

Bildaufbau

Die Problematik des Fernsehbildes

Wenn wir uns ein Normalfilmbild in einzelne Zeilen aufgelöst denken, dann hätte es etwa 3000 Zeilen (Fernsehen 625), und jede einzelne Zeile könnte etwa 1800 Bildpunkte auflösen (Fernsehen 300). Wenn wir diese Zahlen auf das Auflösungsvermögen des Auges und auf dessen Brennweite beziehen, bekommen wir folgendes Resultat:

An eine **Kinoleinwand** kann man so nahe herangehen, daß man bei der Vorführung eines 35 mm Normalfilms einen **Blickwinkel von 35 Grad** hat. Erst wenn man näher herangeht und der Blickwinkel sich vergrößert, wird das einzelne Bildkorn sichtbar.

An das **Fernsehbild** kann man nur so nahe herangehen, daß man einen Blickwinkel von **maximal 10 Grad** auf das Bild hat.

Welche absolute Größe ein Bild hat, spielt dabei keine Rolle, je stärker man ein Bild vergrößert, um so stärker vergrößert man sein Kornraster und um so weiter muß man sich davon entfernen um es nicht mehr wahrzunehmen. Darum wäre es auch sinnlos ein elektronisches Fernsehbild unbegrenzt zu vergrößern. Der nutzbare Blickwinkel von 10 Grad wird dadurch nicht größer, den das Auflösungsvermögen des Fernsehbildes bleibt im Vergleich zum Filmbild sehr klein.

Beim Betrachten eines großformatigen Kinofilms bewegt sich der Augapfel sehr aktiv, um innerhalb des großen Blickwinkels möglichst viel wahrzunehmen. Beim Fernsehbild dagegen ist eine solche Aktivität des Auges überflüssig. Der Blickwinkel ist zu klein, man starrt also beim Fernsehen.

So muß die Videokamera die Funktion des Auges übernehmen, ihre Positionen und Blickweisen öfter als beim herkömmlichen Film ändern. Die Schnittfolge wird rascher bzw. die Sequenzen einer Szene kürzer. Man wandert in der Handlung, ertastet sie. Zum anderen muß ein reales Größenverhältniss zur Situation des Betrachters, ausgehend von der durchschnittlichen Größe eines Fernsehbildes in einer meist nicht abgedunkelten Umgebung hergestellt werden.

Das heißt z.B.: in einer Szene fährt die Kamera auf eine agierende Person zu und kommt kurz vor einer Tischkante auf der in der rechten Ecke eine Kaffetasse in ungefährer Realgröße scharf geschnitten wird zum stehen. Oder, bei einer Verfolgungsjagd wird die Kamera so kurz über dem Erdboden geführt das die Gräser an das Objektiv schlagen.

Im Kino würde ein solcher Bildaufbau unrealistisch wirken weil seine Größenverhältnisse nicht stimmen. Im Fernsehbild ist er in Beziehung gesetzt zur Umgebung des Betrachters.

Einstellungsgrößen

Ihre Vielfalt machen die rhythmische Gliederung eines Films und dessen dynamischer Ablauf möglich. Ähnlich wie in unserem natürlichen Sehvorgang auf der Netzhaut, wird der Bildgegenstand auf dem Film in verschiedenen Größen abgebildet und fixiert. Sie sind eine Folge der absoluten und relativen - entsprechend der Brennweite - Entfernung der Kamera vom Bildobjekt.

Die Totale oder Gesamteinstellung

ist nicht auf eine absolute Entfernung vom Bildobjekt festgelegt. Sie soll einen Gesamttraum abbilden. Das kann bei relativ sehr großen Bildobjekten aus relativ großer Entfernung, und bei relativ kleinen Objekten aus dem entsprechend relativ kleineren Abstand Kamera - Objekt geschehen. Mit der Totalen vermitteln wir im Film die räumliche Orientierung. Ein Raumerinnerungsvermögen und die Unterscheidung von Räumen im Film ist damit für den Zuschauer gegeben.

Eine Totale verringert das Tempo im Bildgeschehen, in einem flotten Bildrhythmus wirkt sie verzögernd, ja hemmend. Sollte es der Bildinhalt erfordern total abzubilden, können wir die Totale, ohne den Rhythmus der Einstellungsfolge zu durchbrechen, an den Beginn oder an den Schluß der rhythmischen Einheit stellen.

Die Naheinstellung

ist der Totalen in der Fähigkeit, Dynamik zu entwickeln, weit überlegen. Sie stellt einen Ausschnitt größer dar und ist wohl die am häufigsten im Film verwendete Einstellungsgröße, weil sie mit großer Anschaulichkeit wiedergeben kann und weil sie sich auch zur Gestaltung von Bedeutungssymbolen gut eignet. Sie stellt gewissermaßen den Normalfall bildlich-rhythmischen Erlebens dar. Allerdings müssen sich Bewegungen innerhalb der Naheinstellung mit der jeweils vorangegangenen oder folgenden-Bewegung vertragen - sich aufeinander beziehen - wenn diese Sequenz wie aus einem Guß wirken soll.

Beim natürlichen Sehen gewinnt die Abbildung, die unser Auge liefert mit wachsender Abbildungsgröße an Plastizität. Wir trennen Einzelobjekte vom Hintergrund durch Farbe und Struktur, die Beleuchtung am einzelnen Detail hebt dieses von der Umgebung ab. Auch Überschneidungen mit anderen Details, die sich vielleicht sogar im Verhältnis zum ersten Detail bewegen, bewirken eine Trennung. Was unser Auge von ganz allein sieht, gilt für die Kamera als Empfehlung für Aufbau und Lichtführung.

Die Großeinstellung

hat einen enthüllenden, analytischen Charakter. Sie bildet eine Einzelheit, ein Detail aus geringer Entfernung groß ab. Oft sind das Einzelheiten, über die wir mit unserem Blick nur hinwegstreifen. Die Großeinstellung hebt sie heraus aus ihrer Umgebung, verleiht ihnen Eigenständigkeit und damit eine besondere Bedeutung. Sie sollte nur dann verwendet werden, wenn diese Hervorhebung dem Aufnahmeobjekt auch zukommt. Das Detail in Großeinstellung hat Bild- bzw. Symbolcharakter. Ihre analytische Wirkung äußert sich im Bezug des Einzelnen auf das Ganze, sowohl bei Sachverhalten als auch bei Menschen selbst. Hier vermag sie Gedanken und Gefühle zu offenbaren, die Enthüllung der „inneren Welt führen“. Mit der Großaufnahme können tote Gegenstände scheinbar zum Leben erweckt werden. Sie können zum Zuschauer sprechen... Es läßt sich mit ihr die Spannung steigern; natürlich auch auslösen, auf die Spitze treiben: beim Bergsteigen das Seil an der Stelle wo es am stärksten beansprucht wird; die Hand mit der Pistole, die heimlich gehoben wird; das Gerät in dem das Arbeitsergebnis sichtbar wird. Rhythmisch gesehen ist die Großeinstellung kurz und ohne große Eigenbewegung. Im allgemeinen ist sie die kürzeste Bildeinheit des Films.

Außer diesen drei Haupteinstellungsgrößen gibt es **Zwischengrößen**;
die **Halbtotale**, als Zwischengröße zur Naheinstellung, aber mehr zur Totalen hin;
die **Halbnahe**, auch zwischen Totale und Nah, aber mehr zur Nahen hin,
und schließlich die **Ganzgroß Einstellung**.

Die Wahl einer bestimmten Einstellungsgröße hängt somit ab vom Inhalt der Einstellung, von der Bedeutung des Details, der Bedeutung des Gesamten (Rhythmus), der Entfernung zum Objekt und der Brennweite des Objektivs. Inhalt und Gestaltung dominieren bei der Einstellungswahl. Dynamische, rhythmische und sonstige formale Gesichtspunkte müssen sich dem Erstgenannten unterordnen. Im einzelnen können sich solche Einstellungsfolgen:

Totale auf Totale ergibt die verallgemeinernde Gestaltung einer Situation oder Stimmung.

Nah auf Nah wurde schon erwähnt; auf die Bewegungsabläufe muß besonders geachtet werden.

Groß auf Groß charakterisiert Vorgänge, die insgesamt und im Detail von Bedeutung sind.

Nach klassischen Regeln wird nach und nach von „oben nach unten“ (total bis groß bzw. umgekehrt) geschnitten, heute wird dieses Prinzip, wenn der Inhalt es erlaubt, auch durchbrochen.

Aus: „Der Filmschnitt“ von Bernd May, VEB Fotokinoverlag, Leipzig

Bildgestaltung

Im Film wie im Video werden dem Zuschauer in jeder Minute zahlreiche Bilder geboten, und jedes dieser Bilder enthält wiederum zahlreiche Details. Der Filmgestalter fordert vom Zuschauer, daß sein Gestaltzentrum in jeder Minute hunderte von Details erkennt und identifiziert. Da offensichtlich ein direkter Zusammenhang zwischen gestaltemäßigem Erkennen eines Gegenstandes und seiner plastischen Wahrnehmung besteht, kann man folgende Regel festsetzen: **je schärfer und deutlicher die Wiedergabe in einem Bild ist, um so plastischer wirkt sie.**

E. Rubin hat Voraussetzungen beschrieben, unter denen gestaltemäßig erkannte Formen weiter vorne oder hinten zu liegen scheinen. So liegen Formen mit größerem Bildgewicht scheinbar immer vorne (**Abb. 1**), Flächen mit einer gut erkennbaren Oberflächenstruktur liegen vor Flächen, die ganz homogen sind (**Abb. 2**), Flächen, deren Begrenzung nach außen gewölbt sind, liegen weiter vorn (**Abb. 3**). Wo aber weder das Bildgewicht, noch die Oberflächenstruktur, noch die Form der Begrenzung einen Anhaltspunkt über die Lage im Raum geben, liegt die Fläche vorn, die in der unteren Bildhälfte liegt (**Abb. 4**).

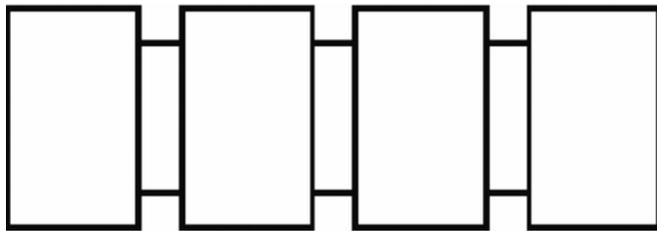


Abb. 1



Abb. 2

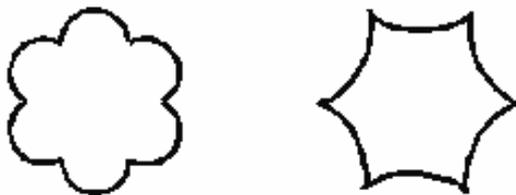


Abb. 3



Abb. 4

Kennt man diese Regeln, fällt es sehr leicht, figürliche Zusammenstellungen zu konstruieren.

Für das Gewicht eines Objekts im Bildrahmen ist jedoch nicht allein seine Größe maßgebend. Da ein Objekt gestaltemäßig erkannt wird, wird es mit allerlei Kriterien assoziiert, die ihm mehr oder weniger Gewicht verleihen. So bildet sich eine **Gewichtshierarchie** heraus:

rote Gegenstände sind schwerer als gleich große blaue

helle Gegenstände sind schwerer als dunkle

einfache Formen sind schwerer als komplizierte

senkrecht ausgerichtete Gegenstände sind schwerer als waagerechte

Gegenstände in der oberen Bildhälfte sind schwerer als solche in der unteren

Die Kunst der **Bildkomposition** besteht nun darin, mehrere oder viele Gegenstände in einem Bild so anzuordnen, daß immer, wenn das Auge einen bestimmten Gegenstand erreicht hat, dort ein neues dynamisches Spannungsfeld den Blick auf den nächsten Gegenstand weiterleitet. So kann das Betrachten eines guten Bildes ein faszinierendes Erlebnis werden.

Bei Filmbildern muß man dabei berücksichtigen, daß der Betrachter alle Objekte, die er gestaltnäßig erkennt, im dreidimensionalen Raum anordnet. Je abstrakter eine bildliche Darstellung ist, um so einfacher ist die Komposition, da sie sich rein arithmetisch auf die Aufteilung der ebenen Flächen beschränken kann. Je schneller aber die dargestellten Gegenstände gestaltnäßig erfassbar sind, je vertrauter sie also dem Betrachter sind und je mehr ein Bild auf Tiefenwirkung aufgebaut ist, um so komplizierter wird die Komposition. Sie muß dann quasi dreidimensional aufgebaut werden. Das bedeutet, daß ein Mittelpunkt irgendwo im Raum angenommen wird, durch den die Spannungslinien in alle Richtungen laufen - also auch von vorn nach hinten.

Es können zwei der Regeln im Widerspruch zueinander zu stehen. Das Sehzentrum steht dann in einem Konflikt und die Wahrnehmung kippt mehrmals um. Es gibt offensichtlich einen engen Zusammenhang zwischen der Gestaltwahrnehmung und den Gesetzen der Bildkomposition.

Ein dicker Punkt, der genau in der Mitte eines Quadrats liegt, erzeugt ein Spannungsfeld. Die Spannung zwischen Punkt und Rahmen ist jedoch nach allen Seiten hin gleich. Die Struktur ist in vollkommener Harmonie, jedoch fehlt ihr auch jegliche Dynamik (**Abb. 5a**).

Je weiter sich der Punkt aus dem Zentrum entfernt, um so ungleicher werden die Spannungen. Man bekommt das Gefühl, der Punkt werde in eine bestimmte Richtung gezogen. Er bekommt Dynamik auf Kosten der Harmonie (**Abb. 5b**).

Das Ausmaß der entstehenden Spannung ist nicht nur von der Lage des Punktes im Quadrat, sondern auch von seiner Größe abhängig. Werden mehrere Punkte in einem Quadrat angeordnet, zeigt sich nicht nur, daß sie unter gegebenen Umständen eine Disharmonie neutralisieren können, sondern auch, daß sie dazu größtmäßig in einem bestimmten Verhältnis stehen müssen. Die Punkte müssen sich gegenseitig im Gleichgewicht halten, und das tun sie interessanterweise immer dann, wenn sie den einfachen Hebelgesetzen der Mechanik gehorchen. Ein kleiner Punkt hat weniger Gewicht und muß daher weiter vom Mittelpunkt des Quadrats entfernt liegen als ein großer Punkt, dem er die Waage halten soll (**Abb. 5c**).

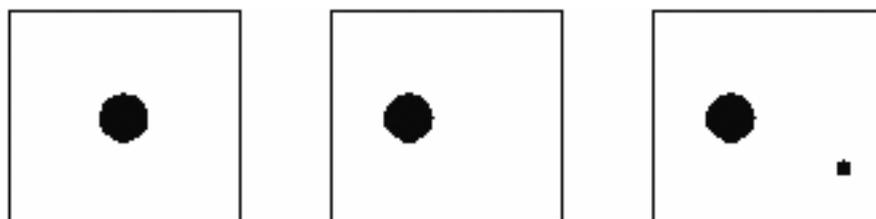


Abb. 5

a

b

c

Filmbilder bestehen nicht aus großen oder kleinen Punkten wie die indizierten Strukturen Arnheims, sondern aus gestaltnäßig erkannten Objekten. Hinsichtlich Gewicht, Dynamik und Harmonie verhalten sich die Objekte innerhalb des Bildrahmens nicht anders als die großen und kleinen Punkte. Auch sie haben verschiedene Gewichte und müssen im Gleichgewicht sein.

Rudolf Arnheims Verdienst ist es, diesen Zusammenhang erkannt und beschrieben zu haben.