
KÖNIGS LERNHILFEN

Stefan Munaretto

WIE ANALYSIERE ICH EINEN FILM?

Das Standardwerk zur Filmanalyse

Online-Ergänzung:

Zu 2. Erzählung: Online-Fallbeispiel: *Die fabelhafte Welt der Amélie*

Zu 3. Montage: Online-Fallbeispiel: *Die fabelhafte Welt der Amélie*

Über den Autor

Stefan Munaretto unterrichtet Deutsch, Englisch sowie Werte und Normen an einem Gymnasium in Braunschweig. Als Autor von Interpretationen und Lernhilfen zur Literatur und zum Film hat er Artikel und Bücher veröffentlicht.

Er schreibt über Filme auch auf <http://filme-sehen.blogspot.de/>

Leser dieser Lernhilfe können dort weitere Anregungen finden.

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52 a UrhG: Die öffentliche Zugänglichmachung eines für den Unterrichtsgebrauch an Schulen bestimmten Werkes ist stets nur mit Einwilligung des Berechtigten zulässig.

1. Auflage 2014

Online-Ergänzung zu ISBN 978-3-8044-1588-1

© 2014 by C. Bange Verlag GmbH, 96142 Hollfeld

Alle Rechte vorbehalten!

ZU 2. ERZÄHLUNG: ONLINE-FALLBEISPIEL: DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE

Jean Pierre Jeunets Film *Die fabelhafte Welt der Amélie* ist ein modernes Großstadtmärchen, in dem es um die Erlösung einer ganzen Reihe von Figuren aus ihrer Einsamkeit geht. Dabei greifen Erzähler- und Figurenebene auf recht komplexe Weise ineinander. Es gibt eine Voice-over-Stimme*, die sich häufiger mit Informationen und Kommentaren meldet und recht deutlich Partei für die junge Protagonistin Amélie Poulain (gespielt von Audrey Tautou) ergreift. Diese hat sich nach einer Jugend bei lieblosen Eltern in eine Phantasiewelt zurückgezogen, bis sie eines Tages beschließt, „sich in das Leben anderer einzumischen“. Dies tut sie, indem sie Mitmenschen, denen es nicht gut geht, zu ihrem Glück verhilft oder zu einer kleinen Rache für erlittene Ungerechtigkeiten. Sie wirkt erfolgreich im Hintergrund, ist aber zu schüchtern, als es darum geht, ihr eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen, nachdem sie sich in Nino verliebt hat. So müssen einige Verwicklungen überstanden werden, bis sie mit ihm vereint ist.

Der allwissende Erzähler verfügt völlig frei über die Zeit. Er unterbricht die Chronologie und fügt Rückblenden* ein (oft in schwarzweiß), gibt sogar Vorausdeutungen („In 48 Stunden wird das Schicksal von Amélie eine unerwartete Wendung nehmen“). Amélies Kindheit wird zügig in wenigen Minuten behandelt. Die neun Monate der Schwangerschaft vor ihrer Geburt schrumpfen zu wenigen Sekunden, in denen der Zuschauer im Zeitraffer sieht, wie der Bauch der Mutter anwächst. Der entscheidenden Phase ihres Lebens, einem Zeitraum von einigen Monaten in ihrem vierundzwanzigsten Lebensjahr, kommt der überwiegende Teil der Erzählzeit zu. Der stark geraffte Anfang des Films vermittelt aber schon im Kern die grundsätzliche Auffassung des Erzählers vom Leben – dass man es nämlich nicht rational planen und steuern kann. Der Vater, ein Arzt, isoliert seine Tochter von anderen Kindern, nachdem er fälschlicherweise einen Herzfehler bei ihr diagnostiziert hat, und die Mutter stirbt durch einen außergewöhnlichen Zufall: Eine Selbstmörderin, die sich von Notre Dame stürzt, fällt ihr auf den Kopf und erschlägt sie. Entsprechend ist das Wirklichkeitsbild des Erzählers für den ganzen Film. Er bringt seine Geschichte weit weniger zielstrebig vor als andere erfolgreiche Spielfilme, dafür mit Sinn für das Absurde. Er lässt sich auch Zeit, Seitenstränge und seltsame Einfälle und Fragen (wie die, ob es Geister in Fotoautomaten gibt) mitunter nur um ihrer selbst willen zu verfolgen. Zugleich ist der Erzähler ein Sammler mit dem Hang zum Detail, der nicht nur eine Vielzahl von Menschen zusammenführt, sondern auch Figuren anhand von Listen charakterisiert, die besagen, was sie mögen und was nicht. Auf vielerlei Weise individualisiert er Menschen, die dem ersten Augenschein nach zu den „einfachen Leuten“ gehören, und entdeckt mit menschenfreundlichem Humor das Besondere im Gleichen. Andererseits zeigt er Zusammenhänge auf, wenn er zum Beispiel eine kurze Episode über einen Mann, der von der Beerdigung seines Freundes kommt, mit dem Vorgang der Zeugung Amélies parallelisiert und zusätzlich in ironischer Brechung mit dem Flug einer Fliege durch Paris verknüpft. Leben und Tod sind untrennbar verbunden, und der Einzelne ist nur ein bescheidener Teilnehmer am Kreislauf der Natur, zu dem auch die Fliege gehört. Das Café am Montmartre, in dem Amélie arbeitet, wird dabei zu einem Mikrokosmos, der die große Welt im kleinen Maßstab repräsentiert. Schließlich ist der Erzähler auch

Allwissender
Erzähler

Lebensauf-
fassung des
Erzählers

Handlungs-
ort als Mikro-
kosmos

jemand, dessen Wahrnehmungshorizont nicht auf das beschränkt ist, was der Alltagsvernunft zugänglich ist. Traum und Alltag sind hier untrennbar ineinander verwoben. So lässt der Erzähler etwa ein Bild, das in Amélies Wohnung hängt, lebendig werden und mit ihr sprechen. Da schon der Beginn den märchenhaften Charakter vorgibt, ist für den Zuschauer der gute Ausgang der Geschichte vorgezeichnet.

Erzähler- und
Figurenperspektive

Nach wenigen Minuten der Erzählzeit tritt die Dominanz der Erzählstimme etwas zurück zugunsten der Figurenperspektive. Den Einschnitt bildet eine Szene*, in der sich die Kamera der nun erwachsenen Amélie von hinten nähert, ihr über die Schulter blickt und damit den Zuschauer in ihre Sicht der Dinge hinübergleiten lässt. Dabei decken sich Erzähler- und Figurenperspektive in vielen Bereichen: So, wie der Erzähler alles in ein märchenhaftes Licht taucht, „bezaubert“ Amélie die Menschen durch ihr Wirken. Sie wird zu seinem Werkzeug, das Veränderungen in der Welt bewirkt; dabei verfolgt der Erzähler Amélies Werdegang mit großer Zuneigung. Sie selbst tritt teilweise aus ihrer Rolle heraus und bricht die Fiktionalität, indem sie das Publikum anspricht und für Momente selbst die Erzählerfunktion übernimmt.

Techniken
der Subjektivität

Neben den üblichen Point-of-View-Shots* und Over-the-Shoulder-Shots* werden eine Reihe von weiteren, teilweise ungewöhnlichen Techniken verwendet, um Amélies subjektive Sicht zu vermitteln. Ihr Tatendrang, das Eintauchen in die urbane Atmosphäre von Paris oder rauschhaftes Glück erschließen sich in schnellen, etwas verwickelten Kamerafahrten*, wenn die Protagonistin sich mit der Métro, auf Rolltreppen, am Ende dann auf dem Beifahrersitz von Ninos Moped durch Paris bewegt. Einmal wird ihr aufgeregt pochendes Herz sichtbar gemacht, als sie Nino zum zweiten Mal begegnet, und im Fernsehen sieht sie einen Film, der sich als Ausdruck ihrer momentanen Gefühle und Ängste entpuppt. Zusätzlich wird sie auch indirekt charakterisiert, z. B. durch die manchmal rote und manchmal grüne Farbe ihrer Kleidung, vor allem aber auch durch die zeitgeschichtlichen Hinweise, die Filmzitate* und die intermediären Einschreibungen: Auf Lady Diana, auf Louis Malles Film *Zazie in der Metro*, auf *Alice im Wunderland* und auf *Zorro* wird angespielt. Insbesondere steht Amélie aber „im Zentrum und doch außerhalb“ wie „Das Mädchen mit dem Wasserglas“ in Renoirs Gemälde *Das Frühstück der Ruderer*, das der Maler mit den gläsernen Knochen immer wieder kopiert. Er tritt als Amélies Helfer auf und zusätzlich als ein Kommentator innerhalb der Erzählung.

Geschlechtsidentitäten

Geschlechtsidentitäten sind in dem Film weit weniger eindeutig definiert, als man es im Kino gewohnt ist. Der Erzähler lenkt die Sympathie eindeutig auf die schüchternen, skurrilen und verletzbaren Charaktere, von denen es sowohl männliche wie weibliche gibt. Beide Männer, die Amélie liebt, sind in sich gekehrt: neben ihrem Vater auch der zerstreute Nino, ein liebenswert versponnener Einzelgänger. Er ähnelt Amélie in vielem, welche wiederum an Tautous Namensvetterin Audrey Hepburn erinnert, den Filmstar mit dem Image der elfenhaften Kindfrau. Ihre Naivität ist aber mit einer Entschlossenheit gepaart, welche sie den männlichen Figuren des Films voraus hat. Die Aktivität, das Zupackende ist auf ihrer Seite (mit Einschränkungen, wenn es um ihre eigene Zuneigung zu Nino geht), und während die Sichtweise ihres Vaters völlig nach innen gerichtet ist und Nino lange Zeit ebenfalls kein Auge für den anderen hat, ist es Amélies Blick, der sie der Außenwelt öffnet. Als sie hinter der lockeren Fliese im Bad das Kästchen sieht, empfindet sie das als Signal, sich der Gesellschaft zuzuwenden und Kommunikation zu suchen. Der zweite entscheidende Blick ist wieder ein

weiblicher, nämlich der auf Nino, als dieser gerade auf dem Boden kniet, um ein Foto unter dem Automaten in der Métro hervorzuziehen. Symbolhaft ist die Szene, in der Amélie einen Blinden durch die Straßen führt und ihm das Viertel so beschreibt, wie sie es sieht.

ZU 3. MONTAGE: ONLINE-FALLBEISPIEL: DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE

Die fabelhafte Welt der Amélie beweist, dass auch ein Film erfolgreich sein kann, dessen Montage sich Abweichungen von dem Kontinuitätsgebot erlaubt und die Phantasie des Zuschauers auf vielfältige Weise einbezieht. Im Folgenden wird eine neunminütige, aus vier Szenen* bestehende Sequenz beschrieben, in der Amélie nach Nino sucht, in den sie sich verliebt hat, und ihm sein verlorenes Fotoalbum wieder zuspielt. In der letzten Szene der vorhergehenden Sequenz hatte sie der Maler Dufayel ermahnt, ihr Glück nicht zu versäumen. Der Übergang erfolgt durch einen Match Cut*: In dem Gespräch mit Dufayel trägt Amélie dasselbe rote Kleid wie in der ersten Einstellung der neuen Sequenz, auch die Fassade des Sexshops, vor der sie jetzt steht, ist rot. Die Grenze zur wiederum nächsten Sequenz bildet eine Kontrastmontage. Szene 4 endet mit einer Kamerafahrt* auf Amélie, die inmitten von Menschen auf einem großen Platz steht und befreit den Zuschauer anblickt, nachdem sie gerade den Kontakt mit dem ersehnten Geliebten angebahnt hat. Nach dem Schnitt folgt eine Einstellung, die durch aufragende Gitter hindurch ihren mürrischen Vater in seiner selbstgewählten Isolation zeigt. Ihre innere Verbindung erhält die Sequenz durch bestimmte Leit motive* wie die Porträtfotos und das Album, die durchgängig eine Rolle spielen, und durch eine Jahrmarktsatmosphäre, die sich schon in den Erzählungen Samanthas in der ersten Szene ankündigt. Szene 4 bildet eine Klammer mit Szene 2 durch die wiederholten Kreisbewegungen von Geisterbahn und Karussell, welche die Kamera nachvollzieht.

Leitmotive

Figuren-
perspektive

In der Sequenz wechselt die Perspektive mehrfach zwischen Amélie und Nino, wobei aber mehr Einstellungen enthalten sind, die sie zur Reflektor-Figur* machen. Amélie nähert sich ihrem Ziel wegen ihrer Schüchternheit nur indirekt, ist aber dennoch die aktivere von beiden. Ninos Interesse ist geweckt, aber er weiß kaum, wie ihm geschieht.

| Sequenz: Amélie nimmt Kontakt mit Nino auf (1:05:00–1:13:56) | | | | |
|--|--------------------|-------|--|--|
| Szene | Ein- stellungen | Dauer | Set | Handlung |
| 1 | 22 | 1:38 | Sexshop (inszeniert als kalte Unterwelt) | Amélie trifft Nino nicht an, spricht aber mit Samantha, die ihr viel über ihn erzählt. |
| 2 | 13 | 2:06 | Geisterbahn (Totenreich) | Amélie fährt in der Geisterbahn und wird von „Gevatter Tod“ gestreichelt, hinter dessen Kostüm sich wohl Nino verbirgt; sie hinterlässt ihm an seinem Moped eine Einladung zu einer Verabredung, geschrieben auf die Rückseite einer Serie mit Automatenfotos. |

| Sequenz: Amélie nimmt Kontakt mit Nino auf (1:05:00–1:13:56) | | | | |
|--|--------------------|-------|----------------------------------|---|
| Szene | Ein- stellungen | Dauer | Set | Handlung |
| 3 | 8 | 0:58 | Ninos Schlafzimmer (Traum) | Nino spricht im Traum mit dem Mann auf den Fotos über das unbekannte Mädchen, das ihn liebt. |
| 4 | 35 | 4:13 | Umgebung von Sacré Cœur (Tempel) | Nino ist zur Verabredung erschienen; Amélie gibt sich nicht zu erkennen; sie ruft ihn auf einem öffentlichen Telefon an und schickt ihn auf eine Schnitzeljagd, an deren Ende er sein Album findet. |

Die erste Szene beginnt mit einem Establishing Shot* von dem Sexshop, in dem Nino manchmal arbeitet. Noch in der ersten Einstellung tritt Amélie durch die Tür ein. Dem Gesetz der Kontinuität entsprechend, sieht man sie in der zweiten Einstellung von innen hereinkommen. Der Schnitt von E 1 zu E 2 offenbart aber einen Kontrast. Das Glücksversprechen der roten, von schräg oben gefilmten Fassade des Shops wird durch das kalte, blau beleuchtete Interieur zunichte gemacht. Auch Amélies Kleid sieht nach dem Eintreten viel matter aus: Hier wird sie nicht das finden, was ihr fehlt. Tatsächlich ist Nino auch nicht anwesend. Amélies Gespräch mit der Peepshow-Angestellten Samantha ist in eine Reihe von Schuss-Gegenschuss-Folgen aufgelöst, wobei Amélies Perspektive dominiert. Man sieht ihr Gesicht, wenn sie spricht, mehrfach aber auch in Momenten, in denen Samantha redet. Ihre Reaktion in mehreren Einstellungen vermittelt den Eindruck, dass alles, was sie hört, ihre Zuneigung zu Nino noch steigert. Die Kontinuität wird durch mehrere Trickeffekte durchbrochen. Samanthas Bericht über Ninos kuriose Sammelleidenschaft wird zweimal mit Splitscreen-Montagen bzw. durch Bilder illustriert, welche in die laufende Einstellung eingeblendet werden (die Fußabdrücke in Beton und die lachende Frau).

Der Establishing Shot der zweiten Szene zeigt den oberen Teil der Vorderfront der Geisterbahn aus Amélies Blickwinkel von schräg unten. Hier befindet sich Ninos zweiter Arbeitsplatz. Die erste Einstellung schafft gleich Gewissheit, dass er sich drinnen aufhalten muss, als die Kamera herabschwenkt und zuerst sein Moped und dann Amélies Füße zeigt. In der Geisterbahn gibt es wieder einen Establishing Shot, der über die räumlichen Verhältnisse aufklärt. Das Besondere ist hier eine Assoziationsmontage*, die den Zuschauer plötzlich inmitten einer Handlung, die um romantische Liebe kreist, innehalten lässt und ihn an die Vergänglichkeit erinnert. Auf eine Einstellung mit Amélies Gesicht folgt eine andere, die den Gevatter Tod zeigt, bevor in einer weiteren Einstellung beide Bilder vereint werden. Dies ist ein deutlicher Hinweis auf das lateinische Motto „memento mori“, das den Menschen mahnt, dass er sterblich ist und deshalb seinem kurzen Aufenthalt in der Welt einen Sinn verleihen soll. Amélie sieht diesen Sinn in ihrer Liebe zu Nino, weshalb der Tod seinen Schrecken verliert und sie sich der zärtlichen Geste, mit welcher die Hand des Skeletts (die gleichzeitig Ninos ist) über ihren Hals streicht, mit glücklichem Lächeln hingibt. Dies zeigt die Kamera in

Szene 2

einer Nahaufnahme. Einstellungsgröße* und Montage* erzeugen den Eindruck größter Intimität in diesem Bild. Im Einklang mit der Nachdenklichkeit dieser Szene werden die Einstellungen länger, die Schnitte sind in größeren Abständen gesetzt als in Szene 1. In der Montage ist der Zeitraum von hier bis zu Ninos Feierabend ausgelassen. In den letzten Einstellungen wechselt die Perspektive zu Nino, der beim Nachhausegehen an seinem Moped die Einladung zur Verabredung findet.

Szene 3

Die kurze dritte Szene ist ein Gespräch, das Nino im Traum mit sich selbst führt, vollständig im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Sein Unterbewusstes wird hier durch einen Trick sichtbar gemacht, indem immer wieder zu den Bildern hinübergeschnitten wird, die Amélie ihm hat zukommen lassen. Diese sind animiert und sprechen zu ihm.

Szene 4

Die vierte Szene fängt wieder mit einem Establishing Shot an, diesmal von dem Platz unterhalb von Sacré Cœur. In dieser Szene gibt es zahlreiche Aufnahmen in der Totalen, die kleinere Einstellungsgrößen* immer wieder ablösen. Von der Kirche auf der Höhe strahlt ein göttlicher Segen auf die Figuren herab, das Panorama von Paris ist zu sehen. Amélie und Nino sind aus der Unterwelt des Sexshops und der Geisterbahn heraufgestiegen ins Freie und bewegen sich in der Menschenmenge. Durch die Totalen hat auch der Zuschauer die Freiheit zu schauen. Nun wechselt die Perspektive schneller zwischen den beiden Figuren. Sie sind noch nicht endgültig zusammengekommen, aber die Nähe ist immer deutlicher zu spüren, was gerade durch die Montage deutlich wird. In einer Einstellung schaut Nino durch ein Fernglas, zu dem Amélie ihn dirigiert hat, und die beiden blicken sich an. Wenn Amélies Spiel Nino wieder zu einem neuen Ziel dirigiert und er Ungeduld spürt, werden Schnitttempo und Kamerafahrten* schneller. Am Ende der letzten Einstellung seufzt Amélie zufrieden; ihren Blick in die Kamera kann der Zuschauer als Zeichen verstehen, dass die Sequenz beendet ist.