

Deike Annelie Schütt

**Zur psychologischen Bedeutung der
Kamerastrategie bei der Darstellung von
Kommunikationssituationen zwischen
Gehörlosen und Hörenden in ausgewählten
internationalen Spielfilmen**

Magisterarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Inhaltsverzeichnis	2-6
<u>I. Einleitung</u>	7
1.1. Sehkonventionen	8
1.2. Die Sprache des Films	11
1.3. Die Auswahl der Filme	14
1.4. Die Auswahl der Szenen	16
<u>II. Die psychologische Bedeutung der Kamerastrategie</u>	17
1. Analysekriterien	18
1.1. Die Einstellungslänge	18
1.2. Die Einstellungsgröße	21
1.3. Die vertikale Kameraperspektive	23
1.4. Die horizontale Kameraperspektive	26
1.5. Die Kamerabewegung	30
1.6. Die Bildgeschwindigkeit	31
2. Segmentkombinationen und Figurenprofile	32
2.1. Die Erzählperspektive	32
2.2. Die Gleichstellung	33
2.2.1. Die Identifikationsfigur	34
2.2.2. Die Bewunderung des Objekts	35
2.2.3. Die Opferrolle	35
2.4. Die Kommunikationsdarstellung	37
<u>III. Filmbeispiele und Analyse - Protokolle</u>	39
1. Zeichenerklärung	39
2. US-Amerikanische Spielfilme	42

2.1. After the Silence alias Breaking Through (Jenseits des Schweigens)	42
2.1.1. Inhaltsangabe	42
2.1.2. Die Kommunikation	43
2.1.3. Die Szene	43
2.1.4. Protokoll	43
2.1.5. Filminterpretation	44
2.2. The Break Up (The Break Up - Nackte Angst)	46
2.2.1. Inhaltsangabe	46
2.2.2. Die Kommunikation	47
2.2.3. Die Szene	47
2.2.4. Protokoll	47
2.2.5. Filminterpretation	48
2.3. Dead Silence (Dead Silence - Flammen in der Stille)	51
2.3.1. Inhaltsangabe	51
2.3.2. Die Kommunikation	52
2.3.3. Die Szene	52
2.3.4. Protokoll	52
2.3.5. Filminterpretation	53
2.4. Hear No Evil (Danger Sign alias Der stumme Schrei der Angst)	56
2.4.1. Inhaltsangabe	56
2.4.2. Die Kommunikation	57
2.4.3. Die Szene	57
2.4.4. Protokoll	57
2.4.5. Filminterpretation	58
2.5. His Bodyguard alias Silent Echoes (Sein Bodyguard)	59
2.5.1. Inhaltsangabe	59
2.5.2. Die Kommunikation	60
2.5.3. Die Szene	60
2.5.4. Protokoll	60
2.5.5. Filminterpretation	61
2.6. Immortal Beloved (Ludwig van B. - Meine unsterbliche Geliebte)	63
2.6.1. Inhaltsangabe	63
2.6.2. Die Kommunikation	64
2.6.3. Die Szene	64

2.6.4. Protokoll	64
2.6.5. Filminterpretation	65
2.7. It's My Party (It's my Party)	67
2.7.1. Inhaltsangabe	67
2.7.2. Die Kommunikation	68
2.7.3. Die Szene	68
2.7.4. Protokoll	68
2.7.5. Filminterpretation	69
2.8. Mr. Holland's Opus (Mr. Holland's Opus)	71
2.8.1. Inhaltsangabe	71
2.8.2. Die Kommunikation	72
2.8.3. Die Szene	72
2.8.4. Protokoll	72
2.8.5. Filminterpretation	74
3. Europäische Filme	77
3.1. Bodyguard - Dein Leben in meiner Hand (BRD)	77
3.1.1. Inhaltsangabe	77
3.1.2. Die Kommunikation	77
3.1.3. Die Szene	77
3.1.4. Protokoll	78
3.1.5. Filminterpretation	79
3.2. Dove siete? Io sono qui (Einmal dein Lachen hören) (I)	80
3.2.1. Inhaltsangabe	80
3.2.2. Die Kommunikation	81
3.2.3. Die Szene	81
3.2.4. Protokoll	82
3.2.5. Filminterpretation	83
3.3. Four Weddings and a Funeral (Vier Hochzeiten und ein Todesfall) (GB)	84
3.3.1. Inhaltsangabe	84
3.3.2. Die Kommunikation	85
3.3.3. Die Szene	85

3.3.4. Protokoll	86
3.3.5. Filminterpretation	86
3.4. Jenseits der Stille (BRD)	88
3.4.1. Inhaltsangabe	88
3.4.2. Die Kommunikation	89
3.4.3. Die Szene	89
3.4.4. Protokoll	90
3.4.5. Filminterpretation	91
3.5. La lunga Vita di Marianna Ucria (Marianna Ucria - Die stumme Herzogin) (F/P/I)	93
3.5.1. Inhaltsangabe	93
3.5.2. Die Kommunikation	93
3.5.3. Die Szene	94
3.5.4. Protokoll	94
3.5.5. Filminterpretation	94
3.6. Lautlose Schreie - Eine Frau in Gefahr (BRD)	96
3.6.1. Inhaltsangabe	96
3.6.2. Die Kommunikation	97
3.6.3. Die Szene	97
3.6.4. Protokoll	97
3.6.5. Filminterpretation	98
3.7. Zeit des Schweigens (BRD)	100
3.7.1. Inhaltsangabe	100
3.7.2. Die Kommunikation	101
3.7.3. Die Szene	101
3.7.4. Protokoll	101
3.7.5. Filminterpretation	102

IV. Die Sprache der Bilder: Zusammenfassende Interpretation

	104
1. Die Erzählperspektive	104
2. Die Gleichstellung	105
2.1. Mittelpunkt der Handlung	105

2.2. Gleichstellung - Identifikation - Bewunderung	105
2.3. Die Opferrolle	106
3. Die Kommunikationsdarstellung	107
3.1. Untertitel	107
3.2. Schriftsprache	107
3.3. Lautsprache	107
3.4. Gebärdensprache und Lautsprachbegleitende Gebärden	108
3.5. Lippenlesen	108
4. Stereotype	109
Filmografie	112
Bibliografie	114
eidesstattliche Erklärung	116

I. Einleitung

Die Medien beeinflussen unser Leben. Film und Fernsehen wirken auf fast alle Menschen der westlichen Zivilisation ein und manipulieren teils offen - teils im Verborgenen unser Denken. Ist man sich einer Lenkung durch die Medien bewusst, kann man sie annehmen oder ablehnen. Erfolgt die Manipulation jedoch über das Unterbewusstsein, läuft man Gefahr, eine fremde Meinung für die eigene zu halten und danach zu handeln, ohne die Herkunft in Frage zu stellen. Verlässt man sich darauf, dass die Medien uns nur die Wahrheit vermitteln, akzeptiert man unter Umständen die Darlegung eines Sachverhalts, der einem selbst unbekannt ist, als glaubwürdig, obwohl dem vielleicht gar nicht so ist.

Gehörlosigkeit und Gebärdensprache begegnen dem Durchschnittsbürger nur selten oder gar nicht. Seine Kenntnisse in dieser Thematik sind demzufolge verständlicherweise gering bis nicht existent. Sein "Wissen" bezieht er daher in starkem Maße aus dem Fernsehen und dem Kino. Werden Gehörlosigkeit oder die Gebärdensprache auf eine wiederholend stereotype Weise dargestellt, drängt sich dem Zuschauer dieses "Halbwissen" auf. Als aufmerksamer Beobachter vermag er vielleicht einen Stereotypus zu erkennen und neu zu beurteilen, aber auch das intelligenteste Publikum kann in die Irre geführt werden, wenn die Botschaft verschlüsselt an das Unterbewusstsein gesendet wird und den Verstand, der der Handlung folgt, umgeht. Dies gilt insbesondere, wenn die Filmhandlung und die Bildsprache nicht deckungsgleich sind und unterschiedliche Aussagen machen.

Diese Arbeit will anhand von Filmbeispielen untersuchen, wie es möglich ist, über die psychologische Bedeutung der Kamerastrategie eine vorgefasste Meinung an das Unterbewusstsein des Zuschauers zu senden. Denn erst, wenn man sich der Existenz der Filmsprache bewusst ist, kann man richtig deuten, welche Informationen der Filmemacher aussenden wollte. Weiterhin soll geklärt werden, ob es sich bei der Darstellung von gehörlosen Figuren wirklich um Stereotype handelt und wenn ja, um welche und auf was für eine Art und Weise die Kommunikation zwischen Hörenden und Gehörlosen dargestellt wird..¹

¹ Die Arbeit ist nach den Regeln der neuen Rechtschreibreform verfasst. Die Zitate sind fast ausschließlich in der alten Schreibweise aufgeführt. Auf besondere Hinweise, die darin die veränderte Schreibweise kennzeichnen, habe ich aufgrund der Übergangsphase, in der sich die Rechtschreibung zur Zeit befindet, verzichtet.

I.1. Sehkonzventionen

Um zu verstehen, warum man von einer allgemein gültigen Sprache des Films reden kann, muss man zunächst die Sehkonzventionen erläutern, denen wir in der westlichen Welt unterliegen. Unsere Zivilisation hat zur Folge, dass wir schon als Kinder starken optischen Reizen ausgesetzt werden: Firmen versuchen ihre Produkte beispielsweise durch übergroße Plakatwände werbewirksam an den Mann zu bringen. Um unser Augenmerk auf sie zu lenken, arbeiten sie mit auffälligen Farben oder Bildmontagen, die die Realität manchmal mit Absicht verfälschen. Auch das Fernsehen prägt uns von Kindesbeinen an. Schnelle Bildfolgen, Zeitlupen, Zeitraffer sind alles filmtechnische Mittel, die schon ein Vierjähriger nicht mehr als ungewöhnlich empfindet, obwohl sie eine reale Abbildung verzerren. Tatsache ist, dass schon Kleinkinder, die noch lange keine gesprochene oder geschriebene Sprache verstehen, der visuellen Wahrnehmung eines Bildes die gleiche Bedeutung zuschreiben können wie ein Erwachsener, also durch die übereinstimmende Interpretation des Bildes, die angestrebte Aussage in der selben Weise begreifen.

Die täglichen optischen Reize, die unsere Zivilisation zu bieten hat, trainieren uns, zwei- und dreidimensionale Bilder richtig zu interpretieren. Durch diese Fähigkeit zur Wahrnehmung der Dimensionen ist es uns möglich, Entfernungen und Größen abzuschätzen und im richtigen Verhältnis zueinander einzuordnen. Die Seherfahrung, die uns geprägt hat und uns dies ermöglicht, arbeitet dabei in unserem Unterbewusstsein. Auch die Tatsache, dass wir von links nach rechts lesen, beeinflusst die Art und Weise, wie wir ein Bild betrachten:

So hat ein Bild also schon eine Bedeutung zugeschrieben bekommen, bevor das gefilmte Bild erscheint. Unten ist 'wichtiger' als oben, links kommt vor rechts, unten ist fest, oben beweglich; Diagonalen von unten links nach rechts oben führen 'hoch' von Festigkeit zu Unbeständigkeit. Horizontalen erhalten mehr Gewicht als Vertikalen: Sehen wir uns horizontalen und vertikalen Linien gegenübergestellt, lesen wir wahrscheinlich die horizontale als die längere, ein Phänomen, das durch die Dimension des Bildes betont wird. (Film verstehen, 195)

Gerade weil wir so perfekt trainiert sind und in den allgemein angewandten Bahnen denken, ist es durch Manipulation möglich, unsere Sinne in die Irre zu führen, wenn nämlich unser Sehen nicht mehr mit dem Begreifen übereinstimmt. Drei Beispiele für solch eine optische Täuschung sind die Ponze Illusion, der Necker-

Würfel und die Zeichnung "Meine Frau und meine Schwiegermutter" des Karikaturisten W.E.Hill.²

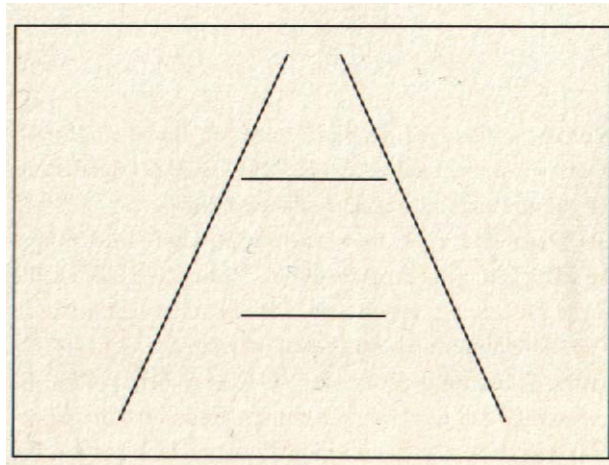


Abb. 1
Die Ponze Illusion.

Die waagerechten Linien sind gleich lang, doch die obere Linie scheint länger als die untere zu sein. Die Diagonalen deuten Perspektiven an, so dass wir die Abbildung dreidimensional sehen und daraus schließen: weil die 'obere' Linie 'hinter' der 'unteren' Linie, also weiter entfernt sein müsste, müsste sie auch länger sein.
(Film verstehen, 154)

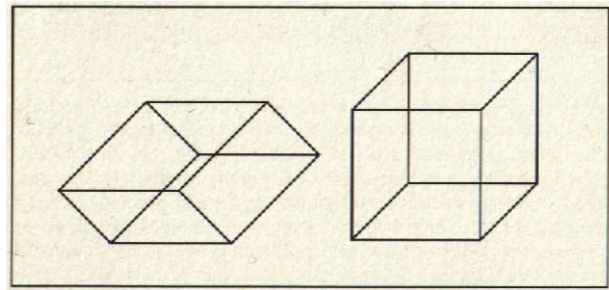


Abb. 2
Necker-Würfel.

1832 von L.A. Necker, einem Schweizer Naturalisten, konstruierte 'Kippfigur'.
(Film verstehen, 154)



Abb. 3
Vexierbild
"Meine Frau und meine Schwiegermutter"

von W:E:Hill, 1915
(Film verstehen, 155)

Der Necker-Würfel nennt sich Kippfigur, weil er ständig vor unserem Auge umzuschlagen scheint. Obwohl wir natürlich wissen, dass das Bild als solches sich nicht verändert, hat unser Gehirn Schwierigkeiten, die Information des Auges

² Abbildung 1 bis 3, sowie der Text zu den Abbildungen stammen aus Film verstehen, 154/155

richtig zu interpretieren. Wir können uns nicht entscheiden, welche Seite des Würfels für uns im Vordergrund und welche im Hintergrund liegt. Unser Verstand versucht unablässig, dem Bild die dritte Dimension hinzuzufügen. Wir möchten wissen, welche Entfernungen wir den Linien zuordnen sollen, doch der Würfel scheint unseren Seherfahrungen zu trotzen. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild "Meine Frau und meine Schwiegermutter". Vielleicht entdeckt man zunächst nur das Abbild einer jungen Frau. Merkt man aber dann, dass auch das Gesicht einer alten Frau zu sehen ist, beginnt auch hier das Bild hin- und herzukippen. James Monaco erklärt, dass die optische Täuschung nicht etwa ein Übermittlungsfehler des Auges ist, sondern auf der fehlerhaften Rezeption des Gehirns beruht:

Ob wir den Necker-Würfel von oben oder von unten 'sehen' oder ob wir die Zeichnung von W.E.Hill (oben) als junges Mädchen oder als alte Frau sehen, hängt nicht von der Funktion unserer Augen ab, sondern von dem, was das Gehirn mit der erhaltenen Nachricht macht. Das Wort 'Bild' (englisch 'image') hat in der Tat zwei miteinander verbundene Bedeutungen: Ein Bild ist ein optisches Muster, es ist aber ebenso eine geistige Erfahrung. (Film verstehen, 155)

Wenn also dem Verständnis eines Bildes eine geistige Erfahrung zu Grunde liegen muss, so wird deutlich, dass wir diese Erfahrung unserer Umwelt entnommen haben, die uns über die Jahre geprägt hat, was wiederum zur Folge hat, dass ein Mensch unseres Kulturkreises ein Bild womöglich anders interpretiert als beispielsweise ein Afrikaner:

Aus diesem und weiteren Experimenten können zwei Schlüsse gezogen werden: erstens, daß jedes menschliche Wesen ein visuelles Bild wahrnehmen und identifizieren kann; zweitens, daß selbst die einfachsten visuellen Bilder in verschiedenen Kulturen unterschiedlich interpretiert werden. Wir wissen somit also, daß Menschen diese Bilder 'lesen' müssen. Wenn wir ein Bild betrachten, findet ein Prozess intellektuellen Verstehens statt – uns nicht unbedingt bewußt -, und es folgt daraus, daß wir zu irgendeiner Zeit dieses Verständnis gelernt haben müssen. (Film verstehen, 152 ff)³

Das bedeutet, dass unsere Sehkonventionen sich auch gesellschaftlichen Normen unterwerfen. Die westliche Gesellschaft ist geprägt durch gute Bildungsmöglichkeiten, Fortschritt und Technologie. Man kann davon ausgehen, dass jedem Durchschnittsbürger ein gewisses technisches Verständnis, sowie eine kulturelle, soziologische und politische Allgemeinbildung zugänglich ist. Da die überwie-

³ Monaco bezieht sich auf ein Experiment, indem der Anthropologe William Hudson auf dem Land lebende Afrikaner, die sich außerhalb des Einzugsgebietes westlicher Zivilisation aufhielten, auf ihre Fähigkeit hin testete, zweidimensionale Bilder so zu interpretieren wie europäisch geprägte Testpersonen. Obwohl viele dazu in der Lage waren, schienen bei Einigen die kulturellen und sozialen Unterschiede zu groß, um aus den Versuchsbildern das Gleiche zu ersehen wie bei der westlichen Wahrnehmungsweise.

gende Mehrheit dieser Bürger seinen Haushalt mit einem Fernsehgerät ausgerüstet hat, kann man annehmen, dass selbst Leute, die nicht ins Kino gehen, regelmäßigen Zugang zu Fernsehausstrahlungen von Spielfilmen haben, die als "Aneinanderreihung von Einzelbildern" mit den gleichen oben genannten Konventionen behaftet sind.

I.2. Die Sprache des Films⁴

Mit bewegten Bildern verhält es sich nicht anders als mit stehenden. Auch in ihrer Betrachtung sind wir an unsere im Unterbewusstsein gespeicherten Sehkonventionen gebunden. Ulrike Bergemann vergleicht den Film mit Gebärdensprache:

Film und Gebärdensprache sind Medien, die auf Bewegung (‘Belebung des Statischen’ und auf bildhafter Darstellung beruhen (Ikonizität bzw. Analogizität), also auf Funktionsprinzipien, deren Wahrnehmung weitgehend unbewußt abläuft: mit Bewegung und Bildern umzugehen lernen wir sehr viel früher als Sprechen oder Lesen. Was aber intuitiv verarbeitet werden kann, das gilt als natürlich.
(Projektionsflächen. Gehörlose Frauen im Film, 231)

Der Film ist eine Sprache mit allgemein gültigen Sprachregeln, die ihrer eigenen Grammatik und festen Regeln folgen, an die wir gewöhnt sind. Dies bezieht sich nicht nur auf die inhaltliche Aussage des Films, die sich aus dem Handlungsverlauf und dem Geschehen entwickelt, sondern hauptsächlich auf das Bild selbst, das sich durch die technische Umsetzung der filmischen Mittel ergibt. Hier gibt es zahlreiche Möglichkeiten für den Filmschaffenden, Botschaften an das Unterbewusstsein des Zuschauers zu schicken, damit dieser sich – seinen Sehkonventionen folgend – eine bestimmte Meinung über ein Objekt oder eine Figur bildet. Der Filmemacher bedient sich bestimmter Codes, deren Bedeutung seinem Adressaten – dem Zuschauer – unbewusst bekannt sind:

Die Gegenstände werden durch die filmische Operation interpretiert, kombiniert, in einen anderen Kontext versetzt und erneut zum ‘Sprechen’ gebracht. Die filmischen Darstellungsmittel modifizieren also Wirklichkeitsaspekte, die schon vorher durch den allgemeingesellschaftlichen Gebrauch ‘codifiziert’ waren. Code in seiner allgemeinsten Bedeutung meint hier die Regel der Verknüpfung von Zeichen und ihrer Bedeutung, die einem jeweils mehr oder minder großen Kreis von Kommunikationspartnern bekannt ist.
(Filmanalyse, 34)

⁴ Obwohl es keinen Mangel an Literatur über Filmtheorien gibt, beschreiben nur sehr wenige die psychologische Konnotation, die ein Filmbild beinhalten kann. Ich stützte mich daher hauptsächlich auf "Film verstehen" von James Monaco und "Filmanalyse - Theorien. Modelle. Kritik" von Thomas Kuchenbuch.