu Beginn und am Ende der Szene, erhält diese wieder einen besonderen Rahmen. Dieser ist schon durch andere Analyse Parameter verdeutlicht worden. Das Auf- und Abblenden vermittelt immer eine Art von Diskontinuität. Das Geschehene innerhalb des Rahmens spielt sich zu einem anderen Zeitpunkt ab. Es ist bereits vergangen oder existiert nicht mehr. Auf Grund dieser Diskontinuität fungiert die erste Szene auch als eine Art Intro. Es zeigt uns die Geschichte vor der eigentlichen Geschichte.

5.3.8 Zeichen und Symbole

Verschiedene wiederkehrende Zeichen können innerhalb eines Filmes generiert oder schon vorher durch den kulturellen Gebrauch vorhanden sein. Bestimmte Symbole und Ikone treten verhältnismäßig sehr häufig auf.

Die wohl allgegenwärtigsten Symbole in "The Revenant" stellen der Schnee und das Feuer dar. Der Schnee steht hauptsächlich für die Kälte und den Tod und kann nur mit Hilfe der schützenden Wärme des Feuers relativiert werden. Das Feuer wirkt im Film als Symbol sehr diachronisch. In der ersten Szene sehen wir das Feuer sofort in der Verbindung mit dem Schnee, welchen wir zum ersten Mal im Film gezeigt bekommen. Das Feuer steht in dieser Szene für die Zerstörung von Heim, die Verletzung des Jungen und den Tod der Ehefrau. Dennoch wird das Feuer in weiteren Szenen immer wieder als lebenswichtig und Rettung gezeigt. Somit steht Feuer ikonisch für Leben und Tod.

Andere Symbole für den Tod als auch das Leben kehren im Film immer wieder. Das Bild 3 zeigt einen Baum, welcher als eine Metapher für das Leben betrachtet werden kann (Man denke an einen Stammbaum). Unter ihm findet sich die ganze Familie zusammen. Im weiteren Verlauf ist ein ähnlicher Baum zu sehen, an welchem ein Indianer tot an einem Strick hängt. Der Sohn in Bild 3 befindet sich an ziemlich der gleichen Stelle des Baumes wie der Indianer später. Zusätzlich bildet der Sohn mit seinen Armen und dem Körper das Symbol eines Kreuzes (siehe Abbildung 11).



Abbildung 11 Szene 1 Bild 2 Sohn als Kreuz (Inarritu, 2016)

Dieser Umstand kann auf den ersten Blick Zufall sein, doch im weiteren Kontext des Filmes tauchen immer wieder religiöse Symbole sowie Metaphern für das Leben und den Tod auf. Glass wird mehrfach lebendig begraben um dann wiedergeboren zu werden. Die Symbolik in diesem zweiten Bild des Filmes verrät uns bewusst, als auch unterbewusst, einen Großteil der Handlung. Frau und Kind finden den Tod während der Vater immer wieder zum Leben verdammt ist, um seine Rache, für das ihm angetane Leid zu finden. Wie in den vorigen Kapiteln schon erwähnt wurde, befindet sich der Vater in der Bildsprache vom Rest der Familie entfernt. Zusammen mit allen Parametern und der zu Grunde liegenden Symbolik ergibt sich daraus, unter Berücksichtigung des Kontextes, eine sehr starke Bedeutungskonstitution.

5.4 Szene 2 – Der Bär

Die gewählte Szene beschreibt im filmischen Kontext einen wichtigen Wendepunkt. Ab diesem Zeitpunkt beginnt der Überlebenskampf des Protagonisten und die Haupthandlung wird eingeleitet. Der Kampf gegen den Bären stellt einen wichtigen Wendepunkt dar um die Handlung voran zu treiben. Im folgenden Kapitel werden semiotische Aspekte dieser Szene betrachtet.

Timecode 0:22:31 - 0:29:02

Trotz einer Einstellungslänge von fast 7 Minuten beinhaltet diese Szene nur 4 Einstellungen.

5.4.1 Handlung

Nachdem die Pelzhändler von dem Stamm der Arikaree Indianer angegriffen wurden und nun einen neuen Weg zurück in die Zivilisation suchen, geht Hugh Glass als Kundschafter voraus. Er streift durch den Wald als er plötzlich zwei Bären-Jungtiere bemerkt. Er hält nach der Mutter Ausschau, bemerkt diese aber erst, als sie auf ihn zustürmt. Glass scheint dem Bärenangriff gegenüber hilflos ausgesetzt und wird von der Bärenmutter immer wieder attackiert. Sie lässt kurz von Glass ab um nach den Jungtieren zu sehen. Als sie zurückkehrt um Glass erneut anzugreifen, gelingt es diesem der Mutter mit seinem Gewehr in das Gesicht zu schießen. Der Bär greift weiterhin unbeirrt an und verletzt Glass immer schwerer. Abermals lässt der Bär von Glass ab und sieht sich um. Der Bär startet einen letzten Angriff und Glass schafft es ihn mit seinem Messer zu überwältigen. Beide stürzen eine Klippe herab und Glass bleibt, unter dem Bären begraben, liegen. Die Szene endet als der Rest der Expedition zu Glass aufschließt.

5.4.2 Analyse Parameter - Farbton, Helligkeit und Sättigung

In der gewählten Szene (siehe Abbildung 12) sind hauptsächlich Blau-Cyan-und Grüntöne vorhanden. Während die Grüntöne dem Wald und der umherliegenden Natur entstammen, sind alle anderen Bildanteile in Blau gehalten. Die Tiefen, Mitten als auch Spitzen der Helligkeitsskala finden hauptsächlich Blauanteile in sich. Aufgrund der grünen Umgebung kommt es zu einer teilweisen Mischung von Grün und Blau und es entstehen Cyananteile. Das Gesicht des Protagonisten Glass ist blau, genauso wie der Nebel und der Himmel. Die Farbtöne, Farbkontraste und Sättigungswerte, lassen sich mittels Messinstrumenten eines Farbkorrektur Programmes, sehr gut nachvollziehen. Um dies zu veranschaulichen wurde das Programm Davinci Resolve genutzt (siehe Abbildung 13).



Abbildung 12 Szene 2 Bild 2 Blau- und Grüntöne (Inarritu, 2016)

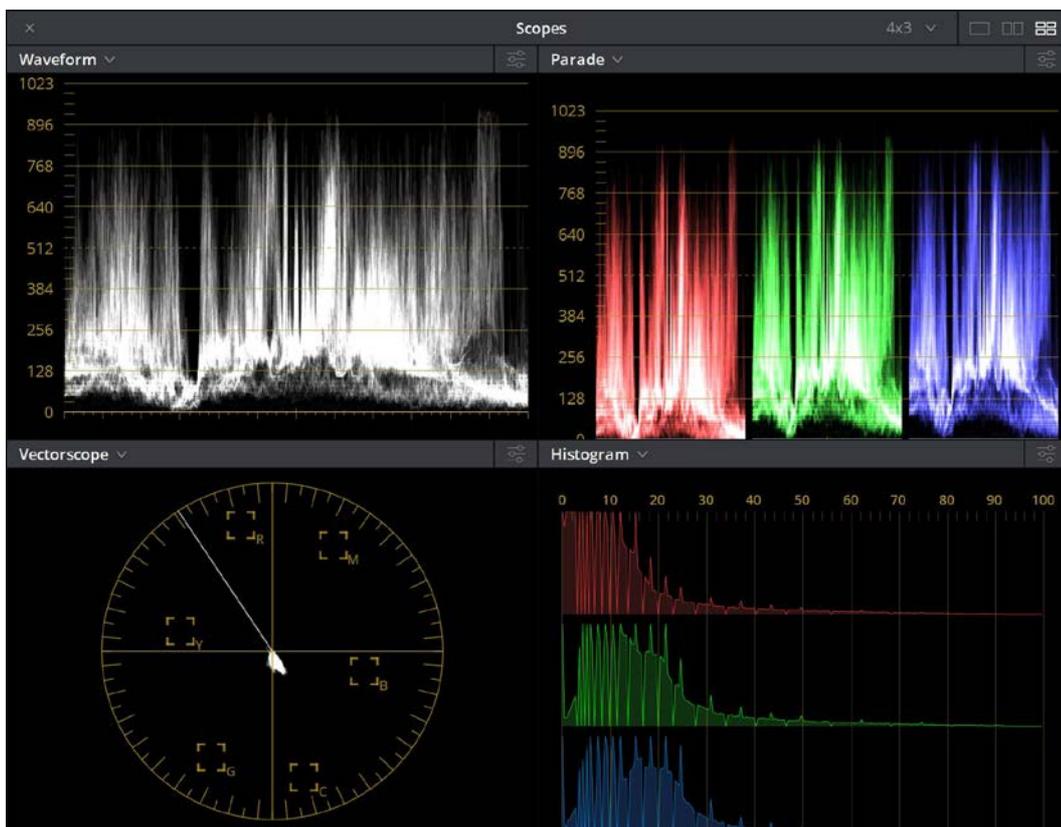


Abbildung 13 Analyse von Szene 2 Bild 2 mittels Davinci Resolve

5Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

Selbst das dunkle Fell des Bären weist hauptsächlich Blautöne auf (siehe Abbildung 14). Am Fell des Bären, sowie an der Kleidung von Glass, finden sich nur ganz minimale, mit dem Auge kaum erkennbare Rottöne. Das Ausbleiben der Rottöne kann, im Gesamten, als Abweichung betrachtet werden und so eine bestimmte Bedeutung konstituieren. Welche dies ist kann nur mittels des Kontexts ergründet werden. Betrachtet man das Bild mittels Messinstrumenten im Farbkorrektur Programm Davinci Resolve sind nur minimale Rotanteile erkennbar (siehe Abbildung 15).



Abbildung 14 Szene 2 Bild 4.7 Blautöne auf Bärenfell (Inarritu, 2016)

5Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

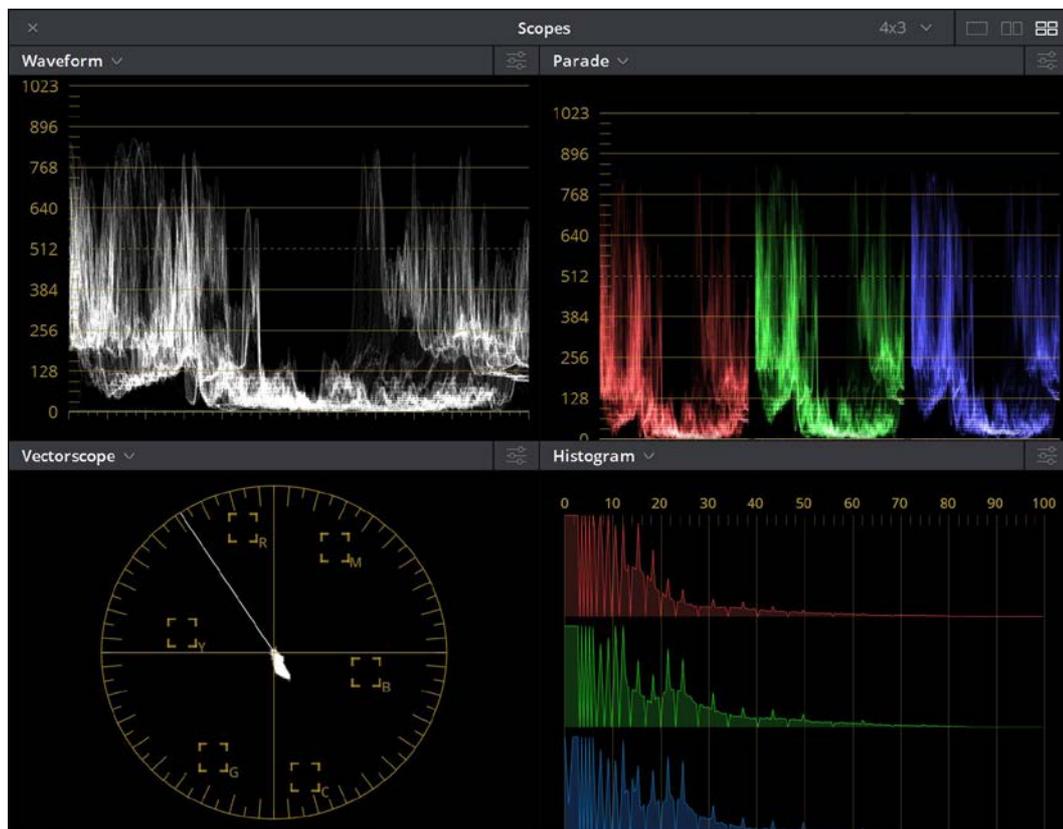


Abbildung 15 Analyse von Szene 2 Bild 4.7 mittels Davinci Resolve

Die gesamte Szene wirkt im Hinblick zum restlichen filmischen Kontext als normal gesättigt. Zu Abweichungen kommt es nur in Träumen und Erinnerungen von Glass. Da diese in der zu bearbeitenden Szene nicht vorkommen, sind sie hier nicht näher zu betrachten. Die Sättigung stellt den neutralen "Normalwert" dar, weil sie zu einem Großteil im Film unverändert bleibt und konstituiert keine tiefere Bedeutung für diese Szene an sich.

Die Helligkeitswerte der Szene könnte man als dunkel bezeichnen. Alleine wenn der Himmel zu sehen ist kommt es zu höheren Kontrastwerten. Im weiteren Verlauf des Filmes gelten ähnliche Helligkeitswerte. Desweiteren kann der vorhandene Helligkeitswert als normal betrachtet werden, da er natürlich wirkt. Der Protagonist befindet sich in einem dunklen Wald und nur wenn durch die Baumspitzen die Sonne scheint, fällt etwas Licht herein. Zu Beginn der Szene, sieht man mehr vom Himmel und es ist somit etwas heller. Während, und nach dem Kampf mit dem Bären wirkt es dunkler. Dies Abweichung kann semiotisch betrachtet an einer eigenen Bedeutungskonstitution beteiligt sein.

5.4.2.1 Semiotik im Kontext

Die größte Auffälligkeit im Bezug zu der Farbgebung, in der gewählten Szene, ist das Fehlen von Rottönen. Im weiteren Kontext kommt es immer nur zu vermehrten Rottönen wenn entweder die Sonne, oder das Feuer als Hauptlichtquelle dienen. Rot dient in diesen Szenen auch immer zur Transportation einer bestimmten Bedeutung. Leben oder Tod. In der vorliegenden Szene scheint zwar die Sonne über den Baumgipfeln, aber sie schafft es nicht bis zum Protagonisten durchzudringen. Diesen Umstand könnte man als natürlich betrachten und dem keine weitere Bedeutung zukommen lassen. Da sich in der Szene selbst keine Änderungen des geringen Farbkontrastes, den Farbtönen an sich, oder den Sättigungswerten erkennen lassen, bestimmen diese keine Bedeutungsänderungen während der Szene. Sie können aber dennoch eine übergreifende Bedeutung für die Szene generieren. Blau wird im gesamten Film immer wieder mit der Kälte und dem dadurch entstehenden Tod in Verbindung gebracht. Das komplette Fehlen der Farbe Rot kann ein Hinweis auf den bevorstehenden Todeskampf sein, welcher im weiteren Handlungsverlauf mehrfach Todesfälle nach sich zieht.



Abbildung 16 Szene 2 Bild 4.5 fehlende Rottöne (Inarritu, 2016)

Die Farbe Grün steht in den meisten Fällen, kulturell bedingt, für die Natur. Im vorhandenen Kontext steht der Protagonist im ständigen Todeskampf gegen die Natur. Somit können die Grün- und Blauanteile, vor allem im Gesicht des Protagonisten, auf diese Bedeutung hinweisen.

Die Sättigungswerte spielen hinsichtlich der Szene an sich keine eigene bedeutungsgebende Rolle. Im Verlauf des Filmes ändert sich die Sättigung vor allem in Glass Erinnerungen. Hier wird durch die Farbgebung signalisiert, dass wir uns in der Fantasie oder an einem, für Glass, glücklicheren Ort befinden. Dies kommt von der Konnotation das bunt oder farbenfroh meist positiv empfunden wird. Im Gegensatz wird Glass unmittelbare Realität als kalt und tot dargestellt.

Die Helligkeitswerte ändern sich mit dem Andauern der Szene. Umso näher der Kampf mit dem Bären kommt, umso dunkler scheint das Bild. Während des Kampfes wird der dunkle Wert zum Großteil beibehalten und erst als die restlichen Männer der Expedition zu Glass stoßen wird es wieder beständig heller. Da sich während des Kampfes und in dessen Pausen die Helligkeit immer wieder ändert, kann kein semiotischer Aspekt daran geknüpft werden. Es kann nur gesagt werden, dass die Parameter für Helligkeit variieren. Zunächst scheint es, dass immer dann wenn Glass die Oberhand gewinnt, das Bild heller und kontrastreicher wird, aber in den danach folgenden Bildern tritt das Gegenteil ein. In der darauffolgenden Szene wirkt die Helligkeit beständiger. Somit könnte argumentiert werden, dass sich die gewählte Szene 2 hinsichtlich darin ändert, dass ihre Helligkeitswerte sich ändern. Dies könnte die Bedeutung vermitteln, dass in der Szene etwas passiert oder die Handlung sich zuspitzt. In der Verbindung mit dem Kontext, könnte dies die Bedeutung des Kampfes um Leben und Tod unterstützen.

5.4.3 Analyse Parameter - Räumliche Relationen

Obwohl in der Szene nur insgesamt vier Einstellungen vorhanden sind, kommt es zu einer Vielzahl von Änderungen der Relationen der verschiedenen Bildobjekte zueinander. Der Großteil dieser Veränderung wird durch Kamerabewegungen realisiert und nicht durch Schnitte. Bild 1 der Szene zeigt die Umgebung in der wir uns befinden und die Hauptperson Glass. Durch die Baumstämme entstehen eine sehr starke Symmetrie und ein Muster (siehe Abbildung 18). Dieses wird von einem horizontal gekippten Stamm unterbrochen. Den größten Bildanteil nimmt die Umgebung ein. Durch das Brechen des Musters wird der Zuseher auf Glass aufmerksam, welcher sich an jener Stelle befindet (siehe Abbildung 17).



Abbildung 17 Szene 2 Bild 1 Unterbrechung des Musters (Inarritu, 2016)

Das Bild 2 verhält sich sehr ähnlich. Noch immer ist der Hauptbildanteil vom Wald und den Bäumen beansprucht. Wieder entsteht eine sehr starke Symmetrie, welche stellenweise durch horizontale Linien und durch die Figur Glass gebrochen wird. Glass wirkt im Vergleich zu den umliegenden Bäumen klein. Der vorderste Baumstamm teilt das Bild sehr auffällig in zwei Hälften. Hinter ihm bewegt sich auch der Protagonist von der linken Bildhälfte in die Rechte.

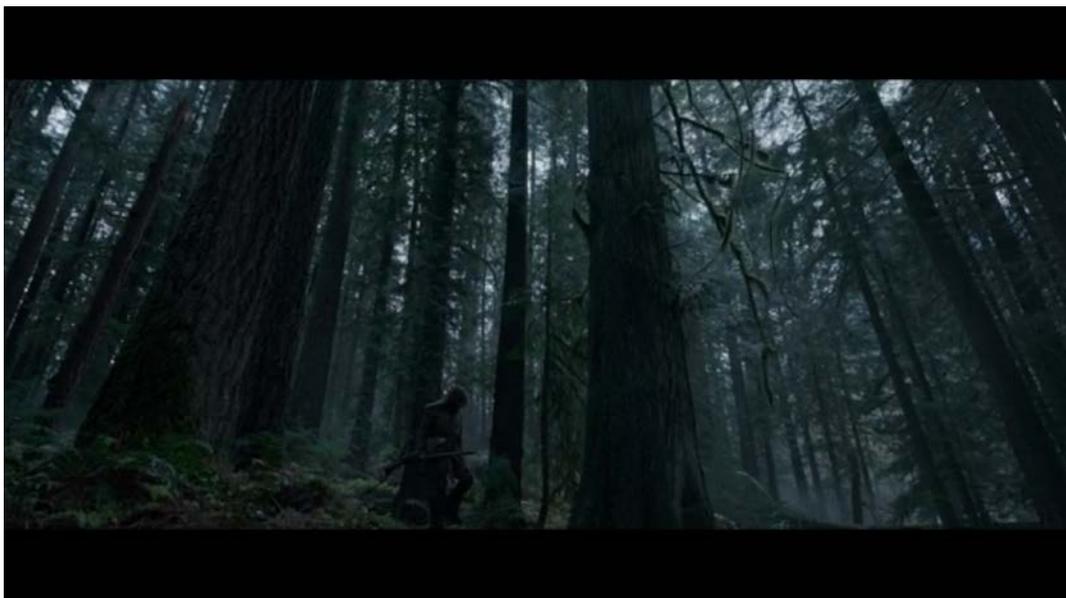


Abbildung 18 Szene 2 Bild 2.1 Symmetrie/Muster intakt (Inarritu, 2016)

5Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

Nachdem Glass diesen Bildteiler passiert, kommt er auf die Kamera zu und ein horizontal liegender Stamm teilt das Bild nun in Ober- und Unterhälfte (siehe Abbildung 19). Der Stamm beschreibt eine Gerade und bricht das ursprüngliche Muster und die Symmetrie. Diese geometrische Abweichung kann durchaus Bedeutung vermitteln. Glass bewegt sich wieder hinter dem Bildteiler und wirkt weniger präsent.



Abbildung 19 Szene 2 Bild 2.2 Symmetrie/Muster durchbrochen (Inarritu, 2016)

In Bild 3 kommt es wieder zu einer eindrucksvollen totalen Einstellung des Waldstückes. Die Symmetrie ist hier besonders ausgeprägt und man findet nur vertikale Geraden. Das Muster wird nur durch Glass gebrochen, welcher kaum sichtbar durch das Bild schreitet (siehe Abb. 20).



Abbildung 20 Szene 2 Bild 3.1 vertikale Geraden (Inarritu, 2016)

Die Bildkomposition wird durch eine Kamerafahrt geändert und Glass kommt wieder mehr zu Geltung. Zu diesem Zeitpunkt wird das Muster aus vertikalen Geraden wieder gebrochen und eine horizontale Gerade kommt in das Bild. Der in der Spatial-Achse am weitesten nach vorne gelagerte Stamm, teilt das Bild im sogenannten goldenen Schnitt, weshalb das Bild eine gewisse Harmonie vermittelt (siehe Abbildung 21).



Abbildung 21 Szene 2 Bild 3.2 horizontale Gerade (Inarritu, 2016)

Die vierte Einstellung bringt einen fünfeinhalb minütigen Wechsel an Größen im Raum mit sich. Durch eine durchgehende Kamerabewegung von Zu-, Weg- und Umkreisfahrten entstehen immer unterschiedliche Einstellungsgrößen. Am Beginn sieht man Glass in einer Nahe Einstellung. Er nimmt den größten Bildanteil ein. Sein Gewehr bildet mit dem Hintergrund eine Symmetrie (siehe Abbildung 22) und erst als Glass sein Gewehr senkt wird diese Symmetrie gebrochen (siehe Abbildung 23).



Abbildung 22 Szene 2 Bild 4.1 Gewehr symmetrisch (Inarritu, 2016)



Abbildung 23 Szene 2 Bild 4.2 Gewehr bricht Symmetrie (Inarritu, 2016)

Das Gewehr sprengt das vorhandene Muster von Geraden und teilt das Bild sehr dominant in zwei Hälften (siehe Abbildung 24).



Abbildung 24 Szene 2 Bild 4.3 Gewehr als Bildteiler (Inarritu, 2016)

Ab diesem Moment schwenkt die Kamera weg von Glass und entfernt ihn aus dem Bild um die Umgebung zu zeigen. Da sonst alles statisch bleibt, fallen die Bärenjungen auf, die seitlich in das Bild kommen. Die Kamera schwenkt wieder zu Glass, welcher nun viel weniger dominant im Bildanteil ist. Ab dem Zeitpunkt

5Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

als der Bär in das Bild kommt erhält er die Bilddominanz (siehe Abbildung 25). Teilweise wirkt der Bär so dominant, dass er sogar die Kamera verdeckt.



Abbildung 25 Szene 2 Bild 4.4 Bär mit größtem Bildanteil (Inarritu, 2016)

Im Laufe des Kampfes wechselt die Größe der zwei dominanten Bildobjekte. Glass bekommt immer dann einen großen Bildanteil, wenn er große Schmerzen hat (siehe Abbildung 26) oder wenn der Bär sich entfernt und Glass eine Chance hat sich zu wehren (siehe Abbildung 27).



Abbildung 26 Szene 2 Bild 4.5 Glass mit größtem Bildanteil (Inarritu, 2016)



Abbildung 27 Szene 2 Bild 4.11 Glass füllt gesamtes Bild aus (Inarritu, 2016)

Kommt es zu Bildern in welchen der Bär alleine zu sehen ist wirkt die Symmetrie um ihn herum intakt (siehe Abbildung 28). Während Glass mit seinem Gewehr diese immer wieder durchbricht. Die Korrelation des Gewehres und des gekippten Stammes sind hier besonders auffällig (siehe Abbildung 29).



Abbildung 28 Szene 2 Bild 4.7 Symmetrie um Bären herum (Inarritu, 2016)



Abbildung 29 Szene 2 Bild 4.10 Gewehr im Vergleich zu horizontalem Stamm (Inarritu, 2016)

Während des Kampfes ändert sich die Relation immer zu Gunsten des handlungsaktiven Objektes. Am Ende des Kampfes fällt der Bär tot um und begräbt Glass unter sich. Beide Objekte wirken klein im Bild, bekommen durch die Zentrierung in der Bildmitte aber Bedeutung zugesprochen. Die in der Natur vorhandene Symmetrie ist in diesem Bild aus dem Gleichgewicht. Man sieht wieder horizontal gekippte Baumstämme, sowie mehrere diagonal stehende Stämme.

5.4.3.1 Semiotik im Kontext

In der zweiten gewählten Szene, werden vor allem Abweichungen bei den Symmetrien und den Größenverhältnissen der Bildobjekte zueinander, bemerkbar. Das Muster und die Symmetrie des Waldes werden von vertikalen Geraden geprägt. Dieses Muster wird zu Beginn immer wieder durch eine einzige horizontale Linie durchbrochen. Diese Linie wird anfänglich immer durch einen gefallenen Stamm erwirkt. Symmetrie steht immer für eine gewisse Harmonie und Ruhe. Der Aufbruch dieser kann auf ein folgeschweres Ereignis in der Handlung hinweisen. Unterbewusst wird dem Zuseher eine Unruhe vermittelt. Etwas ist nicht in Ordnung, da die geometrische Ordnung gestört ist. Dass diese Unruhe durch Glass erzeugt wird, zeigt dass in den kommenden Bildern immer wieder sein Gewehr die Symmetrie aufbricht. Dies wird sogar durch seine Bewegung als er das Gewehr senkt, noch einmal betont. Dieses noch stärkere

und immer weitere Aufbrechen der Geometrie kann ein Hinweis darauf sein, dass sich die Lage weiter zuspitzt.

Die Veränderung der Größe im Bild der einzelnen Objekte wirkt ebenfalls bedeutend. Zu Beginn der Szene sehen wir die Umgebung in der sich der Protagonist und wir befinden. Der Protagonist wirkt im Vergleich klein und unbedeutend. Seine Bewegung und sein Eindringen in diesen Raum bringen auch die Veränderung in der Symmetrie mit. Wirklich interessant werden die räumlichen Größenrelationen, als der Bär und Glass aufeinander treffen. Im ersten Moment ist Glass noch bedeutungstragend, präsent und groß im Bild zu sehen. Als der Bär angreift wird diese Relation komplett umgekehrt. Glass verschwindet teilweise komplett aus dem Bild. In den ersten Sekunden kommt es sogar dazu, dass der Bär fast komplett den Blick des Zuschauers verdeckt. Diese absolute Bilddominanz des Bären spricht ganz klar für dessen Wichtigkeit in diesem Moment. Vergleicht man diese optische Aussage mit dem Kontext macht dies natürlich Sinn. Zusammen mit dem Kontext ändert sich auch die Bildsprache. Glass nimmt immer dann größere Bildanteile ein, wenn er aktiv wird. Sei es durch lautes Schreien oder durch eine besonders drastische Bewegung von Glass. Erst als der Bär sich entfernt und Glass aktive Gegenmaßnahmen einleiten kann, erhält er wieder den Hauptanspruch im Bild (siehe Abbildung 30).



Abbildung 30 Szene 2 Bild 4.11 Glass füllt gesamtes Bild aus (Inarritu, 2016)

Somit kann von der Entfernung der Objekte zueinander und vor allem zur Kamera, semiotisch auf eine Bedeutung geschlossen werden. Im Vergleich mit dem Kontext zeigt sich, dass diese Bedeutung immer für den aktiven Part im

Kampf steht. Als der Kampf endet, werden der Bär, als auch Glass, im Vergleich zur Umwelt, nur mehr sehr klein gezeigt (siehe Abbildung 31). Beide sind nun nicht mehr aktiv und beide haben verloren.



Abbildung 31 Szene 2 Bild 4.14 Bär und Glass mit wenig Bildanteil (Inarritu, 2016)

5.4.4 Analyse Parameter - Einstellungsgröße und Kamerabewegung

Wie schon am vorigen Beispiel zu sehen war, wirken Einstellungsgrößen hauptsächlich funktionell und beschreiben selten eine eigene Bedeutung in semiotischer Hinsicht. Die zweite gewählte Szene, zeigt jedoch sehr deutlich wie funktionell und maßgebend diese zwei Aspekte für die räumliche Relation sind. Fast die gesamte Szene besteht aus einer einzigen Kamerafahrt, welche immer wieder neue Einstellungsgrößen begründet und somit die Relationen im Raum verändert. In der vierten Einstellung kommt es zum ständigen Wechsel der Einstellungsgrößen und die Kamerabewegung wirkt geradezu intuitiv und wie ein externer Beobachter.

5.4.5 Analyse Parameter - Einstellungslänge

Die Szene zeigt in sich eine enorme Änderung in der Einstellungslänge. Die letzte Einstellung beansprucht, demnach den größten Bedeutungsfaktor für sich. Sie stellt mit 05:37 Minuten die längste Einstellung des gesamten Filmes dar.

Die Gesamtlänge der zweiten gewählten Szene beträgt 06:32Minuten

Die zweite gewählte Szene besteht aus vier Einstellungen, welche sich in ihrer Länge steigern. Die erste Einstellung dauert 9 Sekunden, gefolgt von 22 und 23 Sekunden. An der Einstellungslänge gemessen ist die erste Einstellung am unwichtigsten. Vergleicht man den Informationsgehalt gleichen sich die drei sehr stark. Somit müssen der Einstellung zwei und drei eine höhere Bedeutung zugerechnet werden. Innerhalb des Kontextes lässt sich erkennen, dass jene Einstellungen dazu dienen den Zuschauer auf die kommende Gefahr vorzubereiten. Anhand der Mimik und Gestik des Protagonisten, sowie den anderen bildtechnischen Parametern lässt sich eine Angespanntheit der Lage erkennen.

Die letzte Einstellung der Szene ist offensichtlich eine der bedeutendsten Einstellungen des gesamten Filmes. Der Informationsgehalt lässt sich hinterfragen. Natürlich passiert die kompletten fünfeinhalb Minuten immer etwas und es kommt zu Aktion und Gegenaktion. Das Medium Film bietet aber anhand seiner gegebenen Wirkungsweisen, mittels Schnitt und Kameraarbeit, Möglichkeiten solche Momente künstlich zu verkürzen. Der Film ist ein Medium, welches immer mit Zeit arbeitet. Es wäre also möglich die gezeigte Aktion drastisch zu verkürzen und denselben Informationsgehalt zu transportieren. Der Bär könnte nach zwei Minuten genauso gut abgewehrt worden sein und Glass schwer verletzt zurück lassen. So muss man zu der Annahme kommen, dass die Einstellung auf Grund ihrer Überlänge einen sehr starken Bedeutungsgehalt haben muss. Vergleicht man diese Annahme mit dem Kontext, erweist sie sich als stimmig. Der Angriff des Bären erweist sich als absoluter Wendepunkt und die Folgen davon setzen die komplette Haupthandlung in Gang. Als Folge des toten Bären, bleibt Glass schwer verletzt und kann nicht mit den anderen Heim reisen. Sein Sohn entschließt sich bei ihm zu bleiben und bezahlt dafür mit dem Leben, als Fitzgerald ihn ersticht. Glass muss wehrlos zu sehen und beschließt Rache zu nehmen. Betrachtet man diesen weiteren Kontext und die Bedeutung dahinter korreliert diese mit der Einstellungslänge.

5.4.6 Analyse Parameter - Einstellungsperspektive

Die häufigsten Ansichten in der vorliegenden Szene sind die Unter-sowie Aufsicht. Kaum lassen sich Aufnahmen in der Normalsicht ausmachen. Die Szene beginnt zwar in der Normalsicht, aber wie wir anhand der Einstellungslänge gesehen haben, handelt es sich beim ersten Bild um das am unwichtigsten Erscheinende. Das erste Bild bewirkt so auch, dass die folgende Untersicht, als solche, stärker wahrgenommen wird. Im zweiten Bild befinden wir uns sofort in der Untersicht. Das dritte Bild geht einen Schritt weiter und wir befinden uns in der Extremen der Untersicht, in der sogenannten

Froschperspektive. Das letzte Bild kehrt in die Normalsicht zurück, nur um im Moment der Handlung, mittels Kamerabewegung, in verschiedene Unter- und Aufsichten zu wechseln.

5.4.6.1 *Semiotik im Kontext*

Eine Untersichtige Einstellung impliziert immer eine semiotische Bedeutung. Welche das ist, muss mittels des Kontextes betrachtet werden. Die erste Einstellung in der zweiten Szene wird noch normalsichtig aufgenommen. Es gibt perspektivisch keinen semiotischen Wirkungsgrad. Die nächsten beiden Einstellungen ändern die Perspektive drastisch. Es kommt zu einer starken Untersicht. Untersichten stehen oft für Dominanz oder etwas Übermächtiges. Anhand des Kontexts, kann hier die drohende Gefahr durch den nahenden Bär gedeutet werden. In der letzten Einstellung scheint die Gefahr kurz gebannt zu sein, da Glass sich mit seinem Gewehr umsieht und normalsichtig gezeigt wird. Als plötzlich der Bär erscheint, wechseln wir sofort in die Untersicht. Der Bär wirkt dominant und für Glass auf den ersten Blick unbesiegbar. Befinden wir uns hinter dem Bären und blicken auf Glass, wechselt die Kamera wieder in die Aufsicht. Der ständige Wechsel der Perspektiven beschreibt, dass kontextbedingt etwas geschieht. In Verbindung mit dem Kontext lässt sich erkennen, dass die Perspektive immer eine Untersichtige bleibt, außer wir blicken aus der Bildachse des Bären auf Glass. Es besteht natürlich die Möglichkeit, dass die Blickachse auf Grund der geometrischen Gegebenheiten und des Größenunterschiedes zwischen den beiden Objekten, physikalisch genau so verläuft. Dennoch trägt die Perspektive unterstützend zur Bedeutungsübertragung bei. Anhand der letzten Einstellung sieht man, dass die Perspektive mit der Handlung korreliert. Als der Kampf vorbei ist und keiner der Beiden mehr aktiv ist, kommt es zur extremen Aufsicht, zur Vogelperspektive. Glass und der Bär wirken, klein, leblos und unbedeutend.

5.4.7 **Analyse Parameter - Schnitt und Montage**

In der Szene liegen nur harte Schnitte vor, welche vom Zuseher als neutral und normal empfunden werden. Anhand der Schnittfrequenz erkennen wir ähnlich zur Schnittlänge, eine sehr starke Bedeutungskonstitution für das letzte Bild der Szene. Für 05:37 Minuten wird auf jegliche Arten von Schnitten verzichtet. Gerade dieses "nicht Schneiden" wirkt abweichend und verstärkt die Bedeutung für die entsprechende Einstellung.

Abgesehen vom semiotischen Aspekt, bewirkt das Fehlen des Schnittes noch etwas anderes. Durch die lange Einstellung, geführt von Kamerabewegungen,

entsteht das Gefühl, als Beobachter, unmittelbar bei dem Angriff dabei zu sein. Nicht einmal ein blinzeln oder wegschauen wird gestattet. Der Zuseher steht neben Glass und beobachtet jede Bewegung ganz genau.

5.4.8 Zeichen und Symbole

Der Angriff des Bären und Glass Wanderung durch den Wald wirft einige unterschiedliche Zeichen auf. Die meisten Zeichen davon sind immer wiederkehrende Symbole und deklarieren eigene Bedeutungsebenen.

Die Farbgebung und das Fehlen von Rottönen und somit jeglicher Art von Wärme, können wieder mit Kälte und dem Tod gleichgesetzt werden.

Die Natur und ihre Symmetrie werden von dem Menschen, mit seinem Gewehr, gestört. Der Bär, als Teil der Natur, will sich gegen diese Störung zur Wehr setzen und seine Jungtiere beschützen. Das Bild vom Menschen gegen die Naturgewalten entsteht kulturell bedingt im Kopf des Zusehers. Das Glass ein Pelzhändler ist und hauptsächlich mit Bärenpelzen zu tun hat, lässt den Aspekt einer natürlichen Rache aufkommen. Glass wird unter dem Bären begraben und im weiteren Verlauf nimmt er die Eigenschaften des Bären symbolisch an. Er trägt seinen Pelz, seine Krallen und will Rache für seinen ermordeten Sohn üben. Desweiteren schläft er in einer Höhle, fängt Fische mit bloßer Hand und isst diese dann roh.

Ein weiteres Symbol für den Tod ist, das Glass lebendig unter dem Bären begraben wird. Erst als die Männer den Bären zur Seite ziehen wird Glass als neuer bewegungsunfähiger Mensch wiedergeboren. Dieser plötzliche Zustand von Glass treibt die Handlung voran und bestimmt den weiteren Filmverlauf.

5.5 Allgemeine semiotische Überlegungen

Im Laufe des Filmes treten bestimmte wiederkehrende semiotische Aspekte auf. Diese beziehen sich auf die Farbgebung, auf den Einsatz verschiedener ikonischer Zeichen, räumliche Relationen und Parameter der Montage.

Eine der auffälligsten Abweichung ist der veränderte Einsatz von Farbtönen und Farbkontrasten. Wie in der Analyse der ersten Szene angesprochen kommt es zu einer Abweichung je nachdem ob wir uns in den Gedanken des Protagonisten, oder in der Realität befinden. Diese Änderung zieht sich durch den ganzen Film. Die gesättigtere Variante mit mehr Rottönen steht für schöne Erinnerungen, während dieselbe Variante mit Einsatz von einem höheren

5Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

Blauanteil für schlechte Erinnerungen steht. Somit ist anhand der Änderung der Farbwerte, eine Änderung der Bedeutungsebenen erkennbar.

Die Farbgebung wird auch immer vom Feuer und der Sonne beeinflusst. So kommt es, dass das Rot des Feuers oft negative Konnotation erhält, während die Sonne als positiv betrachtet wird. Jedoch muss, besonders im Bezug zu Feuer der Kontext näher betrachtet werden. Das Feuer steht vermehrt auch für die Wärme und Rettung. Wird das Feuer mit einem negativen Aspekt in Verbindung gebracht, befinden sich wieder sehr viele Blauanteile im Bild (siehe Abbildung 32).



Abbildung 32 Szene 1 Bild 5

Die Realität in der Glass sich befindet ist hauptsächlich von Blau und Grüntönen geprägt. Selbst wenn die Sonne scheint, kommt es zu wenigen Rotanteilen. Diese Farbgestaltung kann ein Anzeichen dafür sein, dass Glass Realität kalt, hart und abstoßend wirken soll.

Bestimmte Symbole lassen sich im Film immer wieder finden. Besonders auffällig wirkt, dass die ständige Gegenüberstellung von Leben und Tod stattfindet, sowie der religiöse Bezug dazu. Feuer und Eis können genau dafür stehen. Glass wird im Laufe des Filmes ganze Viermal symbolisch begraben nur um wieder auferstehen zu können. Einmal geschieht dies beim Kampf gegen den Bären. Ein zweites Mal schaufelt Fitzgerald ein reales Grab für Glass und begräbt diesen zur Hälfte darin. Im weiteren Verlauf begräbt ein Indianer Glass unter verschiedenen Decken und Pelzen, um ihn zu heilen und ihm auf diese Art ein neues Leben zu schenken. Dass es sich dabei um eine Art der religiösen Auferstehung hält, wird in Glass Vision bestätigt, während er den Heilvorgang

5Praktische Betrachtung der Filmsemiotik am Beispiel "The Revenant"

durchläuft. In seiner Vision trifft er seinen verstorbenen Sohn in den Ruinen einer Kirche. Als ikonisches Symbol steht nur mehr der Kirchturm und läutet seine Glocke. Das vierte Mal begräbt sich Glass selbst im Körper eines toten Pferdes um der Kälte zu entkommen. Der Tod als Weg zum Überleben. Auch in der Schluss Szene täuscht Glass seinen Tod vor um Fitzgerald zu überlisten und ihn zu töten.

Der Großteil der Symbole wird nur ihn Betracht mit dem Kontext schlüssig erkennbar.

Eine weitere symbolische Begebenheit findet immer wieder statt. Der Mensch wird mit der Tierwelt gleichgesetzt. Besonders Glass übernimmt im Laufe der Handlung symbolisch Eigenschaften des Bären, des Wolfes, des Bisons und des Fisches. Um diese Symbolik noch zu verdeutlichen präsentiert der Regisseur ein Index Zeichen in einer bestimmten Szene. Glass findet seinen Freund, welcher tot an einem Baum hängt, mit einem Schild an ihm befestigt. Auf diesem steht geschrieben: "On est tous des sauvages." Zu Deutsch: "Wir sind alle Wilde." (siehe Abbildung 33)



Die verschiedensten Symbole, kulturell oder aus dem filmischen Gebrauch heraus eingelernt, sind allgegenwärtig und können mit Hilfe des Kontextes entschlüsselt werden. Semiotische Zeichen und Analyseparameter können hierfür eine Hinweisfunktion darstellen.

6 Fazit

Die vorliegende Arbeit zeigt beispielhaft, wie Filmsemiotik praktisch angewandt werden kann. Mit Hilfe des Filmbeispiels wird bestätigt, dass semiotische Aspekte im kommerziellen Film durchaus nachweisbar sind. Somit wird die Frage ob und wie eine semiotische Analyse an einem Film durchgeführt werden kann beantwortet. Der gewählte Film kann semiotisch behandelt werden und die daraus resultierende Bedeutung sichtbar gemacht werden. Zu Grunde liegende semiotische Aspekte verstärken die Bedeutung des Filmes. Offensichtlich wird aber auch, dass die Bedeutungskonstitution der Semiotik immer vom Kontext geleitet werden muss. Semiotik kann sehr schnell und klar offenlegen, dass eine Bedeutung vorhanden ist, aber nur sehr selten um welche Bedeutung es sich dabei handelt.

Die Behandlung des Films "The Revenant" legt offen, dass der Film nicht nur semiotisch analysiert werden kann, sondern auch, dass die Semiotik den Bedeutungsgrad, im gewählten Film, zumindest unterstützt. Die vom Film erzielte Sogwirkung ist auf Grund des Zusammenspieles verschiedenster Mittel möglich. Die Filmsemiotik hat offensichtlich Anteil daran. Die Arbeit zeigt weiterhin, dass die semiotischen Analyseparameter praktisch genutzt werden können.

Am Beispiel des gewählten Filmes lässt sich der semiotische Wirkungsgrad am stärksten anhand der Parameter der Farbtöne, Sättigung und Helligkeit sowie den räumlichen Relationen bestimmen.

Weiterführend kann erforscht werden, inwieweit Semiotik auf den kommerziellen Erfolg eines Filmes, Einfluss haben kann. Das Nachgehen dieser Frage müsste in einer ausführlicheren Arbeit, unter Einbezug einer größeren Zahl an Filmen, unternommen werden.

Literaturverzeichnis

Beicken, Peter. *Wie interpretiert man einen Film?* Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 15227 : Kompaktwissen für Schülerinnen und Schüler. Stuttgart: Reclam, 2011.

Box Office Mojo. Box Office Mojo, 9. Mai 2018.
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=revenant.htm>.

Brown, Blain. *Cinematography: theory and practice: imagemaking for cinematographers and directors*. 2nd ed. Amsterdam ; Boston: Elsevier/Focal Press, 2012.

Buckland, Warren, Hrsg. *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Film Culture in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Burg, Julia. *Filmsemiotik, Filmische Codes und Filmsprache: Die visuelle Übermittlung von Informationen im Film*. München: GRIN Verlag GmbH, 2009. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-2010090122160>.

Dom, Sinicola. „The Revenant, Immersion, and the Cinema of Punishment“. Versions, 2017. <https://killscreen.com/versions/the-revenant-vr-and-the-cinema-of-catharsis/>.

Faulstich, Werner, und Ricarda Strobel. *Grundkurs Filmanalyse*. 3., aktualisierte Aufl. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft 2341. Paderborn: Fink, 2013.

Felix, Jürgen, Hrsg. *Moderne Film Theorie*. Filmforschung, #3. Mainz: Bender, 2002.

Ganguly, Martin. *Filmanalyse: Themenheft*. 1. Aufl. Edition.Film. Stuttgart: Klett, 2011.

Gräf, Dennis, Hrsg. *Filmsemiotik: eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Aufl. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 3. Marburg: Schüren, 2014.

Inarritu, Akehabdri G. *The Revenant*, 2016.

Joost, Gesche. *Bild-Sprache: die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Film. Bielefeld: Transcript, 2008.

Kamalzadeh, Dominik. „The Revenant‘: Bis der Atem das Objektiv beschlägt“. Zeitung. der Standard, 6. Januar 2016. <https://derstandard.at/2000028473439/The-Revenant-Bis-der-Atem-das-Objektiv-beschlaegt>.

Katz, Steven D. *Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions in conjunction with Focal Press, 1991.

Knilli, Friedrich, Hrsg. *Semiotik des Films: mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*. München: Hanser, 1971.

Kuchenbuch, Thomas. *Filmanalyse: Theorien - Methoden - Kritik*. 2., [überarb.] Aufl. UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft 2648. Wien: Böhlau, 2005.

Rabiger, Michael, und Mick Hurbis-Cherrier. *Directing: film techniques and aesthetics*. 5th ed. Waltham, Mass: Focal Press, 2013.

Van Hurkman, Alexis. *Color correction handbook: professional techniques for video and cinema*. 2nd edition. San Francisco, California: Peachpit Press, 2014.

Wöger, Andrea. „The Revenant - Sean Penn vergleicht Seherlebnis mit Apocalypse Now“. moviepilot, 19. Dezember 2015. <https://www.moviepilot.de/news/the-revenant-sean-penn-vergleicht-seherlebnis-mit-apocalypse-now-163328>.

Abbildungsverzeichnis

| | |
|--|----|
| Abbildung 1 Tabelle der Syntagmen nach Metz (Felix, 2002, S. 113) | 11 |
| Abbildung 2 Entstellung durch Beleuchtung..... | 18 |
| Abbildung 3 Einstellungsgrößen (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013, S. 161) | 29 |
| Abbildung 4 Szene 1 Bild 1 Vogelperspektive von Familie als erstes Bild des Films (Inarritu, 2016)..... | 41 |
| Abbildung 5 Szene 1 Bild 5 Abweichung Farbkontrast (Inarritu, 2016)..... | 42 |
| Abbildung 6 Szene 1 Bild 6 Entsättigung und Rottöne (Inarritu, 2016) | 44 |
| Abbildung 7 Szene 1 Bild 3 räumliche Relation Sohn (Inarritu, 2016) | 45 |
| Abbildung 8 Szene 1 Bild 4 räumliche Relation Mutter (Inarritu, 2016)..... | 45 |
| Abbildung 9 Szene 1 Bild 1.2. Ellipse zwischen Mutter und Sohn (Inarritu, 2016) | 47 |
| Abbildung 10 Szene 1 Bild 2 Baum als Bildteiler (Inarritu, 2016)..... | 47 |
| Abbildung 11 Szene 1 Bild 2 Sohn als Kreuz (Inarritu, 2016)..... | 53 |
| Abbildung 12 Szene 2 Bild 2 Blau- und Grüntöne (Inarritu, 2016) | 55 |
| Abbildung 13 Analyse von Szene 2 Bild 2 mittels Davinci Resolve | 55 |
| Abbildung 14 Szene 2 Bild 4.7 Blautöne auf Bärenfell (Inarritu, 2016) | 56 |
| Abbildung 15 Analyse von Szene 2 Bild 4.7 mittels Davinci Resolve | 57 |
| Abbildung 16 Szene 2 Bild 4.5 fehlende Rottöne (Inarritu, 2016) | 58 |
| Abbildung 17 Szene 2 Bild 1 Unterbrechung des Musters (Inarritu, 2016) | 60 |
| Abbildung 18 Szene 2 Bild 2.1 Symmetrie/Muster intakt (Inarritu, 2016)..... | 60 |
| Abbildung 19 Szene 2 Bild 2.2 Symmetrie/Muster durchbrochen (Inarritu, 2016) | 61 |
| Abbildung 20 Szene 2 Bild 3.1 vertikale Geraden (Inarritu, 2016) | 62 |
| Abbildung 21 Szene 2 Bild 3.2 horizontale Gerade (Inarritu, 2016)..... | 62 |

| | |
|---|----|
| Abbildung 22 Szene 2 Bild 4.1 Gewehr symmetrisch (Inarritu, 2016)..... | 63 |
| Abbildung 23 Szene 2 Bild 4.2 Gewehr bricht Symmetrie (Inarritu, 2016)..... | 64 |
| Abbildung 24 Szene 2 Bild 4.3 Gewehr als Bildteiler (Inarritu, 2016)..... | 64 |
| Abbildung 25 Szene 2 Bild 4.4 Bär mit größtem Bildanteil (Inarritu, 2016) | 65 |
| Abbildung 26 Szene 2 Bild 4.5 Glass mit größtem Bildanteil (Inarritu, 2016)..... | 65 |
| Abbildung 27 Szene 2 Bild 4.11 Glass füllt gesamtes Bild aus (Inarritu, 2016)... | 66 |
| Abbildung 28 Szene 2 Bild 4.7 Symmetrie um Bären herum (Inarritu, 2016)..... | 66 |
| Abbildung 29 Szene 2 Bild 4.10 Gewehr im Vergleich zu horizontalem Stamm (Inarritu, 2016)..... | 67 |
| Abbildung 30 Szene 2 Bild 4.11 Glass füllt gesamtes Bild aus (Inarritu, 2016)... | 68 |
| Abbildung 31 Szene 2 Bild 4.14 Bär und Glass mit wenig Bildanteil (Inarritu, 2016) | 69 |
| Abbildung 32 Szene 1 Bild 5..... | 73 |