



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„True Blood – Der Vorspann.
Über die Grenzen der Interpretation“**

Verfasserin

Bianca Kübler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, November 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Das Dankeschön.

Besonders Danken möchte ich meinen Eltern Ute und Walter, die mir mein langes Studium ermöglicht haben. Danke auch an meinen Bruder Alexander für die moralische Unterstützung, die ich während meines Studiums von ihm erfahren durfte. Ich danke meiner Korrekturleserin und Schwägerin Meera, die zweifelsohne besser in Deutsch aufgepasst hat als ich. Dank gebührt auch meinem Freund Christoph für die Unterstützung beim Layout und meinem Studienkollegen Christian, der mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist. Nicht zu vergessen ist meine Hündin Eni, die mich jeden Tag hunderte Male zum lächeln bringt. Danke auch an Prof. Rainer M. Köppl für die geduldige Betreuung meiner Diplomarbeit.

Inhalt

1.	Einleitung.....	6
2.	Filmische Analyseebenen	7
2.1	Ästhetik und Gestaltung – die Bauformen des Films im Überblick	7
2.2.	Mise en Scène.....	8
2.2.1.	Bildinhalt	8
2.2.2.	Die Bildgestaltung.....	10
2.2.3.	Der Kamerablick.....	11
2.2.4	Licht	19
2.2.5	Farbe.....	21
2.2.6	Ikonografie	21
2.3	Schnitt und Montage.....	22
2.3.1	Das Grundprinzip der Montage.....	22
2.3.2	Montagetypen.....	24
2.3.3	Schnittarten.....	26
2.3.4	Dimensionen der Montage	28
2.4.	Ton & Sound.....	29
2.4.1.	Die Ton-Bild-Montage	30
2.5	Filmisches Erzählen.....	30
2.5.1	Grundbegriffe des filmischen Erzählens.....	31
3.	Emotionale Wahrnehmung – warum wir fühlen was wir sehen	34
3.1	Reflexreize	35
3.2	Emotionale Farbwirkung	38
3.2.1	Heiße und kalte Farben	39
3.2.2	Farbbedeutung.....	39
3.2.3	Farbkontraste	42

3.2.4 Farbakzeptanz	43
3.3 Rhythmisierung	44
4. Bildsprache	46
4.1. Was ist ein Bild?	47
4.2. Grundlagen der Semiotik	48
4.2.1 Zwei Definitionen der Semiotik.....	50
4.3. Filmsemiotik.....	56
5. Der Vorspann oder: Der erste Eindruck zählt.	60
5.1 Allgemeines	60
5.2. Eine kurze Geschichte des Vorspanns.....	62
5.3 Der Vorspann im TV	64
5.4 Vorspann Kategorien (Typen)	65
5.4.1.Titel-Vorspann.....	65
5.4.2 Integrierter Vorspann	66
5.4.3 Effekt-Vorspann	66
5.4.4. Monumental-Vorspann	67
5.4.5 Zeichentrick-Vorspann	68
5.4.6 Einführungs-Vorspann.....	68
5.4.7 Clip-Vorspann	69
5.4.8 Genre-Vorspann	69
5.4.9 Cl und Marken-Vorspann	70
5.4.10 Raum-Zeit Vorspann.....	71
6. True Blood – Vorspann Facts	72
6.1 Die Macher – Digital Kitchen	72
6.2 Making Of.....	73
6.3. I wanna do bad things with you – Der Soundtrack.....	79
7. True Blood = True Art? Böse zu sein, hat sich noch nie so gut angefühlt.	83

7.1 Die Bilder des Vorspanns.....	85
7.2 About	87
7.3 Die Bauformen – Der Vorspann wird zerlegt	90
7.3.1 Bildinhalt und Beschreibung – die Denotation oder „Was sehe ich?“	91
7.4. Einteilung in Bildkategorien: Der Tod des Autors – die Geburt des Lesers	93
7.4.1 Location- und Stimmungsbilder.....	93
7.4.2 Sex.....	101
7.4.3 Glaube & Religion	106
7.4.4 Tod.....	112
7.5 Der Vorspann wieder zusammengesetzt – die Montage schafft Bedeutung	117
7.5.1 Die Frau als Opfer	117
7.5.2 Der sexuelle Körper ist ein toter Körper.....	118
7.5.3 Und führe uns nicht in Versuchung ..	119
7.5.4 ... sondern erlöse uns von dem Bösen.....	120
8. Über die Grenzen der Interpretation	122
9. Resümee	123
10. Quellenangaben	124
Anhang 1: Der gesamte Vorspann in Bildern	132
Anhang 2: Einstellungsprotokoll	139
Anhang 3: Abstract	147
Anhang 4: Abstract English	148
Anhang 5: Lebenslauf	149

1. Einleitung

Durch meinen Beruf als Fotografin habe ich eine große Affinität zu detaillierter optischen Gestaltung entwickelt. Dies, verbunden mit meiner Leidenschaft für amerikanische Serien, führte zu einer Liebe für besonders bildgewaltige Vorspanne. Vorspanne werden oft nicht bewusst wahrgenommen oder beachtet. Sie wiederholen sich im Regelfall, wenn die Lieblingsserie beginnt, und werden in der alltäglichen Sehgewohnheit kaum gewürdigt, auch wenn sie den Betrachter beeinflussen können. Sie sind ein Appetithäppchen auf das Folgende, manchmal aber auch eine Geschichte in sich.

Die Entscheidung für die Analyse des Serienvorspannes von *True Blood* fiel schnell. Mit faszinierenden Bildern und bedeutungsschwangerer Montage führt er in eine Welt von Tod, Sex, Religion und Gewalt ein. Der Vorspann begleitet *True Blood* seit sieben Staffeln unverändert.

Die Grundlage der Arbeit bildet ein ausführliches Regelwerk aus filmtheoretischen Analyseansätzen, die es ermöglichen, den Vorspann entsprechend wissenschaftlich zu zerlegen. Zunächst wird erklärt, was ein Bild ist, wie und wann man Bilder zueinander in Kontext setzen kann und wie Bilder aus film- und fernsehtheoretischer Sicht analysiert werden können. Es stellt sich im Laufe der Arbeit die Frage, mit welchen Mitteln Bilder bei Rezipienten Emotionen erzeugen. Ein wichtiger Punkt ist die Montage, die Zusammenhänge zwischen Bildern schafft und somit neue Interpretationsmöglichkeiten aufwirft.

Ein Einblick in die filmische Bildsprache sowie in die Semiotik erleichtert die Interpretation des Vorspannes im zweiten Teil der Arbeit. Besondere Aufmerksamkeit soll der filmtheoretischen Analyse und der Interpretation der Bildzusammenhänge des Vorspannes gewidmet werden. Ziel ist es, an die Grenzen der individuell möglichen Interpretation zu stoßen.

Der Einstieg in die Interpretationsarbeit ist ein ausführlicher Bericht über den Entstehungsprozess des Vorspannes. Auch die Erschaffer, ein Team der US-Firma *Digital Kitchen*, werden folglich ausführlich vorgestellt.

Was den Forschungsgegenstand des Vorspannes anbelangt, ist das Auffinden von passender Literatur eine Herausforderung. Es wird hauptsächlich der Vorspann im Filmbereich behandelt, dagegen wird er im Bereich der Serien bereits kaum mehr erwähnt und im speziellen Fall des Vorspanns von *True Blood* gilt es sich mit wenigen Texten zu begnügen. Speziell zu diesem Vorspann existiert bisher keine wissenschaftliche Publikation. Diese Lücke soll die vorliegende Diplomarbeit ansatzweise schließen.

2. Filmische Analyseebenen

2.1 Ästhetik und Gestaltung – die Bauformen des Films im Überblick

Filmische Gestaltungsmittel, die unter die Kategorie „Bauformen“¹ fallen, können folgendermaßen eingeteilt und aufgezählt werden:

Vor der Kamera und dem Mikrofon

- Das optische Material:
 - o Dekor: Landschaften, Bauten und weitere Requisiten
 - o Darsteller: Typen, Mimik, Gestik, Kostüme, Masken
- Die Aufbereitung des optischen Materials: Beleuchtung, Farbgebung etc.
- Das akustische Material: Geräusche, Sprache (Dialog, Kommentar), Musik

Kamera- und Mikrophon Aufnahme

- Die Aufnahme des optischen Materials: Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive, optische Bildaufteilung, Einstellungslänge, Einstellungskombinationen, Belichtung, Kamerabewegung, Objektbewegung, Verhältnis von Kameraachse zu Objektachse
- Aufnahme des akustischen Materials: spezielle Verfahren der Tonaufnahme, Sound-Effekte

Nach der Aufnahme

- Bearbeitung des Filmmaterials: Postproduktion, Spezialeffekte, Montage/Schnitt

¹ Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002 S.113

- Bearbeitung des akustischen Materials: Anlegen von Kommentar- oder Synchronsprache, Bearbeitung mit Spezialeffekten
- Montage von Bild und Ton²

2.2. Mise en Scène

„Der Filmemacher sieht sich mit drei Fragen konfrontiert: was er filmen soll, wie er es filmen soll, wie er die Einstellung präsentieren soll. Die Mise en Scène ist wichtig für die ersten zwei Bereiche, die Montage für den Letzten.“³ Der Begriff Mise en Scène stammt aus dem französischen Sprachraum und bedeutet „das in Szene gesetzte“. Sie kann als Überbegriff für alle den Bildinhalt und die Bildgestaltung betreffenden filmsprachlichen Mittel gesehen werden.

2.2.1. Bildinhalt

Die Analyse der Mise en Scène fragt danach, was im Bild zu sehen ist und wie es präsentiert wird.⁴ Sie beschreibt, einfach gesagt, die Inszenierung einer Szene und den kalkulierten Aufbau der Objekte, die im Bild zu sehen sind. Die Kamerahandlungen wie Kamerabewegung, Perspektive, Einstellungsgrößen usw. beeinflussen die Mise en Scène unmittelbar; sie sind als technische Parameter in der Analyse mitzudenken. Die meisten Komponenten der Mise en Scène betreffen im ganzen Aufnahmeprozess den Raum vor der Kamera.⁵ Zunächst wird der Frage nachgegangen, was der Filmemacher filmen soll; hier werden für den Vorspann von True Blood besonders wichtige Parameter genauer beschrieben: Ausstattung, Personen, Ort und Schrift.⁶

2.2.1.1 Ausstattung (Setting)

Das Setting beschreibt die Gestaltung der aufgebauten Drehorte (Sets) in ihrer Gesamtheit (gesamter Film, Filmabschnitte) oder im Einzelnen (Szenen). Diese Gestaltung beinhaltet die Ausstattungselemente, also bei einem historischen Film

² Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien-Methoden-Kritik*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005 S.92

³ Monaco, James: *Film Verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 186f

⁴ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002 S.97

⁵ Vgl. Ebd. S. 99

⁶ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 30

z. B. den entsprechenden Drehort und die entsprechenden Kostüme & Requisiten. Bei der Ausstattung muss darauf geachtet werden, dass der Zuseher den sozialen Raum, in dem die Handlung stattfindet, charakterisieren kann. Oft sind Genres an charakteristische Settings gebunden. So erwecken diese bereits eine Reihe von Erwartungen aufseiten der Zuschauer, die im weiteren Verlauf entweder bestätigt oder enttäuscht werden können.⁷

2.2.1.2 Personen

Jeder Film, jede Serie oder jeder Vorspann hat aufgrund seiner begrenzten Zeitspanne auch ein begrenztes Personeninventar. Bei den Figuren unterscheidet man zwischen Funktionsrollen, z. B. Statisten, die nicht ausgestaltet werden und nur punktuell von Bedeutung sind und Handlungsrollen.⁸

2.2.1.3 Umgebung (Location)

Die Umgebung, die im Film gezeigt wird und somit den Hintergrund für die Handlung stellt, ist primär definiert durch das Filmgenre. Science-Fiction-Filme spielen in einer futuristischen Umgebung, Western in Westernstädten, Weltraumfilme im Weltraum usw. Durch die Wahl der Location wird der Zuschauer in Ort und Zeit der Handlung eingeführt. Typische Raumelemente müssen vorhanden sein. Für die Wüste sind dies z. B. Sand, Kakteen und Felsen. Diese Elemente können auch durch symbolische Bedeutungsträger erweitert werden.

2.2.1.4 Schrift

Schrift im Film kann auf verschiedenste Art und Weise visualisiert werden: Sie kann Teil der Filmwelt sein, das heißt, sie ist diegetisch. Dies kann eine Aufschrift auf einem Gegenstand sein, der Teil des Settings ist, wie beispielsweise Straßenschilder oder Werbetafeln. Diese Elemente erlauben dem Zuschauer eine örtliche und zeitliche Einordnung des Geschehens und etablieren Atmosphäre. Schriften können handlungstragende Funktionen bekleiden, Spannung erzeugen und Geschehnisse erklären. Ist die Schrift nicht Teil der Handlung, sondern von „außen“ kann dies in Form von Inserts oder Untertiteln sein. Diese nicht-

⁷ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 30f

⁸ Vgl. Ebd. S. 32

diegetischen Schriftelemente sind noch weiter gefasst. Hierunter fallen Vorspann und Abspann eines Filmes oder einer Serie – hier stehen die nicht-diegetischen Schriftelemente im Dienst des filmischen Erzählens.

2.2.2. Die Bildgestaltung

2.2.2.1. Cadrage

Die Kamera wählt Einstellungsgröße und Bildausschnitt und legt somit einen Rahmen fest, der Frame genannt wird. Der Frame begrenzt das Bild und ist die Auswahl des Ausschnittes, der von der filmischen Welt gezeigt wird. Innerhalb dieses Bildrahmens ist die Position und Anordnung einer Figur oder eines Objektes von großer Bedeutung. Die Gestaltung einer Aufnahme in Bezug auf den Frame nennt man Kadrierung, Cadrage oder Framing.⁹

2.2.2.2. Bildkomposition

Das Filmbild ist zweidimensional, kommt dem Zuschauer jedoch dreidimensional vor. Dies geschieht aufgrund der Komposition der Filmbilder. Für die Bildkomposition sind laut Monaco zwei Aspekte besonders wichtig: zum einen die Begrenzung, die der Bildkader setzt, zum anderen die Bildkomposition innerhalb dieses Kaders. Letztere muss sich nicht unbedingt auf den Kader beziehen, sondern kann auch über ihn hinaus gestaltet sein.¹⁰

Bildkomposition innerhalb des Bildkaders:

Bei der Visualisierung von Formen gilt es den positiven und den negativen Raum voneinander zu unterscheiden. Der positive Raum ist der Bereich einer Komposition, der ein Objekt definiert. Der negative Raum ist der Raum um dieses Objekt herum. Er ist gleichsam das formgebende Element der Komposition. Ebenso wie bei statischen Bildern, wie beispielsweise bei Fotografien, folgen die Bildkompositionen bestimmten Regeln. Komposition bedeutet das Zusammenfügen von formalen Gestaltungselementen wie Punkten, Linien, Flächen und Körpern nach bestimmten Prinzipien. Die klassische Dreiteilung in Vorder-, Mittel-, und Hintergrund hilft dabei, das Bild realistisch erscheinen zu

⁹ Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg: Schüren, 2008 S. 38

¹⁰ Vgl. Monaco, James: Film Verstehen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 S.187

lassen. Diese Einteilung ist eine Orientierungshilfe für den Betrachter und hilft ihm, sich im filmischen Raum zu orientieren. Der Bildvordergrund dient dazu Größenrelationen herzustellen. Im Bildmittelgrund werden Personen oder Objekte gezeigt, die für den Betrachter noch gut zu erkennen sein sollen. Der Bildhintergrund ist oftmals weniger detailliert und soll eher einen atmosphärischen Eindruck vermitteln. Die durch diese Dreiteilung bewirkte räumliche Tiefe lässt sich noch durch den Einsatz von Schärfentiefe verstärken.

2.2.3. Der Kamerablick

Damit ein Film überhaupt erst entstehen kann, muss eine Kamera gegenüber einem Objekt positioniert werden. Sie nimmt in der filmischen Abbildung also eine Position des „Gegenübers“ zu allem ein, was darstellungsfähig ist. Dies können Menschen, Gebäude, Naturräume oder bestimmte Dinge sein, die in Folge als konkretes Bild oder konkrete Bildfolge erscheinen und vom Betrachter als Motive interpretiert werden. Der Blick der Kamera schreibt dem Betrachter seinen Standpunkt vor, d. h., der Betrachter-Blick ist durch den Kamerablick bestimmt.¹¹ Die Gestaltung des Filmbildes durch die Kamera spielt bei der Rezeptionslenkung also eine entscheidende Rolle. Die Kamera bestimmt, welchen Ausschnitt der Zuschauer aus der Welt des Filmes zu sehen bekommt. Der Kamerablick wird von mehreren Faktoren bestimmt, die ich folglich erläutert werde.¹²

2.2.3.1 Einstellungsgrößen

Die Einstellung bezeichnet die kleinste Filmeinheit, die durch zwei Schnitte oder Blenden begrenzt wird. Eine Einstellung kann eine variable Dauer haben. Während der Einstellung kann sich ohne Schnitt deren Einstellungsgröße wie auch die Kameraperspektive ändern.¹³ Die Einstellungsgrößen legen die Nähe oder Distanz der Kamera zum abgebildeten Geschehen fest. Sie bestimmen somit auch die Nähe und Distanz, die die Zuschauer zum Geschehen entwickeln können. Die

¹¹ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002 S.88

¹² Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 52

¹³ Vgl. Ebd.

jeweiligen Bezeichnungen der Einstellungsgrößen richten sich nach der Größe der abgebildeten Figuren oder Objekte im Verhältnis zur Bildgrenze.¹⁴

Die Festlegung der Einstellungsgröße ist in manchen Fällen problematisch, da nicht alle Filmbilder einer bestimmten Einstellungsgröße zugeordnet werden können. Hier entscheidet dann der Kontext des Films über die Festlegung. In der Regel unterscheidet man zwischen acht Einstellungsgrößen:

- Super-Totale, Panorama oder Weit (extreme long shot)

Die weite Einstellung, auch Panorama oder Super-Totale genannt, wird häufig am Anfang oder am Ende eines Filmes gezeigt. Sie zeigt z. B. eine Landschaft in ihrer ganzen flächigen Ausdehnung, um den Zuschauern einen Überblick zu geben. Sie hat also häufig die Funktion einer Einführung und soll die Atmosphäre des folgenden Films vermitteln. In solchen Szenen handelnde Figuren sind oft gar nicht oder kaum zu erkennen.¹⁵

- Totale (long shot)

Die Totale legt den Handlungsraum fest, in dem die Akteure agieren. Sie sollte alle Elemente der Szene zeigen, die der Zuschauer später braucht, um der folgenden Aktion folgen zu können.¹⁶ Sie vermittelt dem Zuschauer einen räumlichen Plan des Geschehens, den er später vor Augen haben soll, auch wenn er in den nächsten Einstellungen vom Ort der Handlung nicht mehr viel sieht.¹⁷

- Halbtotale (medium long shot)

In der Halbtotalen werden die agierenden Figuren in ihrem Handlungsraum gezeigt. Die Figur ist von Kopf bis Fuß zu sehen, ihre Aktionen sind für den Zuschauer sichtbar. Diese Einstellung wird häufig

¹⁴ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.194

¹⁵ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.195

¹⁶ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.195

¹⁷ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 56

dazu verwendet Menschengruppen zu zeigen, oder auch körperbetonte Aktionen wie z. B. Kämpfe oder Tanz.¹⁸

- Amerikanisch, in den USA auch Italienisch genannt (american shot) Diese Einstellung stammt aus dem Genre des Westerns. Sie reicht meist vom Kopf bis unterhalb der Hüfte, so dass der Colt des Cowboys noch zu sehen ist. Beim Showdown ist es besonders wichtig, dass der Zuschauer nicht nur das Pokerface des Schützen, sondern auch den schnellen Griff zur Waffe erkennen kann. Die Einstellung ist außerhalb des Westerngenres charakteristisch für die individuelle Aktion, vor allem für Arme und Hände.¹⁹
- Halbnah (medium shot)
„Die Halbnaheinstellung war für Dialogszenen die am meisten benutzte Einstellung während der Tonfilmzeit, bevor das Fernsehen den Gebrauch von Nah- und Großeinstellungen zu forcieren begann.“²⁰ In der Halbnaheinstellung werden Gesten und Körpersprache eines Schauspielers eingefangen. Sie werden von der Hüfte an aufwärts gezeigt. Diese Einstellung ist noch nah genug am Gesicht, sodass auch die Mimik deutlich erkennbar ist, jedoch ermöglicht sie auch eine Aussage über die unmittelbare Umgebung.²¹ Die halbnahe Einstellung und die amerikanische unterscheiden sich so minimal, dass oft auf eine Unterscheidung gänzlich verzichtet wird und nur von der amerikanischen Einstellung die Rede ist.²²
- Nah (medium Close-up)
Eine Naheinstellung zeigt die Figuren vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers. Mimik und Gestik sind gut zu erkennen. Die Zuschauer können Schlüsse auf den Fortlauf der Handlungen ziehen, da sie erkennen,

¹⁸ Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1996 S.58 und Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.196

¹⁹ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 55

²⁰ Katz, Steven D.: *Shot by Shot. Die Richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998 S. 178

²¹ Vgl.: Ebd.

²²Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.197

wohin Schauspieler sehen. Derartige Einstellungen werden häufig dazu benutzt, Gesprächssituationen zu zeigen.²³

- Groß (Close-up)

Die Großaufnahme konzentriert den Blick des Zuschauers auf den Kopf der Figur, in manchen Fällen sind auch noch die Schultern zu sehen. Hier wird der mimische Ausdruck hervorgehoben. Hände und Füße einer Person können ebenso groß gezeigt werden wie z. B. eine Uhr auf dem Tisch oder ein Kuscheltier in der Ecke. Die Zuschauer erkennen zwar nicht mehr, wohin genau die Figuren schauen, sehen aber jede kleinste mimische Regung und Reaktion. Großaufnahmen von Objekten werden oft dazu genutzt, um auf etwas hinzuweisen.²⁴

- Detail, ganz groß, Makro (extreme Close-up)

In der Detailaufnahme wird die Bedeutung einzelner Gesichtspartien oder Gegenständen hervorgehoben. Im Falle des Gesichts sind es Details von Mund, Nase, Augen, Ohren usw. Dadurch entstehen Intimität und Nähe. Auch im Objektbereich kann durch die Detailaufnahme maßgeblich zur weiteren Entwicklung der Geschichte beigetragen werden. Denkbar sind hier Gegenstände wie ein Ehering am Finger oder der Riss in einem Glas, das auf dem Tisch steht. Mit dieser Art von Aufnahmen werden Begründungen für nachfolgende Handlungen oder Aktionen geliefert oder rückwirkend erklärt.²⁵ Die Einstellungsgröße regelt die Nähe und Distanz der Zuschauer zu den Figuren und dem Geschehen. Ein Gesicht in Großaufnahme signalisiert Emotionalität.

„Die Großaufnahme kann uns eine intimere Beziehung zu den Personen auf der Leinwand vermitteln, als wir sie normalerweise mit einem anderen Menschen hätten, abgesehen von unseren engsten Freunden und Familienangehörigen. Diese Fähigkeit, Einblick zu gewähren, wird manchmal überstrapaziert.“²⁶

²³ Vgl. Ebd.

²⁴ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.198

²⁵ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.198

²⁶ Katz, Steven D.: *Shot by Shot. Die Richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998 S. 172f

Diese Intimität und Nähe kann für den Betrachter auch abstoßend wirken oder Ekel erregen – beispielsweise im Horrorfilm.

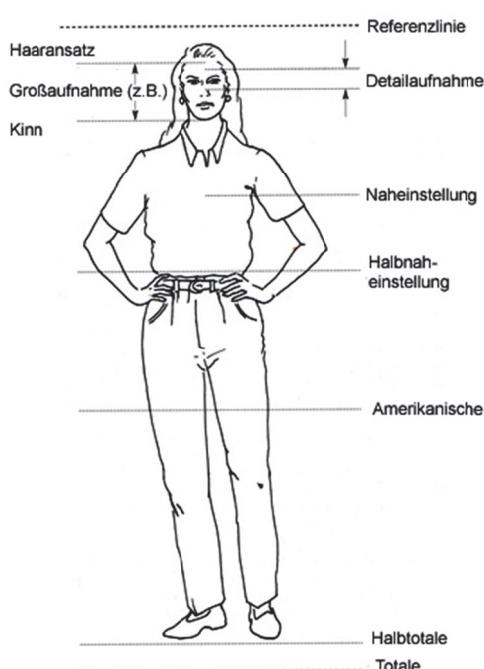


ABBILDUNG 1

ABBILDUNG 2

2.2.3.2 Kameraperspektive

Ihre Bedeutung für den Plot und die Geschichte im Kopf entfalten die Einstellungsgrößen in Kombination mit den Kameraperspektiven. Während die Einstellungsgrößen Nähe und Distanz der Kamera und somit auch Nähe und Distanz des Betrachters zum Geschehen regeln, machen die Kameraperspektiven den Standpunkt der Kamera deutlich.²⁷ Die Kameraperspektive resultiert aus der Kameraposition und dem Kamerawinkel. Dies geschieht auf horizontaler und vertikaler Ebene.

Auf der vertikalen Ebene wird zwischen folgenden Perspektiven unterschieden:

- Obersicht bzw. Aufsicht, im Extremfall über Kopf oder Vogelperspektive
- Untersicht oder Froschperspektive
- Normalsicht²⁸

²⁷ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008. S.200

²⁸ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008. S.200

Bei der *Normalsicht* (Straight-on Angle) befindet sich die Kamera auf Augenhöhe, manchmal auch auf Hüfthöhe der abgebildeten Person. Diese Sicht entspricht unserem natürlichen Sehen, wenn wir einer gleich großen Person gegenüberstehen. Gegenüber einem Gegenstand befindet sich die Kamera ebenfalls auf entsprechender Höhe. Die Zuschauer sollen als Beobachter auf gleicher Höhe sein.²⁹ Bei der *Obersicht* (High Angle) blicken die Zuschauer von einer erhöhten Perspektive auf das Geschehen. Dies dient der leichteren Überschaubarkeit. Zahlreiche Filme beginnen mit der Obersicht auf eine Stadt oder eine Landschaft, um den Zusehern den Handlungsort zu zeigen. Der Blick von oben auf Figuren und anderes kann verschiedene Funktionen haben. Er kann narrativ begründet sein, wenn ein Akteur im Verhältnis zu seiner Umgebung oder anderen Figuren klein oder unterlegen erscheinen soll. Er kann aber auch nur die Größenverhältnisse von miteinander sprechenden Figuren wiedergeben. Blickt ein Erwachsener auf ein Kind, kann das Kind aus der Obersicht gezeigt werden, blickt das Kind hoch zum Erwachsenen, wird dieser häufig aus der Untersicht gezeigt. Bei der *Untersicht* (Low Angle) blickt die Kamera von unten nach schräg oben. Gerne wird diese Perspektive auch Froschperspektive genannt. Diese Perspektive dient dazu, die gezeigten Figuren bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen.³⁰

Auf horizontaler Ebene werden Personen oder Dinge direkt von vorne gezeigt oder seitlich verzerrt. Wichtig ist es, dass die Kamera den für die Zuschauer sichtbaren Raum beachtet, in dem es links und rechts sowie vorne und hinten gibt. Die Kamera darf ihre eigene Bildachse nicht überspringen, denn nur so kann der Zuschauer sich räumlich orientieren.³¹ Die Kameraachse ist in ihrer natürlichen Form parallel zum oberen und unteren Bildrand. Sie kann auch zu Seite geneigt, also gekippt sein, um Spannung innerhalb eines Bildes aufzubauen.³²

²⁹ Vgl.: Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg: Schüren, 2008 S. 57

³⁰ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008. S.201

³¹ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008. S.201f

³² Vgl.: Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg: Schüren, 2008 S. 58

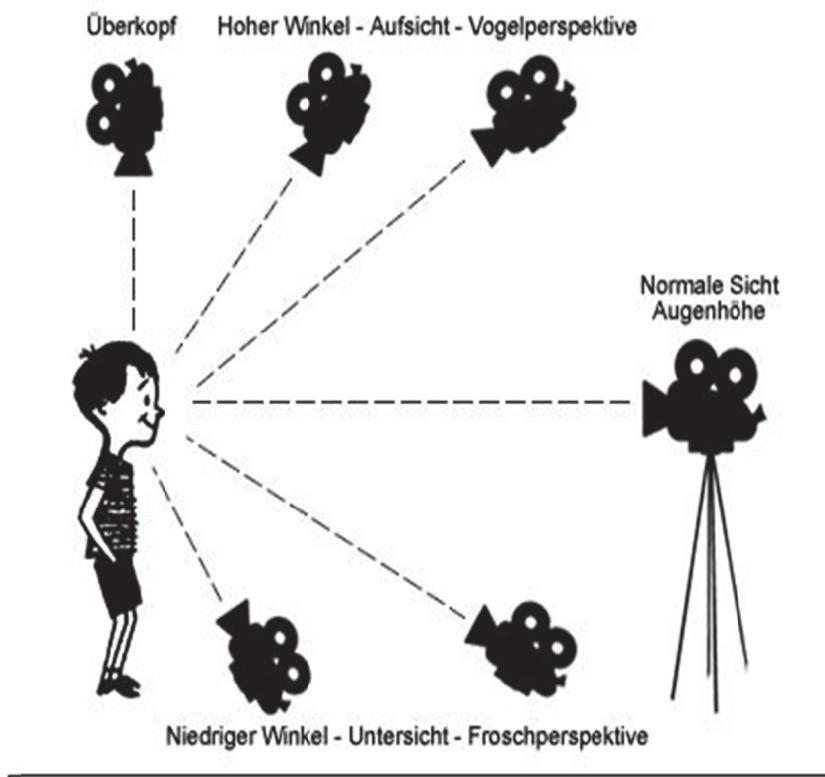


ABBILDUNG 3

2.2.3.3 Kamerabewegung

Während einer Kamerabewegung können sich Einstellungsgröße und Kameraperspektive ohne einen Schnitt verändern. Kamerabewegungen können jegliche Geschwindigkeiten haben; sie können besonders schnell oder langsam sein. Häufig werden Personen oder Objekte, die sich bewegen, von der Kamera verfolgt. Der Kamera kommt genauso wie Einstellungsgröße und Perspektive eine narrative Funktion zu. Sie orientiert sich daran, wie Menschen ihren Blick verändern können.³³

³³ Vgl.: Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 59

Man unterscheidet folgende Kamerabewegungen:

Stand: Zu Beginn der Filmgeschichte war die Kamera immer fest auf ein Stativ geschraubt. Die Kamera nahm immer ein- und denselben Ausschnitt auf. Es musste darauf geachtet werden, dass die Schauspieler nicht aus dem Bild liefen.³⁴

Schwenk: Die Kamera folgt Objekten oder Personen entweder horizontal, vertikal, seltener auch diagonal, und behält sie dadurch im Blick. Sie kann auch in einer Kreisbewegung um ihren festen Standpunkt, meist ein Stativ, bewegt werden, um eine 360°-Ansicht des Geschehens zu zeigen. Man unterscheidet vertikale und horizontale, langsame und schnelle Schwenks, Panoramenschwenks, 360°-Schwenks und den Reißschwenk. Beim Reißschwenk verliert die Kamera das Objekt oder die Person: Das Bild verwischt.³⁵

Fahrt: Bei der Fahrt bewegt sich die Kamera mittels eines fahrbaren Untersatzes oder auf Schienen auf eine Person oder ein Objekt zu oder weg. Sie kann auch neben dem Geschehen herfahren. Man unterscheidet schnelle und langsame Kamerafahrt, Hin- und Rückfahrt. Bei der Verfolgungsfahrt folgt die Kamera einem sich bewegenden Objekt. Bei der Kreisfahrt oder Umfahrt umkreist die Kamera das Bildobjekt. Heutzutage können Kamerafahrten auch computeranimiert sein, wodurch sich noch vielzähligere Darstellungsmöglichkeiten ergeben.³⁶

Hand- oder Wackelkamera: Hier wird die Kamera nicht befestigt, sondern von den Kameraleuten getragen. Dadurch entstehen wackelige Bilder, die dem Zuschauer eine besondere Dynamik und Lebendigkeit vermitteln sollen.³⁷

Zoom: Bei dieser Bewegung werden durch Veränderung der Brennweite des Objektivs Gegenstände oder Personen nah herangeholt, ohne den

³⁴ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008. S.203

³⁵ Vgl.: Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg: Schüren, 2008 S. 60

³⁶ Vgl. Ebd.

³⁷ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008. S.204

Kamerastandpunkt zu verändern. Die Proportionen des abgebildeten Raums verändern sich: Seine Tiefe vergrößert oder verringert sich.³⁸

Rollen: Die Kamera vollzieht eine Drehbewegung um die vertikale oder horizontale Bildachse.³⁹

Der Bewegungsfluss der Kamera trägt, neben beispielsweise der Montage, entscheidend zur Rhythmisierung des Films bei. In extremen Fällen kann die Kamera z. B. absolut statisch zur Szenerie auf einer fixierten Position bleiben und keinerlei Schwenks vollführen oder besonders bewegt sein, wenn sie als Handkamera geführt wird.⁴⁰

2.2.4 Licht

„Jede Raumdarstellung ist durch das Licht geprägt. Ohne Licht entsteht keine Plastizität des Gezeigten. Auch für die Darstellung des Menschen im Raum spielt das Licht eine entscheidende Rolle, weil die Beleuchtung unterschiedliche Stimmungen erzeugt und diese als Eigenschaften einer Situation oder auch eines Charakters verstanden werden. Die Ausleuchtung des Raums setzt Stimmungen, schafft Atmosphäre. [...] Sie verändert, modifiziert den Raum.“⁴¹

Bereits in der frühen Filmgeschichte hat sich der gezielte Einsatz von Beleuchtung durchgesetzt. Die Lichtgestaltung in Film und Fernsehen ist in der Regel der Erzählung untergeordnet. Sowohl Licht als auch Schatten sind filmische Gestaltungsmittel, die natürlich vorkommen oder künstlich erzeugt werden können. Szenen in Film und Fernsehen spielen bei Tag und Nacht, draußen und im Innenraum. Sie sind natürlichen Lichtverhältnissen unterworfen, die mit gezielter Ausleuchtung noch intensiviert oder betont werden können. Man unterscheidet drei Beleuchtungsarten: Normalstil, High-Key und Low-Key. Diese drei Arten beziehen sich auf die Helligkeit der Bilder und lenken die Wahrnehmung der Zuschauer. Der Normalstil entspricht unseren täglichen Sehgewohnheiten. Die Verteilung von Hell und Dunkel ist ausgewogen. Im Film

³⁸ Vgl. Ebd.

³⁹ Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 60

⁴⁰ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002 S.97

⁴¹ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1996 S.77

empfindet der Betrachter die Szenerie als natürlich und nicht dramaturgisch beeinflusst. Beim High-Key prägt Helligkeit das Gesamtbild. Dieser Begriff wird auch in der Fotografie verwendet. Ein Beispiel hierfür könnte ein hellhäutiges, blondes Mädchen in weißer Kleidung sein, gezeigt vor einer hellen Wand. Bei der Low-Key-Ausleuchtung überwiegen Schatten und dunkle, unbeleuchtete Bildteile.⁴²

In der Regel werden für die Ausleuchtung einer Szene mehrere Lichtquellen eingesetzt. Besonders bedeutend sind das Haupt- und das Führungslicht. Mit diesen beiden Lichtquellen wird so gut wie möglich eine natürliche Lichtsituation hergestellt. Die anderen Lichtquellen müssen sich nach dem Führungslicht richten. Werfen Haupt- und Führungslicht Schatten, die keinen dramaturgischen Wert haben, müssen diese mit Hilfe von Füll-Lichern aufgehellt werden. Eine weitere übliche Lichtquelle ist das Spitzlicht. Dieses dient dazu, Personen oder Objekte besser vom Hintergrund zu trennen und dem Bild somit mehr Tiefe zu geben. Das Raum- oder Hintergrundlicht gleicht die Kontraste in der Szene an. Weitere Bezeichnungen der Lichtquellen orientieren sich an ihrem Standort. So gibt es beispielsweise Vorderlicher, Oberlichter, Gegenlichter, Seitenlichter, Streiflichter, Unterlichter oder Hinterlichter.

Die Lichtgestaltung kann auch eine narrative Funktion haben. Dies ergibt sich daraus, dass unterschiedliche Lichtsituationen unterschiedliche Stimmungen und Atmosphären schaffen. Auch zur Charakterisierung der handelnden Figuren werden verschiedene Lichtsetzungen verwendet. Nicht unwesentlich trägt das Weltwissen der Zuschauer über Licht und Schatten zur Lichtwirkung bei. Eine hell erleuchtete Wohnung oder eine Landschaft an einem sonnigen Tag rufen Bedeutungshorizonte von Freundlichkeit und Übersichtlichkeit auf, denn dort scheint nichts verborgen. Anders verhält es sich beispielsweise mit dunklen oder regennassen Gassen. Diese sollen einen zwielichtigen Eindruck vermitteln, sodass sich beim Betrachter ein Gefühl von Unbehagen einstellt. Dunkelheit hat immer eine doppelte Bedeutung: Sie kann etwas Unheimliches oder Gefährliches verbergen – sie kann aber auch genauso Schutz vor Verfolgern bieten. In erster Linie bedeutet Dunkelheit im filmischen Zusammenhang jedoch eher etwas

⁴² Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008, S.209

Unbehagliches.⁴³ Durch wohlberechnete Beleuchtung werden vertraute Gegenstände und Schauplätze verfremdet und aus ihrem Kontext gehoben und wirken dadurch bedrohlich.

2.2.5 Farbe

Farben spielen in Filmen oft eine wichtige Rolle. Sie werden als Stilmittel für die atmosphärische Gestaltung verwendet. Sie können als symbolische Bedeutungsträger eingesetzt werden.⁴⁴ Unterschiedliche Handlungsorte im Film können ebenfalls durch eine entsprechend verschiedene Farbgebung charakterisiert werden. Farben im Film haben oft eine symbolische Wirkung. Hier ist jedoch bei der Interpretation Vorsicht geboten, da dieselbe Farbe in unterschiedlichen Kulturkreisen eine völlig andere Bedeutung haben kann. Es ist also sinnvoll, die Farben eines Films nicht im Einzelnen zu betrachten, sondern zunächst ein Muster zu bilden und in ihrer Gesamtheit zu erfassen.⁴⁵

Über die psychologische Wirkung von Farben sind sich nicht nur Fachleute einig. Farbe ist ein universelles Ausdrucksmittel, das sogar Kleinkinder schon verstehen: Farben haben Macht. Jeder Mensch, der sehen kann, beherrscht die Farbsprache intuitiv und meist unbewusst, ist also ein Farbexperte. Es gibt sogar Farbwörterbücher, in denen versucht wird, Bedeutungen von Farben festzulegen. Farben haben natürlich verschiedene Bedeutungen. So kann Rot mit Liebe und Erotik verknüpft werden, aber auch mit Aggression, Wut und Hass. Die Farbwahrnehmung hängt stark mit dem Gefühl zusammen. Farben können also Emotionen und Gemütszustände auslösen oder begünstigen. Farben sind eine nonverbale Form der Verständigung.⁴⁶ Die psychologische Farbwirkung im Film soll im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer beschrieben werden.

2.2.6 Ikonografie

Die Mise en Scène berührt den Bereich der Ikonografie und Ikonologie aufgrund der Tatsache, dass Zuschauer kulturell geprägt sind. Erscheinungs- und

⁴³ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008, S.209ff

⁴⁴ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 147

⁴⁵ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 148

⁴⁶ Vgl.: <http://www.youtube.com/watch?v=jmF47XxjVLE&feature=related> Zugriff 13.09.2013

Abbildungsweisen von Dingen sind konventionalisiert, ihre Interpretation in der Kultur verankert. Die Ikonografie ist die Lehre „von der Erfassung und Klassifizierung von Bildinhalten auf der Grundlage der Deutung mythologischer, religiöser, symbolischer und allegorischer Themen und die Lehre von den Funktionen bestimmter Bildinhalte und Darstellungsweisen innerhalb der Kontexte, in denen diese Bilder angeordnet sind.“⁴⁷ Der Zuschauer sucht in der Gesamtmenge der Bilder eines Films nach festen Kopplungen einzelner Bildelemente, die er kennt. Er versucht so, standardisierte Bedeutungen zu erschließen und zu verstehen. Finden sich bei der Analyse einer Filmsequenz ikonografische Elemente, stellt sich fast zwangsläufig die Frage, warum diese Bildelemente in diesem Kontext eingesetzt werden. Mehr zu Ikonografie in Filmen findet sich im Kapitel „Semiotik“.

2.3 Schnitt und Montage

2.3.1 Das Grundprinzip der Montage

„Filme und Fernsehsendungen bestehen nicht nur aus einzelnen Bildern und Einstellungen, sondern aus einer Kombination von Bildern.“⁴⁸ Der Inhalt, der Plot und die Geschichte entstehen nicht generell aus dem was gezeigt wird, sondern in welcher zeitlichen Abfolge es gezeigt wird. In der Regel werden die Szenen für einen Film nicht chronologisch gedreht, sondern in beliebiger Abfolge. Erst durch die Montage der Filmbilder werden die einzelnen Szenen, Einstellungen und Sequenzen in die richtige Reihenfolge gebracht und zu einem sinnhaften Ganzen zusammengefügt. Rein technisch gesehen ist dieser Vorgang der Schnitt, denn am Schneidetisch (heute am Computer mit entsprechender Software) werden die Filmbilder in Reihenfolge gebracht. Durch die spezifische Zusammenstellung der Bilder können verschiedene Effekte erzielt werden. Dem Zuschauer wird eine bestimmte Art nahegelegt den Film zu lesen.⁴⁹ Aus dem Rohmaterial der einzelnen Aufnahmen wird eine eigene Wirklichkeit generiert und die filmische Welt

⁴⁷ Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK 2002 S.101

⁴⁸ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.213

⁴⁹ Vgl. Ebd.

erschaffen, die der Zuschauer zu sehen bekommt. Hierbei werden unterschiedliche Aufnahmen so kombiniert, dass eine eigenständige Geschichte entsteht.⁵⁰

2.3.1.1 Continuity

Durch die Montage, also die Koordination von Erzählung sowie Bild- und Tonfolge, bekommt der Zuschauer den Eindruck einer stimmigen Geschichte. Dabei muss allerdings auf räumliche und zeitliche Kontinuität geachtet werden. Daher es ist wichtig, auf die Bewegungsrichtung von Personen und Objekten, auf die Bildaufteilung, auf das Licht und die Kamerabewegung zu achten. Nur so ist es möglich, eine in sich logische Erzählung zu erschaffen. Die filmische Darstellung ist dem Geschehen untergeordnet: So entsteht der Eindruck von Unmittelbarkeit, Einheit und Kontinuität – das Continuity System.⁵¹

In zahlreichen Montageexperimenten wurde bewiesen, dass durch Kombinieren und in Beziehung setzen bestimmter Bilder neue Gedanken freigesetzt werden. Der Betrachter assoziiert selbstständig. Das vermutliche berühmteste Experiment führte der russische Filmschaffende Lew Kuleshov in den zwanziger Jahren durch. Er schnitt die Großaufnahme eines Schauspielers mit bewusst ausdruckslosem Gesichtsausdruck und schnitt sie mit der Aufnahme eines Tellers Suppe, der Aufnahme eines toten Mannes und der Aufnahme einer lasziven Frau zusammen. Die Zuschauer, denen Kuleshov diese Sequenzen zeigte, meinten je nach Zusammenschnitt der Bilder, im Gesicht des Schauspielers Hunger, Trauer oder Begierde wahrzunehmen. Dieses Phänomen wird Kuleshov-Effekt genannt.⁵² Es kommt also auf den Kontext an, wie eine besondere Bedeutung eines Bildes wahrgenommen wird. Die Montage organisiert diese Kontexte. Der Betrachter ergänzt die tatsächlichen Bilder des Films mit logischen Schlüssen, die er aufgrund seines Alltagswissens zieht.⁵³ Die Montage erweitert die natürlichen

⁵⁰ Vgl.: Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.77

⁵¹ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.78

⁵² Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002 S.135

⁵³ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.78

Wahrnehmungsmöglichkeiten des Zuschauers: Sie kann Dinge und Ereignisse zusammenfügen, die in der nicht filmischen Welt räumlich und zeitlich auseinanderliegen. Aufgrund von verschiedenen Kameraeinstellungen und Perspektiven können die Betrachter in verschiedene Beobachtungspositionen gebracht werden, die in der Realität nur schwer möglich sind.⁵⁴

Schnitt und Montage haben sich im Laufe der Filmgeschichte zu ausgeklügelten künstlerischen und narrativen Mitteln entwickelt. Die Filmmontage und ihre Theorie ist ein umfassendes Thema, das oft diskutiert wird. Aufgrund ihrer Vielfalt möchte ich mich auf die Montage- und Schnitttechniken konzentrieren, die für die Analyse des Vorspanns besondere Bedeutung haben. Grundsätzlich lassen sich die Begrifflichkeiten Montage und Schnitt folgendermaßen unterscheiden: Das Cutting oder der Schnitt bezeichnet das Herausschneiden von nicht gewünschtem oder nicht verwendbarem Material. Die Montage bezeichnet dann die Tätigkeit des Zusammenfügens von Einstellungen oder Filmabschnitten.⁵⁵

2.3.2 Montagetypen

Die Montage kann unterschiedliche Ansichten eines Objekts, aber auch Ansichten vieler verschiedener Objekte miteinander verbinden. Dadurch kann sie im Zuschauer Bedeutungen evozieren, die mit dem eigentlich Dargestellten keine Entsprechungen haben. Der Zuschauer bildet in seinem Bewusstsein eine Brücke und stellt zwischen dem, was nacheinander zu sehen ist, einen Zusammenhang her.⁵⁶ Die Montage bezieht sich auf verschiedene Ebenen und verschiedene Funktionen, sie verfolgt also unterschiedliche ästhetische und logische Absichten und kann in verschiedene Montage-Typen eingeteilt werden:

- Narrative Montage:

Die narrative Montage verdeutlicht die zeitliche Abfolge von Einstellungen oder größeren Einheiten. Hierzu gehört die szenische Montage, bei der die raumzeitliche Einheit über mehrere Einstellungen bestehen bleibt. Sie verläuft also chronologisch – es gibt kaum merkliche Raum- oder

⁵⁴ Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.215

⁵⁵ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.82

⁵⁶ Vgl.: Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1996 S.136f

Zeitsprünge zwischen den einzelnen Einstellungen. Ebenso zur narrativen Montage zählt die erzählende Montage im engeren Sinn: Innerhalb des Filmes werden verschiedene Szenen zusammengefügt, die zwar zeitlich auseinanderliegen, aber einen zusammenhängenden Prozess zeigen. Diese nennen sich alternierende Einheiten, in denen zwei oder mehrere Handlungen, die nebeneinander spielen, verbunden werden. Vergleichbar sind Erinnerungen oder Erzählungen.

- Beschreibende Montage

Nicht die Chronologie ist Fokus dieses Montagetyps, sondern gleichzeitig existierende Ansichten eines Gegenstandes zu zeigen oder Funktionszusammenhänge zwischen den Teilen. Der Film beschreibt beispielsweise Örtlichkeiten, Gegenstände, Häuser oder Maschinen.

- Relationale Montage

Die Einheiten werden in ein geistiges Verhältnis gesetzt. Hier gibt es mehrere Unterscheidungen:

Stellt der Film unter anderem zwei Phänomene gegenüber, so nennt man dies die vergleichende Montage. Das kann z. B. eine Gegenüberstellung von einem Kopf mit einem Ei oder Bilder des Winters gegen Bilder des Frühlings sein.

Bei der sogenannten metonymischen Montage ersetzt ein Teil ein Ganzes. Das Bild von einem Giebel steht für ein ganzes Haus; der Urheber wird anstatt der Wirkung gezeigt, beispielsweise der Mörder anstatt des Mordopfers. Die symbolische Montage erhebt Gegenstände zu Symbolen: Auf das Bild von unterdrückten Menschen folgt eines von einer Krone. Sie wird zum Symbol der Macht. Bei der metaphorischen Montage wird ein Bild mit einem anderen untermauert. Das Bild eines Cholerikers wird mit dem eines sich aufplusternden Hahnes unterschnitten. Bei der assoziativen Montage bestehen zwischen zwei filmischen Einheiten assoziative Beziehungen: eine Pfütze, ein Autoreifen, Pferde auf der Rennbahn – eine Impression einer Stimmung. Zuletzt sei die „Montage der zusammenfassenden Klammerung erwähnt“. In ihrem Fall werden Bilder gezeigt, die auf etwas hinweisen: Bilder von Schneewehen, Eiszapfen und

verschneite Gärten machen klar, dass es Winter sein muss. Oder marschierende Stiefel und zerstörte Dörfer zeigen, dass Krieg ist.⁵⁷

2.3.3 Schnittarten

Für die Analyse von Filmen und Fernsehsendungen sind zwei Unterscheidungen des Montagekonzeptes besonders wichtig: der unsichtbare und der sichtbar gestaltete Schnitt. Auf der technischen Seite gibt es ebenso wie bei den unterschiedlichen Sinnzusammenhängen verschiedene Methoden, die teilweise für den Zuschauer so selbstverständlich sind, dass sie ihm gar nicht auffallen. In frühen Hollywoodfilmen war es das Ziel, den Schnitt möglichst wenig zu sehen. Diese Technik nennt man den „unsichtbaren“ Schnitt.⁵⁸ Der sichtbare, vom Zuschauer explizit wahrgenommene Schnitt verlangt vom Rezipienten eine individuelle, intellektuelle Leistung. Er muss Bedeutungen finden. Für die spätere Vorspannanalyse ist der sichtbare Schnitt besonders relevant und soll daher ausführlicher behandelt werden wie der unsichtbare Schnitt. Beim sichtbar gestalteten Schnitt steht nicht die Logik von Raum und Zeit im Vordergrund, sondern die Logik der Gedankengänge, die dem Film zugrunde liegen. Der Zuschauer soll durch die sichtbaren Schnitte dazu angehalten werden, selbstständig assoziative Schlüsse zu ziehen. Hier spielen indirekte, vergleichende, symbolische sowie kulturelle und filmische Konventionen eine Rolle.⁵⁹

Im Wesentlichen lassen sich vier Schnittarten unterscheiden in denen verschiedene Einstellungen aneinander geschnitten werden:

- Der harte Schnitt

Beim harten Schnitt werden die Einstellungen hintereinander geschnitten. Es wird darauf geachtet, dass sie im Rahmen der Kontinuität sind und eine Beziehung zwischen den beiden Einstellungen besteht. Der harte Schnitt bleibt meist unsichtbar, wenn er innerhalb einer Szene oder Sequenz angewendet

⁵⁷ Vgl. Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien-Methoden-Kritik*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005 S.69f

⁵⁸ Monaco, James: *Film Verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 S.219

⁵⁹ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.89

wird. Der harte Schnitt ist die am häufigsten verwendete Schnittart. Ein Sonderfall des harten Schnitts ist der sogenannte „Jump Cut“. Dieser wird verwendet, um die natürliche Bewegung zu unterbrechen und damit Zeit zu überbrücken. Dies kann durch eine Änderung der Bewegungsrichtung, durch Fokussierung, durch Änderung der Kameraposition oder der Kameraperspektive herbeigeführt werden. Er rückt nicht die Kontinuität, sondern die Diskontinuität in den Vordergrund.

- Die Auf- und Abblende

Bei der Abblende wird das Bild am Ende der Einstellung so lange abgedunkelt, bis es schwarz ist (Schwarzblende). Nach einer Abblende kann die nächste Einstellung unmittelbar einsetzen oder durch eine Aufblende eingeleitet werden. Hier wird die Einstellung immer heller. Häufig werden diese Formen miteinander verknüpft, wenn verdeutlicht werden soll, dass die filmische Handlung sich nun in einem neuen zeitlichen oder räumlichen Kontext bewegt. Zur Auf- und Abblende gehört auch das Einfrieren einer Einstellung zu einem Standbild. Mit diesem Mittel werden oft Fernsehserien beendet.

- Die Überblendung

Bei der Überblendung wird das letzte Bild der Einstellung allmählich abgeblendet und das folgende Bild aufgeblendet. Es sind also kurze Zeit beide Bilder übereinander zu sehen. Eine Überblendung kann dazu verwendet werden, einen Handlungsort in einen anderen überlaufen zu lassen oder um zwei Zeitebenen miteinander zu verbinden.⁶⁰ Wenn die Überblendung sehr kurz und kaum wahrzunehmen ist, spricht man vom weichen Schnitt. Als eine Sonderform der Überblendung kann auch das Morphing betrachtet werden. Hierbei handelt es sich um einen scheinbar stufenlosen Übergang von einer Gestalt in eine andere.⁶¹

⁶⁰ Vgl.: Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.219f

⁶¹ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.93

- Die Trickblende

Bei der Trickblende wird der Schnitt mithilfe eines optischen Effekts markiert, der vom Zuschauer bewusst als solcher wahrgenommen wird. Sie werden nach ihrer optischen Form benannt. So gibt es beispielsweise die Schiebeblende, die Wischblende, bei der die erste Einstellung von der Zweiten, meist von links nach rechts, aus dem Bild geschoben wird, die Irisblende, die Klappblende und viele mehr. Die Trickblenden können sich in jeder Richtung über das Bild bewegen: vertikal, horizontal oder sogar diagonal. Sie können auch kreis- oder spiralförmig verlaufen oder jede andere Form annehmen. Die Trickblenden dienen der deutlichen Unterbrechung der Einstellung, auf die dann ein Schnitt folgt.⁶²

2.3.4 Dimensionen der Montage

Es werden vier Dimensionen der Montage unterschieden, mit denen bestimmte Beziehungen zwischen den Einstellungen hergestellt werden können: grafische Beziehungen, rhythmische Beziehungen, räumliche Beziehungen und zeitliche Beziehungen.

Eine grafische Beziehung zwischen zwei Einstellungen besteht dann, wenn Elemente der ersten Einstellung wie Farben, Bewegungsrichtungen, Linien, Bildaufteilung usw. übernommen werden. Bei einem grafischen Konflikt zwischen den Einstellungen läuft z. B. eine Einstellung, die in warmem Rot gehalten wird, in eine blaue Einstellung über.

Bei einer rhythmischen Beziehung werden die Längen beider Einstellungen in Beziehung gesetzt. Der Rhythmus ergibt sich aus der Länge von mehreren Einstellungen, die zu einem bestimmten Muster geschnitten sind, sodass eine Regelmäßigkeit auftritt.

Räumliche Beziehungen schaffen den filmischen Raum. Um den Zuschauern den Eindruck von einem Raum zu verdeutlichen, kann die Kamera beispielsweise einen Rundum-Schwenk machen, oder einen Teil des Raumes abschwenken oder diesen in verschiedenen Perspektiven darstellen. Die einzelnen Einstellungen werden dann so aneinander geschnitten, dass der Eindruck des Raumes entsteht.

⁶² Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg: Schüren, 2008 S.94

Die Zuschauer müssen sich am Handlungsort orientieren können, um Spannung oder Bedrohung zu empfinden.

Bei einer zeitlichen Beziehung kann von einer Einstellung zur nächsten in eine andere Zeitebene gewechselt werden. Außerdem kann zwischen zwei Einstellungen Zeit vergangen sein. Es werden also Elemente der Erzählung ausgelassen. Diese Lücken müssen vom Zuschauer ausgeglichen, also mit kognitiven oder emotionalen Elementen ausgefüllt werden.

Die Montage ermöglichte es durch verschiedene Techniken, mehrere der genannten Beziehungen zwischen einzelnen Einstellungen oder ganzen Szenen gleichzeitig herzustellen. Mit einem Schnitt können also grafische, zeitliche, räumliche und rhythmische Beziehungen hergestellt werden. Mit der Parallelmontage ist es möglich, die Einstellungen zwischen zwei oder mehr Handlungssträngen zu wechseln. Beim Cross-Cutting werden zwei Ereignisse parallel gezeigt, zwischen denen hin und her geschnitten wird.⁶³

2.4. Ton & Sound

Im Falle des Vorspanns von True Blood ist bei der Tonanalyse auf Dialoge und Geräusche keinen Wert zu legen, da diese nicht vorkommen. Der Vorspann wurde auf ein Musikstück geschnitten. Die Filmmusik wirkt meistens unterbewusst und weckt Erwartungen beim Zuschauer. Durch die Titelmelodie einer Serie kann beim Zuschauer z. B. freudige Erwartung auf die neue Episode ausgelöst werden. Auf rezeptionspsychologischer Ebene soll Filmmusik im Kino ein Gemeinschaftsgefühl bei den Zuschauern auslösen.

Musik kann eine narrative Funktion bekleiden, in dem sie emotionale Eindrücke einer Szene unterstützt. Zudem können Songs auch inhaltlich im Verhältnis zur Handlung des Films stehen. Zuschauer erwerben im Verlauf ihrer Film- und Fernsehsozialisation Wissen über bestimmte Funktionen der Film- und Fernsehmusik: In bestimmten Genres haben stereotyp immer wieder die gleichen Musikstile ihren Platz. Daher werden bei den Zuschauern bereits mithilfe des

⁶³ Vgl.: Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S.225f

Vorspanns Erwartungen auf den Fortgang des Geschehens geweckt und seine emotionale Aktivität gefördert.⁶⁴

Es lassen sich im wesentlichen vier Funktionen von Musik im Film unterscheiden: Ist die Funktion illustrierend, unterstützt und veranschaulicht die Musik das im Bild Dargestellte. Als Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse ist sie Zeichen von Wahrnehmungen, Vorstellungen und Erinnerungen sowie der Ausdruck von Gefühlen der dargestellten Personen. Musik kann die Wahrnehmung der Zuschauer steuern, indem sie Spannung erzeugt oder beruhigt und somit die Kontinuität unterstützt. Zuletzt kann die Musik die Filmhandlung kommentieren.⁶⁵

2.4.1. Die Ton-Bild-Montage

Nach den verschiedenen Techniken und Methoden, Einstellungen miteinander zu verbinden, ist die Ton-Bild-Montage ein zentraler Bestandteil der Montage. In den meisten Fällen ordnet sich der Ton dem Geschehen unter. Der innerhalb des Filmbildes entstehende Ton wird synchron zum Bild montiert. Falls eine asynchrone Montage verwendet wird, geschieht dies meist, um unterschiedliche Zeiten in Ton und Bild zu verbinden, z. B. bei einer Rückblende oder einem Vorausschnitt. Szenen können durch Tonbrücken miteinander verbunden werden: Der Ton aus der vergangenen Szene läuft weiter in die neue Szene. Dies kann auch umgekehrt geschehen. Sind diese Tonbrücken so kurz gehalten, dass sie kaum wahrzunehmen sind, fördern sie den Fluss des kontinuierlichen Erzählverlaufs. Längere Tonbrücken bilden eine Art Klammer, die verschiedene Einstellungen miteinander verbinden kann. Die parallele Ton-Bild-Montage unterstützt die gestalterischen Prinzipien der Bildmontage und verstärkt ihre emotionale Wirkung. Dahingegen kann die kontrapunktische Ton-Bild-Montage den Erzährlhythmus eigenständig prägen.⁶⁶

2.5 Filmisches Erzählen

Erzählen ist das Erfinden einer mehr oder weniger fiktiven Welt, die mit allen ihren Bestandteilen ein geschlossenes Ganzes bildet. Diese dargestellte Welt

⁶⁴ Vgl.: Ebd. S. 239f

⁶⁵ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.100

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 101

bezeichnet man als Diegese (griech. „Erzählung“).⁶⁷ „Film- und Fernsehtexte können als Erzählungen begriffen werden, da sie als eine Verkettung von Situationen zu verstehen sind, in denen Ereignisse stattfinden und in denen Personen in spezifischen Umgebungen handeln.“⁶⁸ Um eine filmische Erzählung zu erschaffen, müssen folgende Punkte beachtet werden:

- Eine Erzählung braucht einen zeitlich und räumlich bestimmten Handlungsraum als Diegese.
- Eine Erzählung braucht eine Handlung, diese ist nicht gleichbedeutend mit Vorgängen.
- Ohne agierende oder reagierende Figuren gibt es keine Handlung.
- Eine Erzählung braucht einen markierten Ablauf von Zeit. Zeitverlauf lässt sich am besten durch Veränderungen darstellen.
- Eine Erzählung braucht einen Anfang und ein Ende.
- Die Sinnhaftigkeit der Erzählung muss gegeben sein. Ohne ein internes Bezugssystem der Elemente kann keine Erzählung stattfinden.⁶⁹

2.5.1 Grundbegriffe des filmischen Erzählens

2.5.1.1 Plot & Story

Die filmischen Erzählungen basieren auf dem sogenannten Plot. Dieser ergibt sich aus dem Zusammenspiel aller visuellen und auditiven Elemente, die der Film- oder Fernsehtext formal-ästhetisch oder inhaltlich-handlungsrelevant zeigt. Filmgeschichten werden auf viele verschiedene Arten erzählt, so gibt es auch viele verschiedene Arten der Publikumsbeteiligung. Die Interaktion von Plot und Publikum bringt die Story hervor. Die Story ist also das, was durch geschickte Montage der filmischen Ereignisse und durch Hinweise des Filmtextes in den Köpfen der Zuschauer als Geschichte entsteht. Manche Ereignisse oder Hinweise sind nicht direkt im Filmmaterial enthalten und erschließen sich nur durch aktives Mitdenken und Schlussfolgern des Zuschauers. „Das Erzählen im Film hat

⁶⁷ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002 S.151

⁶⁸ Vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg: Schüren, 2008 S.102

⁶⁹ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002 S.151

zwei Aufgaben: Zum einen soll die Vorstellung des Rezipienten gefüllt werden, zum anderen wird ihm gezeigt, wie er bereits vorhandenes Wissen nutzen, eingrenzen und daraus selektieren kann. Das spielt z.B. eine Rolle bei der elliptischen Erzählweise, die sich durch Auslassungen/Leerstellen im Plot auszeichnet.⁷⁰ Um filmische Informationen verarbeiten zu können, spielen drei Formen von Wissen eine Rolle: das allgemeine Weltwissen jedes Zuschauers – dieses wird beispielsweise durch Alter, Bildung und Herkunft bestimmt; das narrative Wissen, also die Kenntnis bestimmter Plots abhängig vom Genre des Gesehenen und die Kenntnis der Elemente der Filmsprache. Die Zuschauer müssen ihr vorhandenes Wissen aktivieren, um bestimmte Filmtexte oder Hinweise zu verstehen und daraus Schlüsse zu ziehen. Da das Wissen jedes Zuschauers unterschiedlich ist, können aus dem filmischen Text verschiedene Geschichten entstehen. Das heißt, jeder Zuschauer versteht eine filmische Handlung ein wenig anders.⁷¹ Bei der Analyse des Plots ist immer zu beachten, wofür die betrachtete Sequenz gemacht wurde. Ein Vorspann ist ein wenig anders zu betrachten wie ein ganzer Film oder eine Dokumentation.

2.5.2.2 Erzählzeit & erzählte Zeit

Ein Film erzählt eine Geschichte, diese kann eher handlungsbezogen oder eher figurenbezogen sein. Im Film unterscheidet sich die erzählte Zeit immer erheblich von der Erzählzeit. Die Erzählzeit beträgt im Film meiste mehr oder weniger 1,5 Stunden. Im Vorspann ca. 1,5 Minuten, in einer Serienfolge ungefähr eine Stunde. Die erzählte Zeit ist aber oft mehrere Stunden, Tage oder sogar Jahre. Das bedeutet, dass es innerhalb eines filmischen Raumes Zeitsprünge, Zeitübergänge und Zeitraffungen gibt, die beachtet werden müssen.⁷²

2.5.2.3 Spannung & Suspense

Spannung und Suspense sind Wirkungsformen der Dramaturgie. Sie beruhen auf der Verteilung von Wissen und der Aktivierung von Emotionen beim Zuschauer die auf den Plot beruhen. Der Zuschauer interessiert sich in der Regel dafür, wie es innerhalb eines Films weiter geht und wie alles endet. Er ist also gespannt was

⁷⁰ Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S.102

⁷¹ Vgl. Ebd.

⁷² Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 81

passiert. Es gibt verschiedene Typen des Spannungserlebens beim Zuschauer: Ist das Wissen zwischen Filmheld und Zuschauer gleich verteilt, spricht man von „Mystery“. Diese Form der Spannung tritt häufig in Kriminalgeschichten auf: der Detektiv weiß genauso viel oder wenig wie der Zuschauer. Die Arbeit den Missetätern zu fangen, leistet der Zuschauer im Laufe des Films quasi mit. Eine weitere Form der Spannung ist die Überraschung: Die Zuschauer wissen weniger als die handelnden Figuren, auf diese Weise werden sie immer wieder überrascht. Suspense empfindet der Zuschauer dann, wenn er mehr weiß als die handelnden Figuren und ihnen gern ständig etwas zurufen möchte.

3. Emotionale Wahrnehmung – warum wir fühlen was wir sehen

Der Film hat ein umfangreiches Repertoire an gestalterischen Möglichkeiten, um Geschichten zu erzählen. Durch Schärfenlegung, Licht, Kameraposition und Montage bekommen die Zuschauer eine Reihe an Interpretationsmöglichkeiten geboten. Diese ästhetischen Möglichkeiten werden als Codes bezeichnet.

Manchmal geht von kinematographischen Codes eine physische Aktivierung aus. Der Film kann wie kaum eine andere Kunstform eine ganze Reihe an wahrnehmungspsychologischen Mechanismen im Zuschauer ansprechen. So arbeitet man im Film z. B. mit perspektivistischen Verzerrungen, die jeder, der einmal fotografiert hat, kennt: Ein Haus, von der Straße aus nach oben fotografiert, läuft spitz zu. Das Bild erzeugt ein Gefühl von optischer Spannung. Einstellungen können also auch nur eine optische Wirkung erzeugen und bekleiden nicht zwangsläufig eine narrative Funktion. Durch die Existenz beider Codes, also dem psychologisch aktivierenden und dem narrativen, kann man schließen, dass es zwei Filmebenen geben muss: zum einen die emotionale Filmsprache und zum anderen die erzählende Filmsprache.⁷³

Bereits in der Bildkomposition wird durch das Arrangement der Elemente entschieden, wie ein Bild wirken soll. Der Kameraführende lässt sich bei der Bildgestaltung dann von dem demselben Gefühl für das Gleichgewicht eines optischen Spannungsmusters leiten, wie jeder, der ein Bild in seiner Wohnung aufhängt. Kameraleute verfolgen spezielle Gestaltungsstrategien, um zu einem visuell intensiven Bild zu gelangen.⁷⁴ Durch die Kameraführung werden die visuellen Formen also mit Spannung gefüllt. Es entsteht ein emotionales Design, das sich sowohl mit den Gegenständen und ihrer Positionierung innerhalb eines Bildes beschäftigt als auch mit der inneren Spannungsstruktur der Gegenstände.

⁷³ Mikunda, Christian: *Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002
S. 15f

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 82

3.1 Reflexreize

Zu den Gestaltungsmöglichkeiten des Films zählt es, Bewegungen besonders groß ins Bild zu bringen. Sind solche Bewegungen sehr schnell, sieht man sie nicht nur, sondern spürt eine physische Aktivierung. Es gibt verschiedene Methoden, diese Bewegungsreize zu erzeugen. Von einer „schicken Bewegung“ sprechen Kameraleute, wenn ein Schwenk besonders schnell zum Beispiel über eine Landschaft ausgeführt wird. Haben die Bilder „Drive“, so sind sie hektisch aneinandergeschnitten und signalisieren auf diese Weise Bewegung. Auch akustische Signale können diese Art des Erregungsgefühls verursachen. Der aktivierende Reizwechsel ist aber in erster Linie ein Phänomen der visuellen Filmgestaltung.⁷⁵ Der Reizwechsel wirkt nur erregend, weil die Zuschauer reflexartig reagieren, wenn sie beispielsweise eine schnelle Bewegung wahrnehmen. Dieses Verhaltensmuster kommt aus der frühen Entwicklung des Menschen und diente in der prähistorischen Vorzeit dem Überlebenskampf. Es ermöglichte eine rasche Reaktion auf vermeintlich gefährliche Bewegungen und unerwartete Geräusche. Reflexartig wandte der Urmensch sich diesen Reizen zu, während sein Organismus sich schon für den Ernstfall vorbereitete und alle möglichen Energien aktivierte. Dieser Energiestoß wird als emotionaler Gefühlszustand erlebt. Weil dieses Verhaltensmuster auch heute zu einer blitzschnellen Einschätzung der Situation verhilft, bezeichnen Psychologen es als „Orientierungsreflex“. Heute schützt uns dieser Reflex beispielsweise davor, von einem Auto überfahren zu werden.⁷⁶ „Im sicheren Kino, wo man sich den Emotionen auf der Filmleinwand bewusst aussetzt, wird aus dem Gefahrensignal ein als lustvoll erlebter Effekt der Filmsprache.“⁷⁷ Doch übertrieben werden darf die Auslösung solcher Reize nicht. Sonst stumpft der Zuschauer ab und die Orientierungsreaktion bleibt aus, weil der Organismus gelernt hat, dass in diesem Fall der Reflex völlig überflüssig ist. Es gibt also zwei Voraussetzungen für die Verwendung des Effektes im Film: Die Reize sollten möglichst unerwartet auftreten und die Reize müssen ständig variiert werden, wenn das

⁷⁵ Vgl. Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 155

⁷⁶ Vgl.: Ebd. S. 157f

⁷⁷ Ebd.

Erregungsgefühl einige Sekunden andauern und der Gewöhnungseffekt verhindert werden soll. Der Höhlenmensch lebt also noch immer in uns und manifestiert sich in unserem Rezeptionsverhalten: Im Kino wird der Zuschauer so an die Leinwand gefesselt, wie der urzeitliche Mensch den Blick nicht mehr von dem jagdbaren Tier wenden konnte. Der Zuschauer verharrt vor dem bewegten Bild, das ihn sich selbst spüren lässt.⁷⁸

Die Reizerzeugung folgt verschiedenen Gestaltungsstrategien:

Dinge wischen durchs Bild: Unmittelbar vor der Kamera werden schnelle Bewegungseindrücke erzeugt. Entweder die Objekte bewegen sich selbst, oder die Kamera ist es, die sich bewegt und dabei knapp an den abzubildenden Gegenständen vorbeifährt.

Schicke Bewegung, Reißschwenk, power Zoom oder freie Kamera: Durch rasche Schwenks kann ein Überraschungseffekt entstehen. Dabei wird das ganze Bildfeld in Bewegung gesetzt und wischt über die Leinwand. Beim Reißschwenk zum Beispiel ist das Bild nur noch ein abstraktes Muster, welches über die Leinwand wischt: Einzelheiten sind nicht mehr zu erkennen. Auch durch die Bewegung des Zoom-Objektivs kann ein Reizwechsel ausgelöst werden.⁷⁹

Freie Kamera oder entfesselte Kamera: Auch diese Gestaltungsart setzt das ganze Bild in Bewegung. Wenn Filmkameras ohne Stativ verwendet und nur aus der Hand geführt werden, entstehen unregelmäßige, eckige Bewegungen und verwackelte Bilder, die Orientierungsreflexe auslösen. Diese Technik darf allerdings nur sehr kurz verwendet werden: Sie löst sonst im Zuschauer Unbehagen aus.

Pulsierender Lichtwechsel und rasanter Schnitt: Wenn der Schnitt Drive hat, werden Reflexreize durch extrem schnelles Wechseln der Leinwandbilder ausgelöst. Nicht durch schnelle Kamerabewegung werden die Reflexreize ausgelöst, sondern durch eine Serie synthetisch hergestellter Reizimpulse. Auch mit pulsierenden Lichtwechseln können Reize erzeugt werden. Ein Beispiel ist

⁷⁸ Vgl. Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 161f

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 171f

hier der Kampf mit Lasern in Science-Fiction Filmen. Die Lichtblitze verleihen der Handlung Action.

Flash, Strobe und Jump Cut: Der Musiksender MTV revolutionierte mit seinen komplex geschnittenen Videoclips in den neunziger Jahren die Sehgewohnheiten der Rezipienten. Manche Music-Clips scheinen heutzutage nur noch aus assoziativen Bildsplittern zu bestehen, die Flashes genannt werden. Diese bewirken Reizwechsel durch extrem kurze Zwischenschnitte oder durch einen simulierten Zusammenbruch des Bildes. In manchen Fällen entstehen einfach irritierende Lichtblitze, hervorgerufen durch schnelle Blenden in reines Weiß oder andere helle Farben. Meist stehen die Flashes in einem inneren Zusammenhang mit der Handlung - sie unterstützen sie emotional. Eine weitere Erscheinung der neunziger Jahre ist der Jump Cut. Er scheint heute von jeglichen Konventionen befreit zu sein. Ursprünglich war der Jump Cut ein Mittel, um Raum und Zeit unauffällig zu überbrücken: Beispielsweise sehen wir ein Bild, wie ein Mann in einen Raum tritt und den Schreibtisch fixiert, in der nächsten Einstellung sehen wir ihn schon am Schreibtisch stehen und etwas tun. In modernen Videoclips verwirrt der Jump Cut den Zuschauer zusätzlich, in dem er zu anderen Orten springt oder den Handlungsablauf einer Szene unterbricht.⁸⁰

Um Orientierungsreflexe auszulösen, muss der Reizwechsel in einer mittleren Intensität auftreten. Sind Reize zu schwach, tritt keine Reaktion auf. Sind sie aber zu stark, tritt ein anderer Mechanismus auf: die sogenannte defense reaction. Die defense reaction bewirkt beim Zuschauer eine Abwehrreaktion, welche im Allgemeinen als sehr unangenehm oder sogar schmerhaft empfunden wird. Während die Orientierungsreize die Aufgabe haben, Menschen auf eine sich ankündigende Gefahr aufmerksam zu machen, sollen die Abwehrreflexe eine sofortige motorische Reaktion auf die bereits eingetretene Gefahr ermöglichen. Dies äußert sich in Aggression oder Schmerz. Fasst man eine heiße Herdplatte an, zieht man sich reflexartig zurück. Um diese motorische Reaktion so extrem schnell ausführen zu können, muss der Körper den Energiepegel sprunghaft erhöhen. So

⁸⁰ Vgl. Mikunda, Christian: *Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002 S. 162 - 181

kommt die Empfindung der plötzlichen Aktivierung zustande. Im Film werden diese Reize zum Beispiel durch extrem laute oder sehr hohe Töne ausgelöst.⁸¹

3.2 Emotionale Farbwirkung

Neben Bildkomposition und emotionalem Design spielt auch die Farbe im Bild eine wichtige Rolle. Sie ist ein untergeordneter Faktor der Bildspannung und kann emotionale Wirkungen aufgrund ihrer Farbsinnlichkeit auslösen. Die Frage stellt sich, wie Farben beschaffen sein müssen, damit sie allein durch ihre Farbigkeit als solche Emotionen auslösen. Die Wirkungskraft der Farben im Film-Bild ist von zwei Faktoren abhängig: Zum einen von ihrer Leuchtkraft und zum anderen von ihrer Fleckengröße. Farben, die besonders intensiv und großflächig auftreten, werden als sehr spannungsgeladen empfunden. Untersuchungen zu Folge haben Farben sogar körperlich spürbare Auswirkungen. Sie können den Blutdruck beeinflussen oder bei Neurotikern sogar einen schockähnlichen Zustand auslösen. Nicht umsonst werden leuchtende Farben auch als „Schockfarben“ bezeichnet. Aus diesem Grund werden emotional besonders aufgeladene Szenen in Filmen in leuchtenden Farben dargestellt.⁸²

Spektralreine, hochgesättigte Farben nehmen im menschlichen Empfindungssystem eine extreme Empfindungsposition ein. Sie mobilisieren das gesamte Erregungspotential und sprechen das psychologische System maximal an. Rot, Gelb und Orange regen das autonome Nervensystem an. Sie bewirken eine Steigerung des Blutdrucks und eine Erhöhung des Pulsschlags. Man glaubt, dass die Temperatur ansteigt. Blau und Grün bewirken genau das Gegenteil. Diese Wirkung der Farben sind körperliche Begleiterscheinungen der Erregungsverarbeitung. Intensiv leuchtende Farben führen also zu einer visuellen Spannung, die man je nach Farbenart als heiße oder kalte Aktivierung beschrieben könnte.⁸³

⁸¹ Vgl. Ebd. S. 193 - 198

⁸² Vgl. Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 237f

⁸³ Vgl. Ebd. S. 242f

Die Anwendung von heißen und kalten Farben in der Filmgestaltung ist ein wichtiger ästhetischer Faktor, der auch dramaturgische Möglichkeiten mit sich bringt.

3.2.1 Heiße und kalte Farben

Wie bereits beschrieben, ist die Präsenz der Farbe im Bild für ihre Wirkung ausschlaggebend. Das heißt, „je vollständiger die Farbfläche das Blickfeld umfasst, desto effizienter kommt ihre Wirkung zur Geltung.“⁸⁴ Zu den heißen spektralreinen Farben gehören wie schon erwähnt Rot, Orange und Gelb. Besonders Signalrot wird oft in Filmen verwendet: Durch die psychologische Verarbeitung dieser Farbe empfindet man das Bild als besonders spannend. Es führt also zu einem Aktivierungsanstieg. Eine häufige Anwendung findet auch die Kombination aus einem Orientierungsreflex und einer Spektralfarbe. Der Reflex lässt die Farbempfindung dann noch aggressiver und dramatischer erscheinen und signalisiert emotionale Bedeutung. Wichtig ist, dass die Leuchtfarbe unerwartet zwischen zwei Einstellungen in gedämpften Farben ins Bild springt.

Die kühlen Spektralfarben Blau, Grün und ihre Mischung Türkis werden im Film wesentlich seltener verwendet als die heißen Farben. Am häufigsten trifft man dabei auf leuchtendes Blau, um beispielsweise eine mystische Spannung zu erzeugen. Grün, vor allem Giftgrün, wird dann verwendet, wenn etwas besonders „zum Schreien“ ist.⁸⁵

3.2.2 Farbbe bedeutung

Farben können neben ihrer körperlich-emotionalen Wirkung auch Assoziationen hervorrufen. Diese sind bei Menschen desselben Kulturkreises oft sehr ähnlich, weisen aber doch individuelle Unterschiede auf. Im Folgenden möchte ich einige Farbtöne, die im Hinblick auf die Vorspann-Analyse besonders wichtig sind, und ihre Bedeutung näher ausführen:

3.2.2.1 Rot

Mit Rot assoziiert man spontan, Liebe, Blut, Erregung, Sex, Körperlichkeit, rote Rosen, Hass, Gewalt, Sonnenuntergang, Obst, Feuer und vieles mehr. Rot ist eine

⁸⁴ Vgl. Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 244

⁸⁵ Vgl. Ebd.: S. 244-249

Farbe der Gefahr, vor allem im Zusammenhang mit Blut oder Feuer. „Rot ist die am stärksten zum Guten anregende wie zum Bösen herausfordernde Farbe: Es ist die Farbe der Liebenden wie die des Kriegers, es ist die Farbe des reinen, höchsten Gefühls wie die der wilden, gefährlichen Leidenschaft.“⁸⁶ Im Vorspann ist Rot verknüpft mit sexuellem Handeln, mit gierigem Essen von roten Früchten, mit Blutlachen und Blutstropfen. Wenn Blut spritzt, geht es um Tod. „Rot gilt als die anziehend-aufregende Farbe der Schamlosigkeit und der Ungehemmtheit aller Begierden ... Rot gilt als geil.“⁸⁷ Rot ist auch die Farbe der untergehenden Sonne, die letzte Farbe bevor die Nacht hereinbricht, die letzte Farbe des Tages. Ihr folgt das Ende, die schwarze Nacht. Auch das Feuer ist rot, „seit dem christlichen Mittelalter wurden Teufel und Hölle feuerrot gemalt.“⁸⁸ Das „Höllenrot verweist auf unsere Leidenschaften und niederen Triebe, von denen wir durch das Feuer (Fegefeuer) zugleich gereinigt werden.“⁸⁹ Aber weg vom Mythischen: Rot ist auch eine Farbe, die mit Aggression assoziiert wird. So bekommt ein Wütender durch Adrenalin und einen aufsteigenden Blutstrom einen roten Kopf. Es heißt nicht umsonst, dass man bei Wut „rot sieht“. Bei Auseinandersetzungen der heftigen Art fließt oft Blut, sodass Rot also untrennbar mit der „Erfahrung von Wut und Aggression archetypisch verbunden ist.“⁹⁰

3.2.2.2 Orange

Orange ist die Farbe der untergehenden Sonne. Sie ist eine Symbolfarbe für Optimismus, Fröhlichkeit und Lebensfreude. Orange ist die Farbe einer Frucht. Sie steht für Jugendlichkeit, Widerstand, Gesundheit und Wohlbefinden. Im tantrisch geprägten Kulturkreis Indiens steht Orange für den selbstlosen Dienst, das

⁸⁶ Vollmar, Klausbernd: Das große Buch der Farben. Symbolik Wirkung Deutung. Königsfurt-Urania Verlag GmbH, Krummwisch bei Kiel, 2009. S.96

⁸⁷ Ebd. S. 100

⁸⁸ Ebd. S. 106

⁸⁹ Ebd. S. 107

⁹⁰ Ebd. S. 109

Mönchtum und die Entzagung.⁹¹ Im westlichen Kulturkreis wird Orange oft auch als billig und nicht seriös empfunden.

3.2.2.3 Gelb

Gelb ist die Farbe der Sonne und steht für Licht, Helligkeit, Geborgenheit, Heiterkeit, Lebensfreude, Lebenskraft und Freude. Gelb steht ebenfalls für Wissen, Vernunft und Logik sowie Reichtum und Macht. Auch negative Bedeutungen finden sich in der gelben Farbe. So ist sie die Farbe des Neides, Hasses und der Eifersucht. Sie kann auch Pessimismus, Geiz und Rachsucht ausdrücken. Gelb ist eine Warnfarbe, die Einschränkungen deutlich machen soll.⁹²

3.2.2.4 Grün

Grün ist die Farbe der Wiesen, Pflanzen und Wälder. Sie ist ein Symbol für Naturverbundenheit. Der Farbe Grün werden beruhigende Eigenschaften zugesprochen. Sie steht für Sicherheit, Harmonie und Hoffnung. Allerdings gibt es auch bei Grün negative Assoziationen: Gift, Unreife oder Nekrophilie. Ist das Gesicht eines Menschen grünlich, dann ist ihm schlecht und er ist krank. Grün als Signalfarbe bedeutet meistens erlaubt, vorhanden, Start und hier geht es lang, dieser Weg ist richtig.

3.2.2.4 Blau

Blau ist eine kühle Farbe. Sie ist die Farbe des Himmels, des Wassers und der Kälte. Sie steht für Freiheit, Ferne, Sehnsucht und Vertrauen. Blau ist auch eine royale Farbe und steht für den Adel. Blau vermittelt Ruhe und Beständigkeit, Mäßigkeit, Harmonie und Ausgeglichenheit. Blau im negativen Sinne steht für Traumtänzerei, Nachlässigkeit und Melancholie.

3.2.2.5 Violett

Violett ist die Farbe der Frauenbewegungen, des Alters, der Trauer und der Entzagung. Sie ist die Farbe der katholischen Kirche und wird mit Frömmigkeit, Buße und Opferbereitschaft in Verbindung gebracht. Violett ist eine mystische

⁹¹ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 73

⁹² Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 73

Farbe, die als solche oft in der Kunst zum Einsatz gebracht wird. Sie ist die Farbe der Magie, der Alchemie und der spirituellen Erfahrung.

3.2.2.6 Braun

Braun ist ebenfalls wie Grün eine Farbe der Natur. Braun ist die Farbe des Lehms und der Erde und wird daher auch oft mit Dreck assoziiert. Braun ist die Farbe des Holzes, der Gemütlichkeit und der Naturverbundenheit - aber auch des Nationalsozialismus und der Fäkalien.⁹³

3.2.2.7 Weiß

Weiß ist eine kalte Nicht-Farbe. Es ist die Farbe von Eis und Schnee. Sie ist ein Symbol für Unschuld, Reinheit, Klarheit und Erhabenheit. Weiß ist Helligkeit. In Asien, besonders in China, ist Weiß die Farbe der Trauer.

3.2.2.8 Grau

Die Farbe grau erinnert an schlechtes Wetter; sie ist die Farbe des wolkenverhangenen Himmels. Grau ist eine Mischung aus den Nicht-Farben Schwarz und Weiß und wirkt dadurch besonders farblos, neutral und unauffällig. Grau wird mit Depression, Schüchternheit und Unsicherheit verbunden.

3.2.2.9 Schwarz

Schwarz ist die Farbe der Dunkelheit. Sie drückt Trauer, Leere und Furcht aus. Schwarz ist die Farbe des Endes, des Todes und der Anarchie. Schwarz wird mit Konservativismus und dadurch auch mit Feierlichkeit und Chic verbunden. Es ist auch die Farbe der Macht, der Bosheit und des kriminellen Handelns.⁹⁴

3.2.3 Farbkontraste

Die Farbkontraste bezeichnen im Film das Verhältnis der Farbtöne zueinander. Es ist die Art, wie Farbkombinationen innerhalb von Einstellungen, Filmabschnitten oder innerhalb des ganzen Films eingesetzt werden. Man unterscheidet im Wesentlichen zwischen dem Farbe-an-sich-Kontrast und dem Hell-Dunkel-Kontrast.⁹⁵ Doch auch der Warm-Kalt-Kontrast ist nicht zu vernachlässigen. Eine

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 73

⁹⁵ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 74

besonders konzipierte Farbkombination reiht die Farben nicht bloß aneinander, sondern erhöht ihre Wirkung. Besonders wirkungsvoll sind Kontraste zwischen großflächigen Spektralfarben. Wenn ein Filmausschnitt besonders auf das erregende Rot baut, kann die Komplementärfarbe Grün als Antagonist eingesetzt werden, um diesen Erregungseffekt noch zu verstärken.

Neben dem Blau-Gelb- und dem Rot-Grün-System gilt es auch das Schwarz-Weiß-System genauer zu betrachten. Dieses Hell-Dunkel-System kann ebenso eine emotionale Aktivierung auslösen wie Farben. Meistens werden Schwarz und Weiß verwendet, um die vorherrschenden Farben abzuschwächen oder aufzuhellen. Schwarz bedeutet totale Dunkelheit, Weiß weist die höchstmögliche Helligkeit auf. Extrem helles Licht illustriert im westlichen Kulturkreis oft die Begegnung mit dem Göttlichen. Schwarz, also komplette Dunkelheit hingegen eher das Gegenteil.⁹⁶

3.2.4 Farbakzeptanz

Nicht nur Filmleute, sondern auch Künstler aller Art wie Designer, Modeschöpfer und viele mehr, bedienen sich der Fähigkeit leuchtender Farben, um eine psychische Wirkung auszulösen und physisch zu aktivieren. Diese Kreativschaffenden sowie alle, die als Rezipienten Farbe erleben, haben dazu beigetragen, ein kollektives Bewusstsein für die Verwendung spektralreiner Farben zu schaffen. Leuchtfarben sind also in den Situationen angemessen, in denen man gelernt hat, sie als selbstverständlich hinzunehmen. Knallorange ist als Farbe eines Plakates sicher völlig in Ordnung, wohingegen eine neon-orangene Krawatte zu einem schlichten Anzug von den meisten als eher scheußlich empfunden wird. Spektralfarben haben drei Grundfunktionen: Sie sollen entweder Aufmerksamkeit erregen, expressiv wirken oder etwas Irreales signalisieren.⁹⁷

Sollen Leuchtfarben Aufmerksamkeit erregen und werden entsprechend eingesetzt, so werden sie als Signalfarben bezeichnet. Dies ist z. B. dann der Fall, wenn eine Botschaft auf einem Plakat oder ein Objekt besonders hervorstechen

⁹⁶ Vgl. Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 256

⁹⁷ Vgl.: Ebd. S. 258

soll. Sie finden auch als Sicherheitsfarben auf Warnschildern Verwendung. Zuschauer empfinden beim Filmgenuss solche Farben, die in aufmerksamkeitsfördernden Situationen, in Momenten der Panik oder des Schocks eingesetzt werden, als durchaus angemessen.

Ein weiterer Bereich, in dem spektralreine Farben im Film akzeptiert werden, sind hochdramatische Szenen. Bei hitzigen Diskussionen kann das Ungestüm des Signalroten den Charakter der Szene unterstreichen.

Leuchtfarben werden dann als scheußlich empfunden, wenn sie in einem Kontext stehen, der eine gewisse Ernsthaftigkeit mit sich bringt. Ein Bestatter in giftgrünem Anzug würde vermutlich den Zorn einer ganzen Gemeinde auf sich ziehen.

3.3 Rhythmisierung

Im Film sind manchmal ganze Sequenzen auf ein Musikstück geschnitten. Besonders häufig kommt dies auch bei Vorspännen vor. Musik verstärkt die optische Bewegung auf der Leinwand: „Geht der Bildschnitt mit einzelnen Tönen bzw. dem Rhythmus der Musik parallel, kann dadurch die Bildmontage eine Wucht erhalten, die mit optischen Mitteln allein schwer zu erzielen ist.“⁹⁸ Durch schnelle, rhythmische Schnitte zur Musik kommt es zum Reizwechsel, der Zuschauer wird aktiviert und vom Bildschnitt mitgerissen. Um rhythmisierte Bildmuster wahrnehmen zu können, müssen Schemata zur Verarbeitung von Rhythmus erworben werden. Sie bestimmen, welche Einzelemente des Reizchaos als besonders wichtig zu erachten sind.⁹⁹

Wenn Menschen rhythmische Bewegungen ausführen, sind sie meist in soziale Rituale eingebunden - sei es Paartanz, Rocken auf einem Konzert gemeinsames Singen und Klatschen und vieles mehr. Die motorische Bewegung im Takt der Musik soll die aktivierenden Impulse, die von der Musik ausgehen, noch verstärken. Ziel ist es, dann sich durch eigene körperliche Aktivität in den

⁹⁸ Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 267

⁹⁹ Vgl.: Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 267

Rhythmus hineinzusteigern. Neben Film und Fernsehen, in denen Bilder bewusst montiert werden, ist die Lichtorgel das einzige technische Medium, das in der Lage ist, eine optisch induzierte Rhythmisierung zu bewirken.¹⁰⁰

Aus allen Beobachtungen zur emotionalen Filmsprache kann man schließen, dass die kulturelle Erfahrung die Art des Erscheinungsbildes prägt, dieses aber weitgehend verändert werden kann. Dem Filmemacher wird es somit zur Aufgabe gemacht, durch emotional aktivierende Phänomene den Charakter ihres Werkes aufzuwerten. Wird die emotionale Filmsprache bewusst verwendet, kann es für den Filmemacher bedeuten, sich für einen bestimmten Stil zu entscheiden. Um diesen Stil zu analysieren, kann man Modelle aus dem Bereich der Semiotik verwenden. Die Semiotik ermöglicht es, unterschiedliche stilistische Ausprägungen mit Methoden der Sprachwissenschaft fassbar zu machen, da sie alle visuellen und akustischen Elemente, die bei einem Kommunikationsvorgang auftreten, als Zeichen auffasst und diese somit greifbar macht.¹⁰¹

¹⁰⁰ Ebd. S288ff

¹⁰¹ Vgl.: Mikunda, Christian: Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Wien: WUV 2002 S. 297

4. Bildsprache

Es ist Teil des menschlichen Daseins, Bilder zu machen und sich diese anzusehen. Die Welt abzubilden, sich von ihr und dem Geschehen in ihr ein Bild zu machen, ist Teil unserer Kultur. Das Visuelle ist ein entscheidender Modus der Kommunikation. Es ging beim Erschaffen von Bildern zunächst nicht primär darum, das abzubilden, was ohnehin schon zu sehen war, sondern das darzustellen, was nicht da war. Das Bild steht als Stellvertreter für etwas anderes, das nicht da ist, dessen Existenz aber durch das Bild behauptet wird. Denken wir beispielsweise an die Darstellung von religiösen Bildsujets.¹⁰² Bilder erzählen, unterhalten, dokumentieren, werben, konservieren, überzeugen und animieren in einer äußerst schnellen und effizienten Weise. Bildern haftet der Anschein universeller Verstehbarkeit und Eindeutigkeit an. Bilder stellen ein vermeintlich analoges Modell der Welt dar, darin scheint ihr kommunikativer Erfolg zu liegen. Das Bild erschließt sich einem Betrachter meist scheinbar ohne Vorwissen oder Kompetenz. Er geht davon aus, dass das Bild ihm die Welt direkt sichtbar und zugänglich macht.¹⁰³ Auch bewegte Bilder in jeglicher Form, seien es Filme, Dokumentationen, Videoclips oder auch Animationen, sind eine Aneinanderreichung von statischen Bildern, die wie solche behandelt und analysiert werden können.

Für diese Arbeit ist das kinematografische Bild besonders wichtig. Dabei muss zunächst das fotografische Bild betrachtet werden, da dieses der unmittelbare Vorläufer des filmischen Bildes ist. In der Fotografie wurde lange noch auf Darstellungsweisen der Malerei zurückgegriffen. Menschen in Posen, wie sie auch auf Gemälden zu sehen waren, waren üblich. Der Fotograf zeigt einen von ihm gewählten Ausschnitt der Realität und inszeniert diesen nach seinem Geschmack. Das fotografische Bild kann so den Betrachter auf oft unerwartete Weise treffen und beeindrucken. Denn oft ist das Abgebildete aus dem vertrauten Kontext gehoben. Auch heute in Zeiten des Massenbildkonsums, in denen die meisten Menschen einen Fotoapparat besitzen und verzweifelt versuchen, jeden Moment

¹⁰² Vgl: Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1996 S. 42f

¹⁰³ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002. S.85

für die Ewigkeit festzuhalten, können Bilder noch schockieren. Doch ein Bild kann die Vergangenheit nicht festhalten, fast eher zeigt es die Vergänglichkeit, da die zeitliche Differenz zwischen Betrachten und ursprünglichem Ereignis immer länger wird. Durch die heutige Technik wird die Sehnsucht, die Realität genauso abzubilden wie sie ist, immer größer. Doch beschränkt sie sich auf die äußere Erscheinung. Die mit dem Bild verknüpften Emotionen können jedoch nicht eins zu eins erhalten werden. In der Fotografie gilt es, den Augenblick zu fixieren. Das legt schon den Grundstein dafür, auch bewegte Bilder einzufangen.¹⁰⁴ Doch zunächst muss sich der Bildsprache von ihrem Grund her angenähert werden, um eine Definition zu erarbeiten, was ein Bild überhaupt ist.

4.1. Was ist ein Bild?

„Unter einem Bild verstehe ich jedes Abbild, jede Darstellung, jedes Motiv und jegliche Gestalt, die in bzw. auf irgendeinem Medium erscheint.“¹⁰⁵ schreibt W.J.T. Mitchell und verallgemeinert so den Begriff zunächst. Bilder sind für den Menschen eine Art, zu den Dingen Zugang zu bekommen, sie festzuhalten und haltbar zu machen – was auch immer diese Dinge sein mögen.¹⁰⁶ „Im engsten Sinne ist ein Bild einfach eins dieser vertrauten Dinge, die an den Wänden hängen, die in Fotoalben eingeklebt sind oder die die Seiten eines illustrierten Buches schmücken. In einem weiteren Sinne erscheinen Bilder jedoch in sämtlichen Medien – in der Verbindung flüchtiger, vergänglicher Schatten und Trägermedien, die das Kino als ‚Bildershow‘ ausmacht [...]“¹⁰⁷. Das Bild, in welcher Art auch immer es auftritt, braucht eine materielle Grundlage, ein körperliches Medium (Farbe, Pixel) und einen Ort, an dem es gesehen werden kann.¹⁰⁸ Das Wort Bild ist mehrdeutig. Es kann sowohl einen physischen Gegenstand wie ein Gemälde oder eine Skulptur bezeichnen sowie auch eine mentale oder imaginäre Vorstellung wie Träume, Erinnerungen oder

¹⁰⁴ Vgl. Ebd.: S. 44f

¹⁰⁵ Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck, 2008. S. 11

¹⁰⁶ Vgl.: Ebd. S. 13

¹⁰⁷ Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999. S. Ebd. S. 12

¹⁰⁸ Vgl. Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck, 2008. S. 98

Wahrnehmungen.¹⁰⁹ „Was ein Bild ist, hängt auch von dem sozialen Setting ab, in dem es verwendet wird, der Installation, innerhalb derer es erscheint, dem Handlungskontext, dem es angehört.“¹¹⁰ Ein Bild eines verrottenden Tieres an der Wand einer hell erleuchteten Galerie wirkt sicher anders, als wenn das gleiche Bild in der Reihe mehrerer verstörender Bilder in einem Filmvorspann zu sehen ist. Ein Bild wird bestimmt durch seinen Ausschnitt, seinen Rahmen, durch das, was der Ersteller dem Betrachter zeigen möchte, also nur einen Teil der eigentlichen gesamt-bildlichen Wirklichkeit. Es ist also aus der Fülle der optischen Konstellationen, die wir im Alltag erleben, herausgehoben.¹¹¹

Um ein Bild analysieren zu können und seinen Grund zu erfassen, bedarf es eines Systems, einer wissenschaftlichen Analysehilfe. Im Folgenden werde ich auf die Semiotik als die Lehre von Zeichen und ihrer Funktion eingehen.

4.2. Grundlagen der Semiotik

Als Begründer gelten der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure (1857-1913) und der US-Amerikanische Mathematiker, Philosoph und Logiker Charles Sanders Peirce (1839 – 1914). De Saussure bezeichnete seinen Ansatz als Semiologie, ich werde jedoch den Begriff der Semiotik einheitlich verwenden.

Die Semiotik ist eine Wissenschaft, die sich mit Zeichensystemen aller Art befasst. Beispiele sind hier Gestik, Sprache, Formeln, Bilder, Verkehrszeichen und viele mehr. Die Semiotik hat ihren Ursprung in der Analyse der Sprache und befasst sich mit der Entstehung und dem Gebrauch von Zeichen, sie ist also die Lehre oder die Theorie der Zeichen. Ihr Fokus liegt auf der Bewertung des Kontextes.¹¹² Ziel einer semiotischen Betrachtung eines Bildes ist es, die innere Struktur analytisch zu erschließen, um in Folge der Analyse das Bild zu verstehen. Das Bild hat eine Bedeutung, es stellt etwas dar und verweist auf einen Sinn.¹¹³ „Ein Bild ist ein Zeichen. Was ist trivialer als die Feststellung, dass ein Bild etwas abbildet,

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 18

¹¹⁰ Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999. S. 10

¹¹¹ Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1996 S. 46

¹¹² Vgl. Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz: UVK 2003 S.232

¹¹³ Vgl. Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999. S. 28

also nicht die Sache selbst ist, sondern auf sie verweist. Ein Bild macht etwas präsent, das selbst nicht da ist, es verweist also auf etwas anderes und hat in solcher Verweisung sein eigentliches Sein.“¹¹⁴ Das Zeichen bekleidet also eine stellvertretende Funktion, es macht dem Betrachter Abwesendes gegenwärtig. „Wir möchten gerne darüber Bescheid wissen, was Bilder bedeuten und was sie bewirken: wie sie als Zeichen und Symbole kommunizieren und über welche Art von Macht sie verfügen, menschliche Emotionen und Verhaltensweisen hervorzurufen.“¹¹⁵ Der Fokus der Semiotik liegt, zumindest auf der pragmatischen Ebene, auf den Menschen als Rezipienten von Zeichen und deren Auslegungen von Bedeutung. Es ist also Ziel, die Beziehung zwischen verschiedenen Wahrnehmungsmustern und deren Bedeutung zu verstehen. Mit dem Begriff Zeichen arbeiten die Menschen sowohl in der Wissenschaft als auch im Alltag, vor allem mit Ausdrücken im täglichen Sprachgebrauch: Das ist ein schlechtes Zeichen; gib mir ein Zeichen, wenn du fertig bist; Mach dir ein Zeichen auf deine Zahnbürste, damit du nicht immer meine nimmst - usw. Das Wort Zeichen tritt in durchaus unterschiedlichen Zusammenhängen mit unterschiedlichen Bedeutungen auf, meist ungenau und metaphorisch verwendet. Genau diese unterschiedlichen Verwendungsformen und Verwendungsmöglichkeiten untersucht die Semiotik oder Semiologie.¹¹⁶ Mit der Untersuchung von Kommunikationsprozessen als vielfältiges Zeichensystem ist die Semiotik besonders bei der Medienforschung eine beliebte Disziplin. Man verwendet das Zeichen, um eine Information zu übermitteln, um jemandem etwas zu sagen oder zu zeigen, dass jemand anderer weiß und von dem er möchte, dass auch andere es wissen. Es kommt also zu einem Kommunikationsprozess, den man folgendermaßen darstellen kann: QUELLE – SENDER – KANAL – BOTSCHAFT – EMPFÄNGER. Die Botschaft ist hier gleichbedeutend mit dem Zeichen oder der komplexen Organisation mehrerer Zeichen.¹¹⁷

¹¹⁴ Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999. S. 27

¹¹⁵ Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck, 2008. S. 46

¹¹⁶ Vgl.: Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S.16

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S. 25

4.2.1 Zwei Definitionen der Semiotik

Als Lehre von den Zeichen und Zeichenprozessen ist der zentrale Begriff der Semiotik natürlich das Zeichen. Im Gegensatz zum alltagssprachlichen Zeichenbegriff, denken wir hier an Verkehrszeichen, ist das Zeichen in allen Modellen, so unterschiedlich diese auch sein mögen, „immer eine Relation von Elementen, es ist keine Entität, es ist nicht natürlich vorhanden und wird im Zeichenprozess erst konstituiert.“¹¹⁸ Ein Zeichenträger steht immer in Beziehung zu anderen Zeichenträgern.

Laut Umberto Eco hat die Semiotik ein Problem: Ihre Grenzen sind nicht klar definiert.¹¹⁹ Um genau diesem Problem zu entgehen, widme ich mich zunächst zwei der wichtigsten Definitionen genauer – von Peirce und de Saussure, die bereits oben erwähnt wurden. Im Wesentlichen kann zwischen dyadischen (de Saussure) und triadischen (Peirce) Konzepten unterschieden werden.¹²⁰

4.2.1.1 Ferdinand de Saussures – Signifikant & Signifikat

De Saussure entwickelte ein zweigliedriges Modell des sprachlichen Zeichens. In diesem Modell vereinigen sich im Zeichen eine Vorstellung und ein Lautbild.¹²¹ Das Lautbild nennt Saussure Signifikant und die Vorstellung Signifikat.

Nehmen wir das Beispiel einer Zitrone, um die Semiotik nach de Saussures Begriff etwas näher zu bringen: Ein Foto dieser Zitrone zeigt zunächst einmal die Gestalt der Frucht, etwa faustgroß und länglich-oval, mit unebener Oberfläche und gelber Farbe. Dies sind die körperlichen Träger der Bedeutung des Zeichens. Es handelt sich um eine Zitrone, eine südliche Frucht mit bestimmten Eigenschaften, mit denen ein Betrachter eventuell verschiedene Assoziationen verbindet. Die Form und Farbe einerseits und ihre Bedeutung andererseits werden als eine Einheit wahrgenommen: die Repräsentation einer Zitrone. Doch nicht nur diese visuellen Gegebenheiten können Informationsträger sein, auch die akustische Abfolge der

¹¹⁸ Withalm, Gloria: Zeichentheorien der Medien. In: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Konstanz: UVK 2003 S. 136

¹¹⁹ Vgl. Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002 S. 28

¹²⁰ Withalm, Gloria: Zeichentheorien der Medien. In: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Konstanz: UVK 2003 S. 136

¹²¹ Vgl. Ebd.

Vokale, Konsonanten und Betonungen oder das symbolische Schriftbild der ZITRONE. All dies, also die Farbe, die Form und die Töne bezeichnet man als Signifikanten, also das Bedeutende des Zeichens. Die inhaltlichen Informationen bilden das Signifikat, nämlich das Bedeutete. In Sprech- oder Sprachsystemen gibt es einen klaren Unterschied zwischen Signifikant und Signifikat, darin liegt ihre Stärke. Im Film allerdings sind der physische Signifikant und das informationshaltige Signifikat fast identisch und gehen immer einher bei der Betrachtung einer Szene oder verschiedener Bilder.¹²² Das Zeichen im Film ist laut James Monaco ein sogenanntes Kurzschluss-Zeichen. Das heißt, dass z. B. das Bild unserer besagten Zitrone als Zitrone interpretiert werden muss. Dies ist einfacher als das Wort „Zitrone“, das erst durch Erlernen des Lesens als solches erkannt wird. Das Bild einer Zitrone ist also viel näher an der Zitrone als das Wort „Zitrone“¹²³.

Das Bild als solches spielt jedoch keine eigenständige oder besonders herausgehobene Rolle in der Semiotik, es spielt fast gar keine Rolle, denn die semiotische Zugangsweise zum Visuellen führt über den Begriff des Ikon,¹²⁴ der im weiteren Verlauf noch genauer erläutert wird. Aus semiotischer Sicht ist das Signifikat ein Ergebnis einer kulturellen Konstruktion. In jedem Verwendungsfall hat das Zeichen einen spezifischen Sinn, es betrifft also einen ganz bestimmten Referenten. Das Signifikat ist die Gesamtheit aller möglichen „Sinne“, die das Zeichen erhalten kann.¹²⁵ Beim Signifikanten muss man weiter gehen, als nur die rein materiellen, objektiven und individuellen Gegebenheiten zu betrachten: Jeder Mensch hat eine individuelle Stimmlage, Besonderheiten in der Aussprache und so weiter, je nach Herkunft oder emotionalem Zustand. Wenn wir jedoch beim Zuhören aus so unterschiedlichen Lautbildern dasselbe Wort erkennen, dann ist dies so, weil wir auf kulturelle Codes und Konventionen gegründete Einheiten

¹²² Vgl. Vgl.: Mikunda, Christian: *Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002 S. 298

¹²³ Vgl.: Monaco, James: *Film Verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 S. 158f

¹²⁴ Vgl. Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz: UVK 2003 S.160

¹²⁵ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen/Basel: Franke, 2002. S. 23

identifizieren, die kollektiv bestimmt sind.¹²⁶ Wir haben gelernt, dass eine Zitrone eine Zitrone ist, egal mit welchem Dialekt das Wort ausgesprochen wurde.

4.2.1.2 Charles Sanders Peirce

Peirce entwickelte seine Ideen zu einer, in seinem Fall pragmatischen Semiotik fast zeitgleich mit de Saussure. Er war der „erste Semiotiker, der nicht nur die charakteristischen Merkmale der Zeichen, sondern das Zeichen selbst als ein besonderes kategoriales „Etwas“ im Zusammenhang mit und in Unterscheidung zu anderem „Seiendem“ zu definieren versuchte.“¹²⁷ Sein Zeichenmodell besteht aus drei Gliedern: dem Objekt, den Representamen (ähneln dem Signifikant de Saussures) und dem Interpretant (ähnlich dem Signifikat). Er nennt es „a triple connection of sign, thing signified, cognition produced in the mind“¹²⁸ Die Bedeutungen des Begriffs „Zeichen“ sind bei de Saussure (Signifikat, Signifikant) und Peirce, der Zeichen als Sign oder Representamen bezeichnet, unterschiedlich. Auch der Umfang der Theorien beider Wissenschaftler unterscheidet sich. Bei de Saussure ist ein Zeichen immer sprachlich, bei Peirce gibt es kaum eine Beschränkung, was als Zeichen auftreten könnte.¹²⁹ Bei der Begrifflichkeit von Peirce treten einige Verständnisprobleme auf: Das Representamen „repräsentiert“ das Objekt nicht. Das Objekt ist nicht das physisch vorhandene Ding, sondern nur eine Vorstellung davon, die in mancher Hinsicht mit dem realen Gegenstand übereinstimmt. Der Interpretant ist keine Person, die etwas interpretiert. Es ist vielmehr die Wirkung des Zeichens in ihrem Denken oder Fühlen. Ein Zeichen ist für Peirce etwas, das für etwas anderes steht, das Andere nennt er „object“, und als solches von jemandem verstanden wird: „A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for

¹²⁶ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen/Basel: Franke, 2002. S. 24

¹²⁷ Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1974 S. 44

¹²⁸ Zitat von Peirce in: Withalm, Gloria: Zeichentheorien der Medien. In: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Konstanz: UVK 2003 S. 136

¹²⁹ Vgl: <http://www2.leuphana.de/medienkulturwiki/medienkulturwiki2/index.php/Semiotik>

that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen.“¹³⁰

Es gibt also viele Arten von Zeichen. Einige für den späteren Verlauf der Arbeit wichtige sind: grafische Zeichen, Verkehrszeichen, Wegweiser, Gesten, Mimik, Haltung, Zeremonien, Riten, Plakate, Werbung in allen Medien, Filme, Schauspiele, Tanz, Architektur, Geschmack, Geruch und viele mehr. Jeder kann Zeichen in großen Mengen finden, die in seinem persönlichen Bereich wichtig sind.

Widmen wir uns der traditionellsten, verbreitetsten und nützlichsten Klassifizierung der Zeichen. Sie teilt Zeichen danach ein, ob der Signifikant dem Signifikat ähnlich ist (ikonisches Zeichen), ob er mit dem Signifikat in irgendeiner natürlichen Verbindung steht (hinweisende Zeichen) oder ob zwischen Signifikant und Signifikat keinerlei vorbestimmtes sondern nur ein willkürliches Verhältnis besteht (symbolisches Zeichen).¹³¹ Die Klassifizierung in Index, Ikon und Symbol.

4.2.1.2.1 Index

Der Index ist ein Zeichen, bei dem ein physischer Zusammenhang zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand besteht. Meist ist dies ein kausaler Zusammenhang, also gibt es eine Ursache und eine Wirkung. Beispiele für Indexzeichen sind der Finger, mit dem man auf einen Gegenstand zeigt, die Windhose, die sich je nach Wind und Windrichtung bewegt, oder der Rauch, der aufsteigt, wenn ein Feuer da ist. Ein Index-Zeichen hat also immer einen zeitlichen und/oder räumlichen Bezug zu seinem Referenten. Es ist also etwas direkt Seh- oder Hörbares, Riechbares oder Fühlbares, wie dunkle Wolken am Himmel, die uns sagen, dass es gleich regnet. Ein auf ganz bestimmte Weise ausgesprochenes Wort ist ein Index dafür, wo eine Person geografisch oder gesellschaftlich herkommt usw. Auch künstliche Zeichen, die nicht in der Natur vorkommen, können als Indizes verstanden werden: Das Piepen des Backofens ist

¹³⁰ http://quotes.dictionary.com/a_sign_or_representamen_is_something_which_stands Zugriff 11.8.2013

¹³¹ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen/Basel: Franke, 2002. S. 33

ein Index dafür, dass der Kuchen fertig ist. Eine kausale Beziehung, mit denen man aufgrund von einer Sache auf etwas anderes hinweist.

4.2.1.2.2 Ikon

Das Ikon ist laut Peirce ein Zeichen, das sein Objekt bezeichnet, in dem es dieses Objekt analog abbildet oder es imitiert.¹³² Ein Bild oder Foto, auf dem mein Gesicht abgebildet ist, ist also ein Ikon von mir. Das kleine Viereck auf dem Bildschirm des Computers mit einem Bild eines Druckers drauf, ist ein Ikon für die Druckfunktion. Eine Zeichnung eines Elefanten, die nur als Zeichnung zu sehen ist und verschiedene Assoziationen auslöst, ist ein Ikon für das Tier. Auch mentale Bilder sind ikonisch. Das Ikon ist also ein Zeichen, das aufgrund seiner Ähnlichkeit mit einem Gegenstand auf eben diesen Gegenstand verweist.¹³³ Diese Ähnlichkeit kann sowohl visuell, klanglich oder auch anderer Art sein. Der Begriff „Ikone“ umschreibt eine konkrete Bildfunktion sowie den Rezeptionskontext des Bildnisses. Im religiösen Sprachgebrauch ist eine Ikone eine Darstellung eines Heiligen, also eine kultisch verehrte Heiligendarstellung.¹³⁴

In der Interpretation von Bildern bezeichnet die Ikonografie die Motivgeschichte der Bilder. Die ikonografische Interpretation geht von den Motiv- und Darstellungstraditionen aus, sie ordnet die Bilder in ihren jeweiligen Produktions- und Interpretationszusammenhang ein.

Bilder lösen verschiedene kognitive und oft auch emotionale Reaktionen aus. Diese Beziehungen zu Bildern können höchst unterschiedlich sein.¹³⁵ Oft werden ikonische Zeichen durch ihre Ähnlichkeit fälschlicherweise einfach FÜR das Objekt gehalten. Nehmen wir wieder unsere Abbildung einer Zitrone. Man würde sagen „das ist eine Zitrone“. Korrekt wäre allerdings „das ist das Bild einer gelben Frucht, die wir als Zitrone kennen“. Allerdings ist ja genau erstere Reaktion Ziel der Darstellung eines Ikons. Demnach kann das Zeichen auch etwas anderes

¹³² Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1974 S. 61

¹³³ Vgl.: Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S.60

¹³⁴ Vgl. Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz: UVK 2003 S.27

¹³⁵ Vgl. Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz: UVK 2003 S.69

bedeuten als das Objekt, dem es gleicht: das bekannte Krokodil auf einem Poloshirt verweist nicht auf das Tier als solches, sondern auf die Modemarken Lacoste.

4.2.1.2.3 Symbol

Das Symbol ist ein „willkürliches Zeichen“, dessen Beziehung zu einem Ding durch eine Regel festgelegt wird. Ein Beispiel dafür ist das sprachliche Zeichen.¹³⁶ Worte sind Symbole. Mathematische Formeln sind Symbole, Abzeichen auf Uniformen, wie z. B. das rote Kreuz oder Verdienstzeichen sind Symbole, sowie auch die Straßenverkehrszeichen, die wir jeden Tag sehen. Sie stehen alle für „etwas“ also ein „Ding“. Hier ist die Verbindung zwischen Zeichen und Ding nicht natürlich gegeben, sondern irgendwann einmal von einem Kollektiv von Menschen durch Übereinstimmung, Gewohnheit oder Definition mit einem „Begriff“ festgelegt worden. Es besteht kein erkennbarer Zusammenhang zwischen Symbol und „Ding“. Das Symbol besitzt keine direkte Verbindung mit einem bestimmten Ding, es bezeichnet demnach auch kein individuelles, singuläres, orts- und zeitabhängiges Objekt oder Ereignis, sondern eine Gegenstandsart oder ein allgemeines Objekt. Das Wort „Hund“ oder „Haus“ kann also zur Bezeichnung jedweder Hunderasse oder jeder Art von Haus verwendet werden.¹³⁷

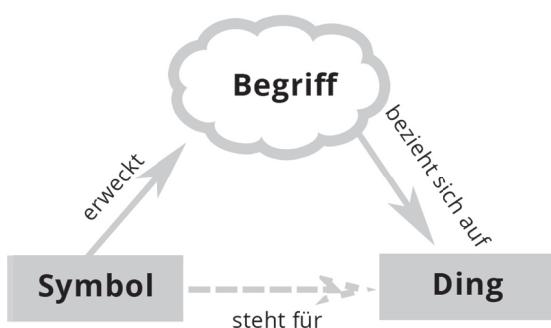


ABBILDUNG 4

¹³⁶ Vgl.: Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine *Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 60f

¹³⁷ Vgl. Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1974 S. 65

4.3. Filmsemiotik

Der Kinofilm ist für die Semiotik schon früh von großem Interesse gewesen und ist es noch. Ende der sechziger Jahre hat die Filmsemiotik besonders in Frankreich und Italien zahlreiche Debatten ausgelöst.¹³⁸ In diesen Debatten ging es um die möglichen Ebenen der Artikulation und um die Montage, um die Existenz echter filmischer Zeichen und Sprachformen. Manche Autoren fassten den Film als audiovisuelles Kommunikationsmittel auf, dem ein eigener kommunikativer Code aus filmischen Zeichen zukommt, die sogar die Identität der Filmemacher bestimmen lassen anhand ihrer eigenen “Filmsprache”.¹³⁹

Der filmspezifische Code der Montage legt im klassischen Hollywood-Realismus z. B. fest, welche Einstellungen aufeinanderfolgen, wodurch sich für den Zuschauer eine Geschichte ergibt. Natürlich werden diese Konventionen ständig aufgebrochen und konträr verwendet.

Es gibt natürlich auch noch weitere nicht montagespezifische Codes. Die Beleuchtung zum Beispiel hat auch in Theater und Fotografie eine wichtige Rolle. Durch das Erzeugen einer bestimmten Stimmung und Atmosphäre verleiht das Licht einer Szene eine besondere Bedeutung. Der Code des Bildinhaltes entstammt dem Theater. Er legt fest, wer und was an welchem Ort gezeigt wird. Durch das Zusammenspiel von vielen verschiedenen Codes entsteht das Endprodukt, das Wirkung und Bedeutung enthält: der fertige Film. Man spricht von Filmen in der Semiotik als mehrfach kodierte Texte.¹⁴⁰

Die Filmsemiotik nimmt damals wie heute nicht nur innerhalb der angewandten Semiotik, sondern auch in der Filmtheorie einen wichtigen Platz ein. Sie entwickelte sich aus der Suche nach der Filmsprache und den kleinsten,

¹³⁸ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen/Basel: Franke, 2002. S. 336

¹³⁹ Vgl. Ebd. S.337

¹⁴⁰ Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008 S. 12f

bedeutungstragenden Einheiten des Films über Code- und Montagetheorien bis hin zum Filmerleben der Zuschauer und der Analyse der komplexen Äußerung.¹⁴¹

Die Semiotik bezeichnet auch im Bereich der bewegten Bilder alle materiellen, visuellen sowie auch akustischen Elemente, die uns bei einem Kommunikationsvorgang entgegentreten, als Zeichen. Jedes Zeichen besteht aus einem materiellen Körper und den immateriellen Inhalten.¹⁴² Der Film ist ein komplexes Zeichensystem, das sprachliche und ikonische Ausdrucksformen umfasst, die sowohl in visueller als auch akustischer Weise gezeigt werden. Ist ein Film nicht mit Sprache verbunden, dann meist mit Musik. Selbstverständlich gibt es auch hier Ausnahmen. Wir gehen aber davon aus, dass das visuelle Erlebnis mit einem akustischen einhergeht. Der Film ist also ein universales Medium, das unterschiedliche Medien in sich integriert. Wie die Fotografie lässt sich auch der Film semiotisch untersuchen, da das Filmmaterial aus vielen kleinen Einzelfotografien besteht und somit als Weiterentwicklung der Fotografie verstanden werden kann.¹⁴³ Der Film macht Gebrauch von den unterschiedlichsten Zeichensystemen wie Sprache oder Gestik und Mimik und fügt diese bewusst zusammen. Wie bereits oben beschrieben, haben Zeichen die Eigenschaft, immer als Einheit von physischem Signifikanten und informationshaltigem Signifikat wahrgenommen zu werden, die in einem bestimmten Verhältnis stehen.¹⁴⁴

Im realistisch abbildenden Film allerdings erscheinen Signifikant und Signifikat fast identisch. Wir erinnern uns an die Zitrone. Das Bild der Zitrone ist viel näher an der Zitrone als das Wort. Ein Bild hat also eine direkte Beziehung zu dem, was es bezeichnet, ein Wort hat das nur selten.¹⁴⁵ Es ist genau diese Tatsache, die es so schwierig macht, die Filmsprache bzw. den Film als Zeichensystem zu

¹⁴¹ Withalm, Gloria: Zeichentheorien der Medien. In: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Konstanz: UVK 2003 S. 145

¹⁴² Vgl.: Mikunda, Christian: *Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002 S. 297

¹⁴³ Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2003.

¹⁴⁴ Vgl.: Mikunda, Christian: *Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002 S. 298

¹⁴⁵ Vgl.: Monaco, James: *Film Verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 S. 158f

untersuchen. Der wohl bekannteste Filmsemiotiker Christian Metz meint: „Ein Film ist schwer zu erklären, weil er leicht zu verstehen ist“¹⁴⁶ doch versuchen wir es trotzdem. Die Filmsemiotik im Allgemeinen ist ein Erkenntnismittel, mit dessen Hilfe filmische Eindrücke in einen Prozess der Bedeutungsfindung und des Verstehens überführt werden können. Das heißt, dass der Zuschauer weiß, dass sich ein Film erst in seinem Bewusstsein realisiert. Alles, was er wahrnimmt, ist Vorurteilen und Konventionen unterworfen, die im kollektiven Bewusstsein indiziert sind. Jeder Zuschauer hat ein bestimmtes Basiswissen und je nach seinem sozialen Umfeld ein angelerntes Zusatzwissen. Ziel der Untersuchungen muss es also unter anderem sein, zu erforschen, wer was und warum in welchem filmischen Zeichen sieht, da es Bedeutungsebenen sowie Repräsentationsmechanismen gibt.¹⁴⁷

Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich mit der Klassifizierung der Zeichen nach Peirce arbeiten, die die Zeichen nach ihrem Objektbezug in indexikalisch, ikonisch und symbolisch einteilt. Peter Wollen, ein englischer Filmschaffender, beschreibt in den siebziger Jahren speziell für das Medium Film die unterschiedlichen möglichen Bezüge eines Zeichens zu den durch selbiges bezeichneten Objekten. Er beschreibt die Begriffe Ikon, Index und Symbol speziell im filmischen Zusammenhang folgendermaßen:

Ikon: Visuelles Zeichen mit Ähnlichkeitsbezug zum repräsentierten Objekt durch fotografische Repräsentation. Eine Filmzitrone ist zunächst eine Zitrone.

Index: Visuelles Zeichen mit Ähnlichkeitsbezug zu einem Objekt bei gleichzeitigem abstrakt-logischen Bezug zu einem anderen Objekt. Der Wetterhahn zum Beispiel, indiziert im Film, neben seiner Bedeutung als Wetterhahn als solcher, die Windrichtung. Der filmische Lohn einer Prostituierten in Form von Geld hat unter

¹⁴⁶ Christian Metz zitiert nach Monaco, James: *Film Verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 S. 160

¹⁴⁷ Vgl.: Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmsemiotik*, München: Diskurs Film Verlag 2007

Umständen neben „Geld“ die visualisierte Bedeutung von „Abhängigkeit“.

Symbol: Visuelles Zeichen mit oder ohne Ähnlichkeitsbezug zu einem Objekt bei gleichzeitiger (abstrakter) Bedeutungszuordnung via Konvention oder textinterner Konstruktion. Z. B. kann das Auto im Roadmovie ein Symbol für Freiheit sein.¹⁴⁸

Selbstverständlich müssen die zeichenhaften Zuordnungen für jeden Fall neu untersucht werden und müssen in den Kontext des gesamten Filmes passen.

¹⁴⁸ Ebd.

5. Der Vorspann oder: Der erste Eindruck zählt.

„Es ist der Vorspann, der den Eintritt des Zuschauers in die Fiktion überhaupt erst ermöglicht.“⁴⁴⁹

5.1 Allgemeines

Fast jeder Film hat einen Vorspann, fast jede TV-Sendung ein Intro und auch jede Folge einer Serie hat ihren Serien-Vorspann - in verschiedensten Formen. Man kann den Vorspann mit einem Buchcover vergleichen – der Zuschauer erfährt in etwa was er in weiterer Folge geliefert bekommt. In der folgenden Arbeit wird zwar Literatur als Arbeitsgrundlage verwendet, die hauptsächlich den Filmvorspann beschreibt, diese kann jedoch ebenso auf Vorspanne oder Titelsequenzen von Serien umgelegt werden.

In Filmen, Serien, TV-Produktionen dient der Vorspann oder die Titel-Sequenz, meist dazu, die wichtigsten Personen der Produktion, wie Produzenten, Regisseur und Hauptdarsteller zu nennen. Meist richtet sich die Reihenfolge der Darsteller nach ihrer Prominenz und ihrer Gehaltsklasse, weniger nach der Wichtigkeit ihrer Rolle. Die Dauer der Einblendungen ist vertraglich festgelegt. In manchen Fällen wird diese Hierarchie jedoch aufgelöst: Es werden z. B. Darsteller in der Reihenfolge ihres Vorkommens in der Serie angeführt, oder die Namen werden generell alphabetisch genannt. Im viel ausführlicheren Abspann, der allgemein üblich ist, wird die gesamte mitwirkende Crew genannt.

Der Vorspann einer Serie ist ein immer wiederkehrendes Erkennungszeichen, dem meist zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Vor allem bei passionierten Serienfans, die eine Folge nach der anderen sehen, wird der Vorspann gerne mal übersprungen. Der „gewöhnliche“ Seher allerdings hat eine Woche Pause zwischen den Folgen. Hier begleitet der Vorspann immer aufs Neue in die Welt der folgenden Serie; er ist die Einstimmung, die aus der Alltagswelt in die Fiktion überführt. Die bekannten Bilder, die in jeder einzelnen Folge wiederkehren, erzeugen die notwendige Stimmung, um der Serie entsprechend folgen zu können. Der Vorspann ist ein zwiegespaltenes Konstrukt zwischen Realität und filmischer Handlung, denn er ist ein wichtiges Element, den Zuschauer aus seiner

⁴⁴⁹ Odin, Roger: *Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 36

Welt abzuholen und in die filmische oder serielle Welt zu führen. Der Zuschauer ist nun in der Lage, sich zu orientieren und beginnt nach Informationen zu suchen. „So wie Popcorntüten und das Nocheben-Weiterführen der angefangenen Unterhaltung gehört einfach mit zur Situation. Und das ist hier insofern von Bedeutung, als der Vorspann eben genau diese Übergangszone voraussetzt und auf sie abstellt, sie akzeptiert und zugleich dem Film eine Chance zu geben sucht. Der Vorspann zwingt nicht unbedingt zur Aufmerksamkeit“¹⁵⁰ doch auch unbewusst kommt Stimmung für den Film oder die Serie auf. Der Vorspann bringt den Zuschauer dazu, sobald die schriftlichen Hinweise einmal verschwunden sind, sich mitten in der Fiktion wiederzufinden, ohne dass er es gemerkt hat.¹⁵¹

Bei Serien ist es üblich geworden, die Folge mit einer kurzen Sequenz (Prolog) zu beginnen, die meist an die vorhergehende Folge anschließt. Der Spannungsbogen der letzten Folge wird also fortgesetzt oder ein neuer erschaffen. Erst nach dieser Sequenz wird der Vorspann gezeigt. Dieser sogenannte „Cold Open“ wird in Serien wie True Blood oder Breaking Bad verwendet – der Zuschauer steigt unmittelbar in die Handlung ein, bevor die Titelsequenz gezeigt wird.¹⁵²

Der Vorspann, bei Serien und auch bei Filmen kann als eigene Kunstform gesehen werden. Schon Alfred Hitchcock veranlasste in den 50er Jahren, dass große Künstler wie Saul Bass Vorspanne für seine Filme kreierten. Auch heutzutage wird für den Vorspann meist ein spezialisiertes Produktionsteam, also ein anderes als für die Serie selber, beauftragt. „Ein Vorspann ist ein eigener Film – und auch wieder nicht“¹⁵³ schreibt Alexander Böhnke und betont damit die Zwischenstellung des Vorspannes. Der Vorspann kann ohne seine folgende Serie nicht als solcher existieren und ist nur dann ein eigener Film, wenn er nicht als „Vorfilm“ konstruiert wurde. In vielen Serien dann der Vorspann dann als ein

¹⁵⁰ Stanitzek, Georg: *Vorspann (titles/credits, générique)* in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 8

¹⁵¹ vgl. Gardies, André: *Am Anfang war der Vorspann*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 21

¹⁵² Vgl: <http://topics.wisegeek.com/topics.htm?cold-open#> Zugriff: 20.6.2013

¹⁵³ Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S.6

eigener kleiner Film gesehen werden, wenn keine Bilder, die der Serie entnommen wurden, eine zentrale Rolle spielen.

5.2. Eine kurze Geschichte des Vorspanns

Vorspann-Sequenzen sind oft kunstvoll gestaltete Mini-Filme, die aus der Film- und Serienrezeption kaum mehr wegzudenken sind. Ihre Geschichte ist fast so alt wie die Filmgeschichte selbst. Doch wie genau entstand diese Tradition? Wie kam es vom ursprünglich rein rechtlich motivierten Titel zu Anfang der Geschichte des Films bis hin zum wesentlichen Bestandteil des Filmerlebens?

1895 gilt als das Geburtsjahr des Filmes. Bereits 1897 versah der Erfinder Thomas Alva Edison seine Filme mit Tafeln, versehen mit Titel, Name der produzierenden Firma, sowie Copyright Hinweisen. Der Grund dafür war das damals geltende amerikanische Eigentumsrecht. Es galt, den Film vor (Raub-) Kopien zu schützen.¹⁵⁴ Aber nicht nur diese „Title Cards“ waren in dieser Zeit üblich. Auch die Einblendung des Produzentenlogos, das teilweise sogar, wie beispielsweise von dem französischen Filmpionier Georges Méliès, auf die Kulisse gemalt wurde. Somit etablierten Edison und Méliès die ersten, für alle Zuschauer sichtbaren Copyright Angaben und legten damit den Grundstein für den Filmvorspann.¹⁵⁵ Später kamen auch andere Vorgänger des heutigen Vorspanns zum Einsatz. Sogenannte Title- Cards. Diese waren meist schwarze Tafeln, auf denen in weißer Schrift der Name des Films sowie der Regisseur geschrieben standen – diese Tafeln wurden abgefilmt. Ursprünglich wurden diese Texttafeln dazu verwendet, in Stummfilmen wichtige Dialoge oder Anweisungen einzublenden. Die Vorspann-Tafeln wurden mit der Zeit immer kunstvoller gestaltet: mit eigens zur Thematik des Films entwickelten Schriften, verziert mit Ornamenten und Bordüren. Mit dem zunehmenden Erfolg der Filmindustrie und dem zunehmenden Druck der Gewerkschaften, werden die Titelsequenzen Ende der 20er Jahre aus wirtschaftlicher Sicht immer wichtiger und somit auch immer länger.

¹⁵⁴ Böhnke, Alexander: *Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film*. In: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 171

¹⁵⁵ Vgl: Allison, Deborah: *First things first*. In: Schnitt, Das Filmmagazin 55/2009

Mit der Einführung des Tonfilms begannen die Produzenten ihre Titel zusätzlich mit Musik zu untermalen. Der Hang zu immer spektakuläreren Eröffnungsszenen setzte sich fort. Mit der Musik als zusätzliche Komponente ist es nun möglich, eine noch passendere Stimmung für den nachfolgenden Film zu erzeugen.

Als das Fernsehen in den 50er und 60er Jahren zunehmend seinen Weg in die Haushalte fand, gingen die Zahlen der Kinobesucher drastisch zurück. Die Produzenten mussten sich etwas einfallen lassen, um das Publikum wieder ins Kino zu locken. Neben den ersten 3D Filmen und Experimenten mit gigantischen Formaten oder riesigen Leinwänden wurden auch die Vorspann-Sequenzen in dieser Zeit immer aufwändiger und spektakulärer – wenn auch kürzer, denn es sollte ja möglichst schnell mit dem Filmspektakel losgehen. In dieser Zeit traten Künstler, Designer und Grafiker wie Saul Bass auf die Bildfläche. So designte Saul Bass unter anderen für Hitchcocks Filme *Psycho* und *Vertigo* die Titelsequenz. Die Filmvorspanne wurden an das damals moderne Grafik-Design angepasst.¹⁵⁶ Bass nutzte mit als Erster das Potenzial des Vorspanns, Spannung auf den Film zu erzeugen. Seinen Erfolg verdankte er sicher den grafischen Elementen, die er in die Gestaltung des Vorspannes mit einbrachte. Bass entwickelte eine eigene Filmsprache, die die Essenz des Filmes auf den Punkt brachte. In weiterer Folge erhob sich das Vorspann-Design aufgrund von Bass' Arbeiten zu einer eigenen Kunstform.¹⁵⁷

In den 70er Jahren erfuhr der Vorspann eine neue, gravierende Wandlung und Anpassung: Schon vor den Credits wurden bereits erste Szenen des Films als Pre-Title-Sequence gesetzt, um den Zuschauer unmittelbar ins Geschehen zu integrieren und Spannung aufzubauen. Die zuvor als sehr wichtig empfundenen Credits wurden immer kürzer oder verschwanden ganz. Die Namensnennungen wurden stattdessen in den Abspann verschoben. In den 80er Jahren erlebt die Vorspanngestaltung durch Computertechnik wieder einen Wandel. Die Technik der Animation und schneller Schnitttechnik ermöglichen artenreichere und vielseitigere Montage.

¹⁵⁶ King, Emily: *Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965*. https://www.typotheque.com/articles/taking_credit_film_title_sequences_1955-1965_2_introduction

¹⁵⁷ Vgl.: Audiobeitrag <http://detektor.fm/kultur/der-film-vor-dem-film-eine-kleine-geschichte-der-vorspannsequenz/> Zugriff: 20.06.2013

Im Laufe der 90er Jahre wurden durch die Einführung verschiedenster Computerprogramme wie After Effects oder Photoshop die Möglichkeiten der Manipulation von Objekten in jeder erdenklichen Form fast grenzenlos. Ebenso die Gestaltung der Vorspanne. Durch die zunehmende Digitalisierung und die wachsenden Möglichkeiten arbeiten Titel-Designer und Filmproduzenten heutzutage meist schon in den Anfängen der Filmproduktion zusammen.

5.3 Der Vorspann im TV

Aufwändige, kunstvolle und durchdachte Vorspanne haben sich nicht nur im Kino etabliert. Auch im Fernsehen werden besonders bei Serien kunstvolle Titelsequenzen erschaffen. Zum Beispiel wird in den Vorspann der Serie *The Simpsons* (seit 1989) immer wieder neu investiert. Der Vorspann jeder Episode unterscheidet sich am Ende, wenn sich die ganze Familie Simpson auf dem Sofa einfindet, voneinander. Besonders möchte ich auf die hervorragend gestalteten Vorspanne der Serien *Six Feet Under* (2001-2005), *Dexter* (seit 2006) und *True Blood* (seit 2008) hinweisen. Alle drei wurden von der Firma Digital Kitchen gestaltet. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Vorspann von True Blood zentrales Thema sein.

Die Serie *Mad Men* (seit 2007) spielt in den 60er Jahren. Der Vorspann erinnert an Saul Bass Arbeiten für Hitchcocks Filme in genau dieser Zeit: ein aufwändig gestaltetes, grafisch ansprechendes Vorspann-Spektakel. Gerade die Serien, die auf Pay-TV Sendern ausgestrahlt werden, können sich offensichtlich eine besonders liebevoll gestaltete Titelsequenz leisten. Die Sendezeit im Fernsehen ist teuer. Deshalb fallen bei „normal“ ausgestrahlten Serien oft die Vorspanne kürzer aus, oder ganz weg, zugunsten zusätzlicher, geldbringender Werbezeit. Pay-TV Sender sind weniger auf Werbeeinahmen angewiesen, daher können die Titelsequenzen natürlich länger und aufwändiger sein.

Vorspanne für das Fernsehen unterscheiden sich von denen, die Filme im Kino begleiten. Im Fernsehen müssen sie schriller sein und sofort ins Auge springen. Durch die Vielfalt der Programme und das „Zappen“ der Zuschauer muss ein Vorspann doppelt fesseln. Ins Kino geht der Zuschauer gezielt – er will sich genau diesen Film ansehen, für den er bezahlt hat. Im Fernsehen bleiben Zuschauer meist „hängen“ falls ihnen gefällt, was sie sehen. Es muss also auf schnelle

Erfassbarkeit des Gesehenen gesetzt werden. Im Kino ist es möglich, den Zuschauer langsam in die Geschichte eintauchen zu lassen. Er kann ja nicht umschalten.¹⁵⁸

5.4 Vorspann Kategorien (Typen)

„Während der Vorspann das Künstliche der Erzählung ‚neutralisiert‘, steckt er zugleich das Feld des fiktional Möglichen ab: Durch ihn wird der nachfolgende Text in ein festes Genre eingeordnet, das seine eigene Wahrscheinlichkeit besitzt“¹⁵⁹ Dem Zuschauer ist demnach meist bewusst, welchem Genre der erwartete Film entspricht. „Der Vorspann enthält einen Diskurs, der nicht mitgeteilt wird, sondern der spricht. Er sagt: Dies ist ein komischer Film, dies ist ein politischer Film, dies ein Krimi, dies eine Parodie, dies ein Western.“¹⁶⁰ Der Vorspann grenzt allerdings nicht nur Genres ab. Die folgende Kategorisierung der Vorspanne findet sich vermutlich erstmals in der Diplomarbeit von Florian Zizmann „Vorspann & Abspann im Film“. Leider liegt mir das Original nicht vor. Seine Aufteilung in 10 Kategorien wird jedoch in mehreren wissenschaftlichen Werken zitiert.

5.4.1. Titel-Vorspann

Die klassische Version des Vorspannes aus der Stummfilmzeit ist eine der ersten Arten, Informationen vor einen Film zu stellen. Der Text steht auf einem neutralen Hintergrund, meist weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund. Im Bezug auf den Film gibt es keine narrative oder symbolische Funktion. Er erfüllt seinen Zweck in der Nennung der am Film beteiligten Personen, hat also einen rein informierenden Charakter. Der Vorspann unterschied zu seiner Anfangszeit keine Genres, es fehlten die charakteristischen Ausprägungen. Wie schon beschrieben, erweiterte sich mit der Einführung des Tonfilmes auch die Vorspanngestaltung um eine weitere Ebene. Durch genretypische Musik konnten genrespezifische Einordnungen vorgenommen werden. Heute ist diese „simple“ Art des

¹⁵⁸ Vgl.: Quitsch, Julian: *Der Film vor dem Film*. Diplomarbeit, Halle: 2010.

<http://julianquitsch.de/diplom/derfilmvordemfilm.pdf> Zugriff: 28.Juni 2013

¹⁵⁹ Gardies, André: *Am Anfang war der Vorspann*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 27

¹⁶⁰ Gardies, André: *Am Anfang war der Vorspann*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 28

Vorspannes selten zu finden. Wenn, dann wird er bewusst eingesetzt, um an die Ära des frühen Kinos zu erinnern, wie z. B. bei Woody Allens „Radio Day“ (USA 1987) eine Hommage an das Radio der 40er Jahre oder bei „*Unser Doktor ist der Beste*“ (D 1969) mit Roy Black.¹⁶¹

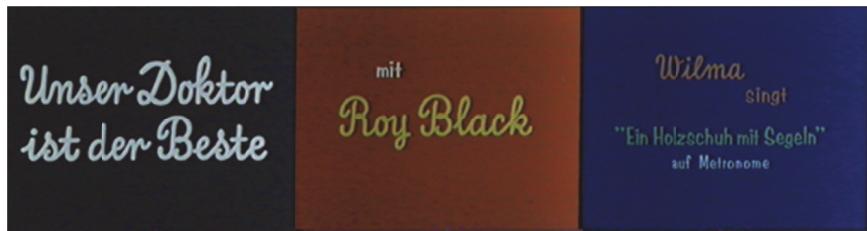


ABBILDUNG 5

5.4.2 Integrierter Vorspann

Der Text wird am Anfang in die laufende Handlung eingebendet. Dies dient zur reinen Informationsvermittlung. In diesem Fall kann nicht strikt zwischen Vorspann und Film getrennt werden, da beides ineinander verläuft. Musik oder OTöne stellen hier die funktionale Ebene dar. Die Schrift entspricht meist dem Geschmack der jeweiligen Zeit. Zu sehen ist dieser integrierte Vorspann beispielsweise bei *About a Boy* (2002), *Knocking on Heaven's Door* (1994) oder *Das Experiment* (2001).¹⁶²



ABBILDUNG 6

5.4.3 Effekt-Vorspann

Der Effekt-Vorspann, oft in Form von 3D-Schrift, die computergeneriert und animiert ist, wird hauptsächlich im Science Fiction-, Fantasy- und Horrorgenre eingesetzt. Erstmals bei Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1968) eingesetzt, wurde

¹⁶¹ Vgl.: Henning, Michael: *Theorie & Praxis - der Vorspann im Kinofilm*, Köln: 1998 auf www.designplus.de

¹⁶² Vgl.: Henning, Michael: *Theorie & Praxis - der Vorspann im Kinofilm*, Köln: 1998 auf www.designplus.de

diese Variante mit der *Star Wars - Trilogie* (ab 1977) populär. Erst durch die Entwicklung und die Möglichkeit der Computeranimation wurden diese Effekte überhaupt erst möglich und bezahlbar. Die Wirkung wird ganz auf die computergenerierten Effekte gesetzt und eine genretypische Hightech Atmosphäre aufgebaut. Beispiele sind unter anderen *Total Recall* (USA 1990), *Terminator II* (USA 1991) und *Fight Club* (USA 1999).¹⁶³



ABBILDUNG 7

5.4.4. Monumental-Vorspann

Zu dem monumentalen Vorspann gehören besonders aufwändig gestaltete Vorpanne. Diese Form ähnelt stark dem Animations-Vorspann. Allerdings sind sowohl Schrift als auch Hintergrund deutlich aufwendiger animiert. Hier soll dem Zuschauer bereits im Vorspann das hohe technische Niveau des Films gezeigt werden.¹⁶⁴ Filmsprachlich ist der Monumental-Vorspann Musik-Videos ähnlich: Schnelle Schnitte, der Rhythmus der Montage ist auf die Musik abgestimmt, der Bildaufbau ist dynamisch, die Kameraführung bewegt und oft ist das Material stark digital bearbeitet. Beispiele für diese Art der Gestaltung sind die Vorspanne zu David Finchers Filmen *Sieben* (1995) oder *Panic Room* (2002).¹⁶⁵

¹⁶³ Vgl.: Henning, Michael: *Theorie & Praxis - der Vorspann im Kinofilm*, Köln: 1998 auf www.designplus.de

¹⁶⁴ Vgl.: Schultz, Ingo: *Die Maintitle-Sequence*. Diplomarbeit, Bremen: 2006 <http://www.fb10.uni-bremen.de/germanistik/didaktik/spielfilm/spielfilm%20in%20oder%20schule-dateien/Main%20Title%20Sequence%20-%20Schultz.pdf> Zugriff: 1. Juli 2013

¹⁶⁵ Vgl.: Henning, Michael: *Theorie & Praxis - der Vorspann im Kinofilm*, Köln: 1998 auf www.designplus.de

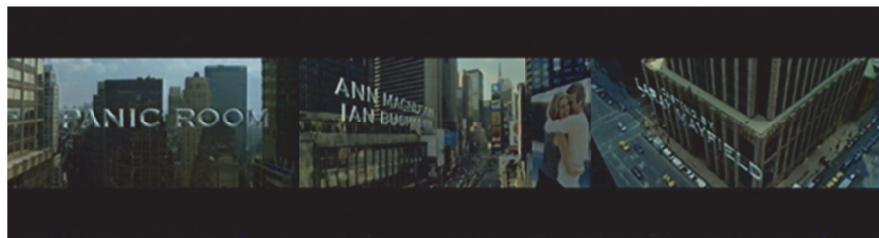


ABBILDUNG 8

5.4.5 Zeichentrick-Vorspann

Der Zeichentrick-Vorspann ist typisch für Komödien oder Musicals der Fünfziger- und Sechzigerjahre. An sich ist er vom eigentlichen Film losgelöst, kann aber bereits in die Handlung einführen oder diese nachahmen. Passende Beispiele sind hier *In 80 Tagen um die Welt* (1956), oder *Catch me if you can* (2002). Das wohl bekannteste klassische Beispiel für einen Zeichentrick–Vorspann ist der von *The Pink Panther* (1963), aus dem sogar in Folge eine eigene Zeichentrick-Serie entstand.¹⁶⁶

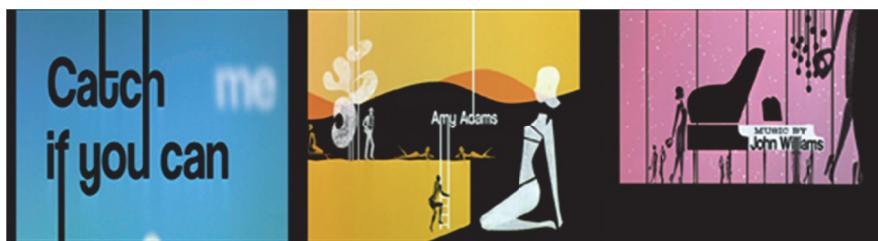


ABBILDUNG 9

5.4.6 Einführungs-Vorspann

Der Einführungs-Vorspann führt, wie sein Name schon sagt, in die Handlung ein. Er stellt den Ort des Geschehens und/oder die beteiligten Personen vor. Oft wird hier mit Kamerafahrten gearbeitet, um den Handlungsort zu präsentieren. In *Leon der Profi* (1995) wird mit einer Kamerafahrt über den Central Park bis zu einem Tisch in einem Restaurant, an dem der Hauptdarsteller sitzt, in die Handlung eingeführt. Auch in der Titelsequenz der Serie *Twin Peaks* (1990) wird in aller Ruhe die Umgebung gezeigt, in der die Serie spielt. Ebenso arbeitet Stanley

¹⁶⁶ Vgl.: Henning, Michael: *Theorie & Praxis - der Vorspann im Kinofilm*, Köln: 1998 auf www.designplus.de

Kubrick in der Eröffnungssequenz von „The Shining“ (1980) mit Kamerafahrten und Luftaufnahmen.¹⁶⁷



ABBILDUNG 10

5.4.7 Clip-Vorspann

Im Clip-Vorspann wird eine eigenständige kleine Geschichte erzählt, die Clip-Charakter hat und vom Film oder von der folgenden Serie nur abgeleitet ist. Genrefilme verwenden hier oft bestimmte Stereotypen oder Klischees beziehungsweise Anspielungen in Bildern, Musik oder Schriftwahl. Oft sind diese Vorspanne aufwändig geschnitten, in vielen Fällen ist die Montage auf die Musik abgestimmt. Bekannte Beispiele hierfür sind die Titelsequenzen der James Bond Filme sowie der schon genannte Vorspann von Finchers *Sieben* (1995). Auf Seite der Serien sind die Vorspanne von *Six feet under* (2001-2005) sowie von *True Blood* (seit 2008) kleine, eigenständige Filme, also Clip-Vorspanne.¹⁶⁸



ABBILDUNG 11

5.4.8 Genre-Vorspann

Der Genre-Vorspann bedient sich klischeehafter Bilder, Musik und Typografien, um vor allem die Genre-Zugehörigkeit des folgenden Filmes oder der folgenden

¹⁶⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁶⁸ Vgl.: Henning, Michael: *Theorie & Praxis - der*

Serie klarzustellen. Oft sind Genre-Vorspanne aufwendig gestaltet und besonders lang. Er zeigt zum Anfang des Filmes, was vor allem technisch möglich ist. So der Fall bei *Man of Steel* (2013) oder *Batman* (1989). Ein völlig anderes Genre als das der Superhelden-Filme, deckt *Chicago* (2002) ab. Hier ist in den ersten Sekunden klar, dass es sich um einen Musical-Film handeln muss.¹⁶⁹



ABBILDUNG 12

5.4.9 Cl und Marken-Vorspann

Durch diese Art des Vorspanns wird ein „Markenzeichen“ entwickelt, z. B. durch die im Vorspann benutzen musikalischen Themen, besondere grafische oder typografische Elemente, auffällige Farben, besonders typische filmsprachliche Elemente usw. Besonders bei mehrteiligen Filmen wie *James Bond* (seit 1954) oder *Der Pate* (ab 1972) wird diese Art des Vorspanns verwendet. Hier können die Titeldesigner den Wiedererkennungswert der vorherigen Filme nutzen. Die Fortsetzungen werden den aktuellen gestalterischen Gegebenheiten und Möglichkeiten angepasst. Das Grundthema bleibt allerdings unangetastet. Hier werden entweder Neuinterpretationen des Grund-Vorpannes geschaffen, oder er wird lediglich technisch erneuert.¹⁷⁰

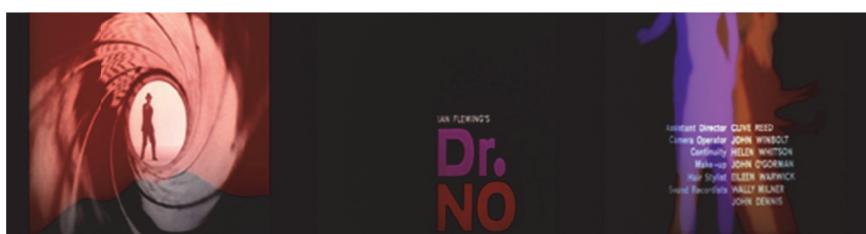


ABBILDUNG 13

¹⁶⁹ Vgl.: Ebd.

¹⁷⁰ Vgl.: Henning, Michael: *Theorie & Praxis - der Vorspann im Kinofilm*, Köln: 1998 auf www.designplus.de

5.4.10 Raum-Zeit Vorspann

Bei dieser Art des Vorspannes wird vergangenes Geschehen gezeigt, bevor die Handlung beginnt. Auch Anspielungen auf die folgende Handlung oder die komplette Vorwegnahme von Ereignissen tritt auf. Ein besonders markantes Beispiel ist *Pulp Fiction* (1994) hier wird die Handlung des Mittelteils im Vorspann vorweggenommen. Oft fließen bei dieser Art des Vorspannes die Credits und Filmtitel erst einige Minuten nach Beginn der Handlung ein.¹⁷¹



ABBILDUNG 14

¹⁷¹ Vgl.: Ebd.

6. True Blood – Vorspann Facts

6.1 Die Macher – Digital Kitchen

„Digital Kitchen combines world class artistry with technology and strategic insight to create powerful connections with consumers. No one engages consumers like DK.“⁷²

Digital Kitchen ist eine Kreativ-Agentur mit Büros in Seattle und Los Angeles. 1995 gegründet, ist die Agentur heute ein Kollektiv von Künstlern und Produzenten, die sich auf die ganzheitliche Einbindung von Marke und Konsument in konvergierenden Medien konzentrieren. Der größte Teil der Aufgabenfelder von Digital Kitchen fällt auf CI-Design, Motion Grafik und Animation im Bereich der Werbe- und Entertainment-industrie. Besonders beim Vorspanndesign sticht die Agentur hervor und ist bekannt für ihre Arbeiten für die Serien *True Blood*, *Six Feet Under*, *Dexter* und *Nip/Tuck*. Digital Kitchen arbeitete als Full-Service Agentur unter anderen für HBO, Target, Levi's und Microsoft.

Preise und Nominierungen:

- 2002 Emmy "Outstanding Main Title Design" für *Six Feet Under*
- 2005 Tally Award "Main Title Design" für *Nip/Tuck*
- 2007 Emmy "Outstanding Main Title Design" für *Dexter*
- 2009 Primetime Emmy Nominee „Outstanding Title Design“ für *True Blood*
- 2010 Gold Effie Award für *True Blood Staffel 2*⁷³

⁷² <http://www.thisisdk.com/about> Zugriff 15. Juli 2013

⁷³ Ebd.

6.2 Making Of

„Wir wussten von Anfang an, dass der beste Weg – der einzige Weg –, einen beeindruckenden Vorspann zu produzieren, der war, uns nach Louisiana zu begeben und herauszufinden, was passiert.“¹⁷⁴

Vorspanne sind dazu da, starke Eindrücke in kurzer Zeit zu vermitteln. Für den Vorspann von *True Blood*, einer Serie über eine Welt, in der Vampire und Menschen gemeinsam leben, wollte Autor und Director Alan Ball die bodenständige Anmutung des US-amerikanischen Südens mit einem dunklen Beigeschmack darstellen. Er wandte sich an „Digital Kitchen“, die bereits den Vorspann seiner Serie *Six Feet Under* gestaltet hatten. Vorspanne gekonnt zu erstellen ist eine Kunstform für sich, die erfahrene Produzenten verlangt, „and we’re the only ones who know about it“ scherzt der Produktionsleiter von „Digital Kitchen“ Mark Bashor.

Die Grundidee des *True Blood* Vorspanns ist es, keine Bilder aus der Serie zu verwenden, sondern ein Stimmungsbild zu schaffen, das den Zuseher indirekt in die Welt, in der die Serie spielt, einführt. Dabei weckt Digital Kitchen auch die Assoziation der „Hure im Gotteshaus.“¹⁷⁵ Basierend auf Charlaine Harris Bestsellern über Sookie Stackhouse, eine mutige Kellnerin mit telepathischen Fähigkeiten, die sich in einen Vampir verliebt, spielt True Blood in Bon Temps, einer fiktiven Kleinstadt in Louisiana¹⁷⁶. Dank der Erfindung von synthetischem Blut mit dem Namen *TruBlood* haben Vampire die Möglichkeit, ihr „Coming out“ zu feiern und sich in die menschliche Gesellschaft zu integrieren. Für Vampire hat menschliches Blut eine lebenserhaltende Wirkung. Andersherum ist Vampirblut für Menschen eine Droge, die u. a. aphrodisierend wirkt. Sowohl Menschen als

¹⁷⁴ Pressemitteilung von Digital Kitchen in: Wilcott, Becca: *True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten*. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011, S. 51

¹⁷⁵ Wilcott, Becca: *True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten*. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011, S. 47

¹⁷⁶ Historische Anmerkung: Bon Temps (französisch) bedeutet übersetzt „Gute Zeit“. Durch die Tatsache, dass Louisiana im 18. Jahrhundert französische Kolonie war, spricht auch heute eine beachtliche Anzahl an Ansässigen Französisch. Louisiana wurde 1803 von Napoleon an die USA verkauft. In der Serie verbringen die Darsteller in Bon Temps jedoch meist keine gute Zeit.

auch Vampire werden für ihr Blut gejagt. Beziehungen zwischen Menschen und Vampiren sind zwar geduldet, doch von wahrer Akzeptanz in der Gesellschaft sind diese Verbindungen noch weit entfernt. Die Serie thematisiert die Kollision dieser beiden Welten. *True Blood* Macher Alan Ball trat mit dem Wunsch an Digital Kitchen heran, genau diese Kollision in Bilder zu übersetzen. Dabei sollten verschiedenste Produktionstechniken verwendet werden. Digital Kitchen stand nur die Pilotfolge der Serie zur Verfügung, um ihr Konzept für einen stimmungsvollen Vorspann zu entwickeln. Lead Creative Rama Allen und Editor Shawn Fedorchuk entwarfen das Konzept, das letztendlich auch umgesetzt wurde: Eine Gegenüberstellung der Natur als gefährliches Raubtier, des Göttlichen und der profanen Gesellschaft: „We wanted to juxtapose concepts like ‚the sacred versus the profane‘ and present nature as a predator“, erinnert sich Ball „We also had ideas that revolved around selective perception“.¹⁷⁷ Bilder sollten im Vorspann also nur selektiv wahrgenommen, ihre Bedeutung nur unterbewusst gespürt und verarbeitet werden.

Das Team von Digital Kitchen hatte laut Creative Director Mulder wenig finanzielle Mittel zur Verfügung. Deshalb wurde die Erstellung des Vorspannes ein Roadtrip im Wohnmobil durch den Süden der USA mit einem Team aus Amateuren und

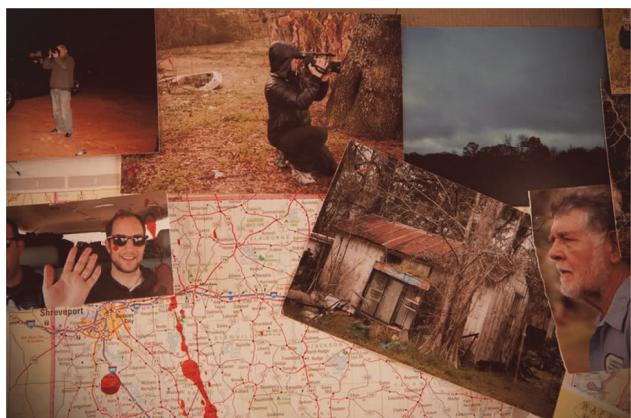


ABBILDUNG 15

Profis. Amateure sind weniger voreingenommen und können im Team mit Profis einen unschuldigen, unverschleierten Blick auf die Dinge gewährleisten: „We purposefully set it up that way to create a sort of unmannered, unvarnished view of these areas and happenings. And we didn't

have a lot of money to play with – it was literally the four of us driving through the heart of Louisiana in a Winnebago.“¹⁷⁸[“]¹⁷⁹ Genau diese Roadtrip-Stimmung

¹⁷⁷ Stasukevich, Ian: *Short Takes. True Blood Titles Set Southern-Gothic Tone*. In: *American Cinematographer. The International Journal of Film & Digital production techniques*. Vol. 89 No.12. Hollywood: ASC Holding Group December 2008, S. 10

¹⁷⁸ Winnebago ist ein Hersteller für Wohnmobile

vermittelt der Vorspann schon im ersten Drittelf durch verschiedene Fahrten durch Wohngebiete und ländliche Gegenden.

Die Ausrüstung, mit der der Vorspann erstellt wurde, umfasste eine analoge Sankyo Super Cm300 Super 8 Kamera aus den 70er Jahren, zwei analoge 16mm Bolex Rex-5s aus dem Jahr 1967 und eine hochwertige, digitale Panasonic AG-HVX200 Filmkamera. Eine der Bolex Kameras hatte keine Blende, was zu sehr unkonventionellen, eigentlich technisch kaputten Bildern, also zu „freaky footage“ führte. Mulder übertreibt



vermutlich in seinen Erzählungen und

ABBILDUNG 16

stellt die Dreharbeiten mit einem Augenzwinkern als Abenteuerreise mit Action, ungewöhnlichen Speisen und viel Alkohol dar: „We basically got ourselves into trouble – drinking with Cajuns¹⁸⁰, firing rifles, eating interesting stuff off a grill – and film as much as we could.“ Während der Fahrt durch Louisiana stoppt das Produktionsteam immer wieder, um interessante, nicht speziell geplante Bilder einzufangen und sich mit Anwohnern anzufreunden: „We would drive along and jump out when we saw something cool. I saw a wrecked school bus in somebody's yard, so we knocked on the door and ended up getting approval to shoot all over the guy's property, even inside his home. There's a shot of a man in a rocking chair, and he was just a guy who invited us over for beers!“¹⁸¹ Die Wahl der Motive fand also spontan statt.

¹⁷⁹ Stasukevich, Ian: *Short Takes. True Blood Titles Set Southern-Gothic Tone*. In: *American Cinematographer. The International Journal of Film & Digital production techniques*. Vol. 89 No.12. Hollywood: ASC Holding Group December 2008, S. 12

¹⁸⁰ Cajuns: Bevölkerungsgruppe mit französischen Vorfahren in Louisiana mit einer traditionellen, rustikalen Küche aus lokalen Zutaten. (Reis, Shrimps...)

¹⁸¹ Stasukevich, Ian: *Short Takes. True Blood Titles Set Southern-Gothic Tone*. In: *American Cinematographer. The International Journal of Film & Digital production techniques*. Vol. 89 No.12. Hollywood: ASC Holding Group December 2008, S. 12

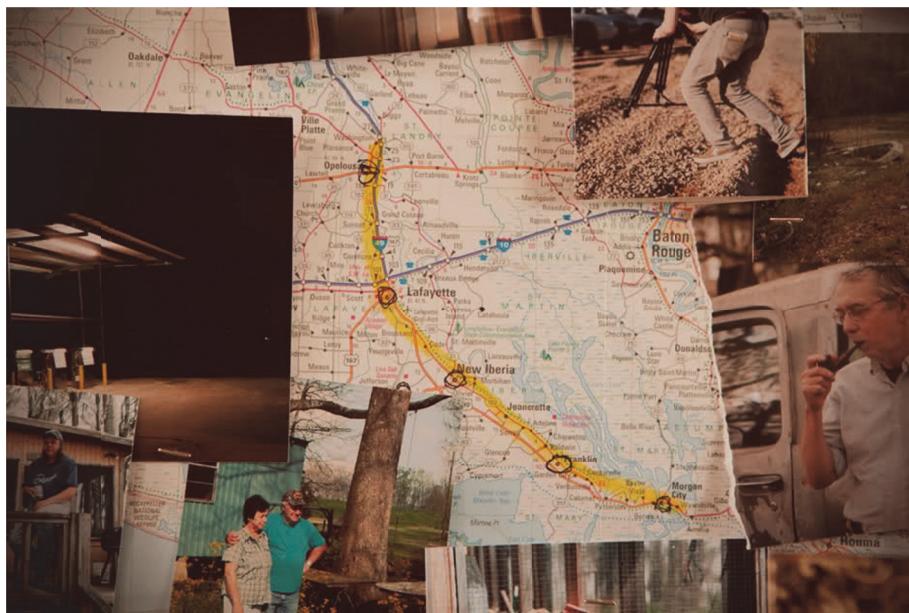


ABBILDUNG 17

Das Team kehrte von seinem Louisiana-Roadtrip mit mehr als einem Dutzend Super 8 Bändern und mehr als 2 Stunden HD-Material zurück. Es wäre laut Produzent Mulder möglich gewesen, viel mehr Material auf normalem, billigeren und qualitativ hochwertigeren 35mm Film aufzuzeichnen, digital nachzubearbeiten und „schmutzig und alt“ zu machen, „but there's a certain authenticity to handling a Super 8 camera that you can't get with a larger camera or the latest digital technology“. Der einzigartige Super 8-Look ist kaum digital nachzuahmen.

Das Produktionsteam des Vorspannes verfolgte einen „unakademischen“ Ansatz, fern von filmischen Konventionen die Montage und dramaturgischen Aufbau betreffend. Viele Bilder sind so gefilmt und montiert, um ein besonders künstlerisches Seherlebnis zu erschaffen, andere Bilder sind nur dazu da, um Bewegung in den Vorspann zu bringen: „We just got into the spirit of being un-academic in our approach, and that even affected how we composed frames. Sometimes we were trying to artfully compose, and sometimes we were just running through fields and tossing the camera around to get some motion.“ Das 35mm-Material wurde stark bearbeitet, entsättigt, und der Kontrastumfang der Bilder verringert. Das Ergebnis davon sind weniger bunte und stark farbveränderte Bilder mit hohen Kontrasten. Das 16mm-Material, auf dem eine Szene eines Gottesdienstes mitgefilmt wurde, wurde auf VHS-Kassetten gespielt

und dann wieder digitalisiert, um es älter und maroder aussehen zu lassen.¹⁸² Man kann die Ironie nicht übersehen, dass eine Firma mit dem Namen „Digital Kitchen“, die in einem digitalen Zeitalter auf extrem hohem technischen Niveau arbeitet, bei diesem Vorspann genau das Gegenteil von dem tut, wofür sie eigentlich steht. Diese Arbeit wurde mit Equipment gemacht, das sich jeder leisten kann, wenn er es nicht sogar noch im Keller oder auf dem Dachboden stehen hat. Mit *Adobe After Effects* (ein Programm zur Bearbeitung von Filmmaterial), wurde der finale Look kreiert. Aber nicht die neumodischen Plug-Ins haben die einzigartige künstlerische Vorspann-Anmutung möglich gemacht, sondern liebevolle Handarbeit. Team Mitglied Camm Rowland erfand für den Vorspann eine eigene Schriftart und schnitt diese mit einem Schablonenmesser und anderen Werkzeugen aus, um sie später extra abzofilmen. Inspiration dafür waren die handgeschriebenen Straßenschilder, die dem Team auf ihrer Reise begegneten.

Die kurzen Flash-Frames im Vorspann, also die Bilder, die nur sehr kurz eingeblendet und somit oft kaum wahrgenommen werden, wurden aus Filmmaterial mit beschädigter Oberfläche hergestellt. Die „Haut“-Bilder entstanden ebenfalls aus einer „Oldschool-Technik“, dem Polaroid-Emulsion-Lift. Hierbei wird versucht, von einem Polaroid-Foto die Emulsionsschicht mittels warmem Wasser vom Trägermaterial abzulösen und auf eine andere Fläche zu übertragen. So legt man zum Beispiel die oberste Schicht des Polaroids, die nach Ablösung einer sehr dünnen Plastikfolie ähnelt, auf ein Stück Papier und macht es somit haltbarer. Oder es wird zerknittert, verfremdet zu einem kleinen Kunstwerk.

Der Wechsel zwischen den Bildern wurde so geschnitten, dass der letzte und der erste Frame einer Einstellung übereinandergelegt und dann vergrößert wurden. Vom Ergebnis, also zwei Bilder übereinander, wurde ein Polaroid geschossen, mit oben beschriebener Technik behandelt und auf eine nasse Glasplatte auf einen Leuchttisch transferiert. Die Bewegung wurde mit Druckluftspray erzeugt. Die Grundidee war es, das Ergebnis so aussehen zu lassen wie die sich ablösende Haut einer sich häutenden Schlange.

¹⁸² Stasukevich, Ian: *Short Takes. True Blood Titles Set Southern-Gothic Tone*. In: *American Cinematographer. The International Journal of Film & Digital production techniques*. Vol. 89 No.12. Hollywood: ASC Holding Group December 2008, S. 12

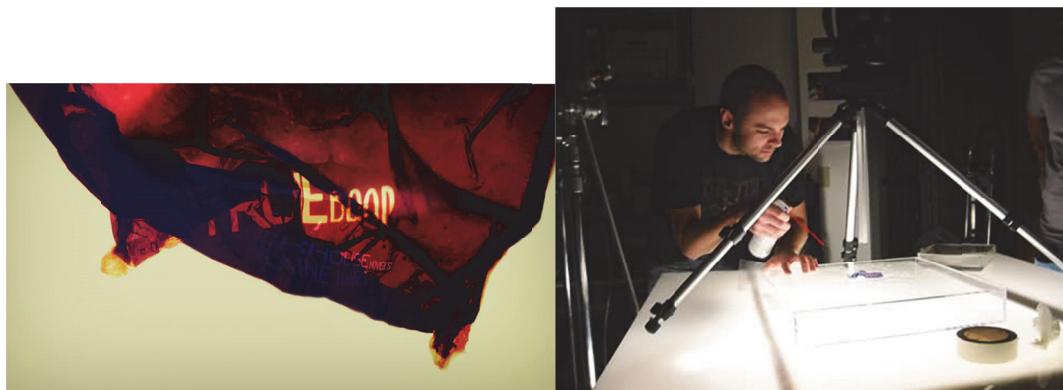


ABBILDUNG 18&19

Allens und Fedorchuks Beitrag wird sämtliche Staffeln der Serie True Blood begleiten. Die beiden hatten die große Herausforderung, die Stimmung einer gesamten Serie in einen Vorspann zu verpacken. Alan Ball redete im Briefing-Gespräch viel über übersinnliche Phänomene, über Vampire, Formwandler und mystische Wildtiere, daher war es Digital Kitchen ein Anliegen, eine transformative animalische Stimmung im Vorspann zu erzeugen. Dies setzte Fedorchuk im Schnitt um.

Ziel war es, etwas im TV nie Dagewesenes zu schaffen und direkte Anspielungen auf Vampire zu vermeiden. Der Gesamteindruck der Serie mit ihren Gesellschaftsthemen, die in ähnlicher Form auch im wahren Leben vorkommen, war wichtiger. Das Resultat ist ein liebevoll handgemachter Vorspann mit mehr als 65 verschiedenen Bildern aus neu gefilmtem Material, Studioaufnahmen, Tabletop Fotografie und Found Footage aus sieben verschiedenen Film- und Video-Formaten. Selbst die verwendete Schrift wurde, wie bereits erwähnt, eigens für den Vorspann von Hand ausgeschnitten.¹⁸³

¹⁸³ <http://www.thisisdk.com/work/hbo/true-blood-main-title>



ABBILDUNG 20

Der Vorspann ist vielschichtig und vorher in dieser Art noch nicht da gewesen: „It works on so many different levels, and in that way, it's totally unique as a title sequence. I'm very proud of it“.¹⁸⁴

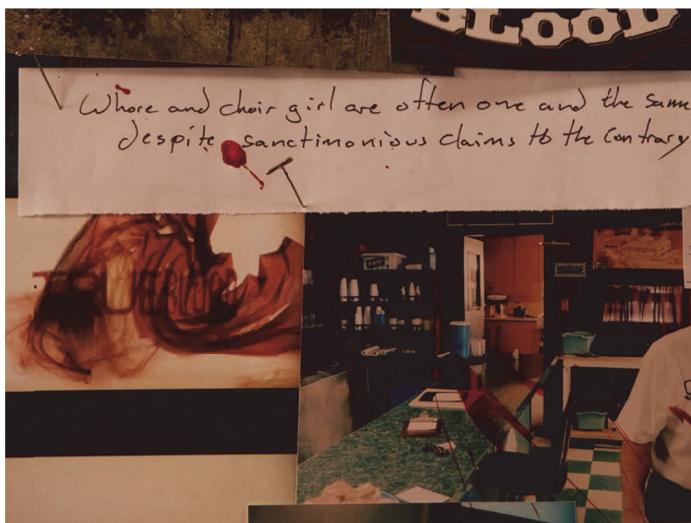


ABBILDUNG 21

6.3. I wanna do bad things with you – Der Soundtrack

Nicht nur die gekonnt eingesetzten visuellen Effekte machen den Vorspann so einzigartig, sondern auch der rohe, anzügliche Song, der die Bilder begleitet. Der Titelsong „Bad Things“ von Jace Everett (*1972 in Evansville), einem texanischen Country Sänger, untermauert die verruchte, sexuelle und etwas modrige Stimmung

¹⁸⁴ Stasukevich, Ian: *Short Takes. True Blood Titles Set Southern-Gothic Tone*. In: *American Cinematographer. The International Journal of Film & Digital production techniques*. Vol. 89 No.12. Hollywood: ASC Holding Group December 2008, S. 14

des Vorspannes – interpretiert mit einer Country Stimme und einem Südstaatenakzent:

*When you came in the air went out.
And every shadow filled up with doubt.
I don't know who you think you are,
But before the night is through,
I wanna do bad things with you.*

*I'm the kind to sit up in his room.
Heart sick an' eyes filled up with blue.
I don't know what you've done to me,
But I know this much is true:
I wanna do bad things with you.*

*When you came in the air went out.
And all those shadows there filled up with doubt.
I don't know who you think you are,
But before the night is through,
I wanna do bad things with you.
I wanna do real bad things with you.
Ow, ooh.*

*I don't know what you've done to me,
But I know this much is true:
I wanna do bad things with you.
I wanna do real bad things with you.¹⁸⁵*

Everett hatte bereits zwei Alben veröffentlicht und war Co-Autor eines Nummer 1 Hits, doch eine steile Karriere blieb aus. Der Song „Bad Things“ entstand bereits 2005. 2008 wurde „Bad Things“ von Alan Ball für *True Blood* als Titelsong gewählt. 2009 wurde der Song für den „Scream Award“ für „Best Scream Song of

¹⁸⁵ <http://www.cowboylyrics.com/lyrics/everett-jace/bad-things-16566.html> Zugriff 20. Juli 2013

the Year“ nominiert.¹⁸⁶ Everett verdankt seine Bekanntheit der Serie und somit Alan Ball, wie er selbst in einem Interview bestätigt.¹⁸⁷ Dort erzählt Everett auch, wie es zu dem Song kam: Ein Auftraggeber war mit einer Zahlung im Verzug bzw. wollte überhaupt nicht zahlen. In dieser schwierigen Situation hörte Everett zufällig eine Steve Earle-Platte und spielte dazu Gitarre. Ihm kam die Songzeile „I wanna do bad things *to you*“ in den Kopf, doch es wurde im weiteren Prozess des Songschreibens zu „*with you*“. Statt dem Zahlungsunwilligen zu drohen, wurde „Bad Things“ zu einem Lied über einen Jungen und ein Mädchen – „cause that’s what you do in Nashville“.¹⁸⁸ Doch Nashville interessierte sich nicht für das Lied, es war wohl doch etwas zu gruselig.

Genau dieser Grusel jedoch passte perfekt für die Serie „True Blood“. Produzent Alan Ball, der von sich selber behauptet ein iTunes-Abhängiger zu sein, lädt massenweise Musik herunter, wenn er an einem Drehbuch schreibt. So stieß er auf „Bad Things“, das zunächst als Platzhalter dienen sollte, dann aber zur Titelmusik von „True Blood“ wurde: Digital Kitchen bekam den Auftrag, mit diesem Song quasi als „Platzhalter“ für einen anderen zu arbeiten. Daraus wurde jedoch nichts und Bad Things behielt seinen Platz.¹⁸⁹ Auch Jace Everetts weiteres Schaffen wurde durch True Blood beeinflusst. So inspirierte ihn eine Szene aus der Serie, in welcher der Vampir Bill seine menschliche Liebe Sookie rettet und dabei aufgrund der Sonne Feuer fängt, zu seinem Song „Burn For You.“ Everett selbst ist nach wie vor begeistert, wenn er seinen Song im Vorspann hört: „I was like, ‚Well, my song just got a lot cooler than it was‘ (...) It was pretty cool the first time I saw it, and it still makes me grin every time I watch. (...) People actually know who I am this year“ (Anm.: 2008).¹⁹⁰

¹⁸⁶ <http://www.bmi.com/news/entry/538576>

¹⁸⁷ <http://www.uncensoredinterview.com/vlogs/12199-jace-everett-bad-things>

¹⁸⁸ http://www.musicsupervisioncentral.com/resources/interview_red-revelations

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ <http://truebloodwiki.wikifoundry.com/page/True+Blood+News++Issue+%236> Zugriff 20. Juli 2013



ABBILDUNG 22

7. True Blood = True Art? Böse zu sein, hat sich noch nie so gut angefühlt.

„Ich mag keine Vorspanne, in denen man die Gesichter der Schauspieler sieht. Man schaut sie sich doch gleich eine Stunde lang an, also warum sollte das nötig sein?“¹⁹¹

Zu den düsteren Klängen von Jace Everett's Song *Bad Things* reist der Zuschauer für die Dauer des Vorspannes durch eine Welt aus Tristesse, Sex, Bedrohung und religiösen Ritualen. Der Vorspann der Serie stellt nicht, wie sonst oft der Fall, die Figuren vor, er besteht zur Gänze aus Bildern, die nicht den einzelnen Episoden entnommen sind. Diese Art ist typisch für den Clip-Vorspann, der bereits in Kapitel 5 beschrieben wurde. Ein derartiger Vorspann kann als eigenständiger kleiner Film gesehen werden. Bis auf eine Ausnahme, welche in weiterer Folge noch genauer erläutert wird, sind keine direkten Anspielungen auf Vampire oder andere mystische Wesen vorhanden. Trotzdem erweckt er im Zuschauer Assoziationen: Tod, Geburt, Verwundbarkeit, Glaube, Lust und Gewalt werden metaphorisch verbunden. Der Vorspann ist mit vielen bedeutungsschwangeren Bildern ausgestattet; er lässt jedoch noch immer genug Raum für die Fantasie seiner Zuseher, da er nicht deskriptiv ist.

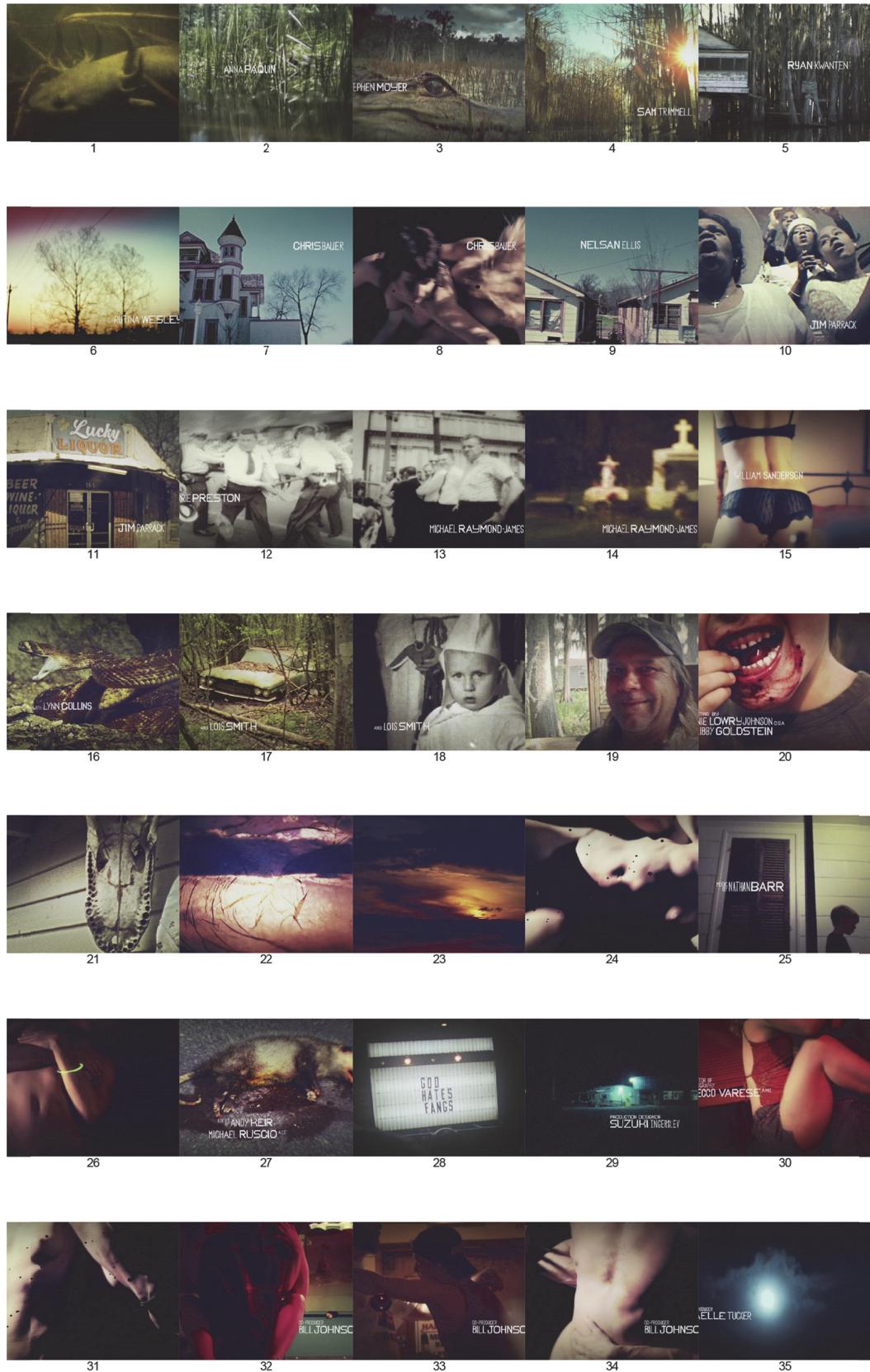
Der Vorspann beginnt mit Bildern, die am frühen Morgen gedreht wurden, und endet mit Bildern der Dämmerung. Der Rezipient bewegt sich in seinem Seherlebnis durch den unschuldigen Morgen, über wollüstige Ekstase und religiösen Fanatismus hin zur Erlösung und Vergebung durch die Taufe und findet seine letzte Ruhe in der Dämmerung. Der Vorspann ist spannend, gruselig und fesselt seinen interessierten Zuschauer an den Fernseher, der umgehend in die Welt von *True Blood* hineingezogen wird. Doch was ist es, das den Vorspann so unter die Haut gehen lässt? Wo finden sich Vampir-Analogien und seien sie noch so versteckt? Wo sind die Grenzen der Interpretation? In der folgenden Analyse werde ich mit Hilfe von Roland Barthes *Rhetorik des Bildes* den Vorspann

¹⁹¹ Alan Ball, zitiert in: Wilcott, Becca: *True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011, S. 49

und seine einzelnen Bilder sezieren. Ziel ist es zu zeigen, welche filmischen Erzählformen wie angewendet wurden, um den Vorspann visuell spannend und emotionsgeladen erscheinen zu lassen. Innerhalb der Serie kommt zuerst eine Zusammenfassung der Handlung der letzten Episode, erst dann wird der Vorspann gezeigt. Für meine Analyse betrachte ich den Vorspann jedoch als alleinstehenden Teil.

7.1 Die Bilder des Vorspanns

In weiterer Folge werden fünfundsechzig Schlüsselbilder des Vorspanns abgebildet.





7.2 About

„Wir haben uns – im wahrsten Sinne des Wortes – künstlerisch und körperlich in das Projekt gestürzt“¹⁹²

Insgesamt wurden die Bilder des Vorspannes bei sechs verschiedenen Shootings in Louisiana, Seattle und Chicago in sieben verschiedenen Film- und Videoformaten gedreht.¹⁹³ Viele der Menschen, die im Vorspann vorkommen, sind aus Louisiana. Kaum einer der Darsteller im Vorspann ist professioneller Schauspieler.¹⁹⁴ Für die Szenen aus einem Gottesdienst wurde eine ganze Gemeinde in Chicago angeheuert – die Aufnahmen entstanden im Keller ihrer Kirche.

Die Kameraeinstellungen: Das Produzententeam verwendete vorrangig Nahaufnahmen, Großaufnahmen und Detailaufnahmen. Der Rezipient befindet sich so mitten im Geschehen, anstatt nur Beobachter aus der Ferne zu sein. Durch Detailaufnahmen entsteht eine intime, fast unangenehme Nähe zum Gezeigten. Emotionen bauen sich solange auf, bis sie kaum mehr zu ertragen sind. Tempo erhält der Vorspann durch Kamerafahrten und Zooms. Die gewählten Kameraeinstellungen geben dem Vorspann eine mehr dokumentarische als filmische Anmutung. Man befindet sich auf einem Roadtrip, nicht im großen Kino.

Zur Farbgebung ist allgemein zu sagen, dass die dominanten Farben im Vorspann Rot, Grün und Braun sind. Ebenfalls kommen die Farben Blau und Grau häufig vor. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um die reinen Spektralfarben, sondern eher um gedeckte, schmutzig wirkende Farbtöne. Diese gedeckte Farbgebung verleiht dem Vorspann einen fast schon primitiven Retro-Touch. Natürlich ist dieser „Schmutz-Effekt“ gewollt und extra in der Postproduktion erzeugt worden.

¹⁹² Alan Ball, zitiert in: Wilcott, Becca: True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011, S. 49

¹⁹³ <http://thisisdk.com/work/hbo/true-blood-main-title>, Zugriff 15.01.2015

¹⁹⁴ <http://fuckyeahtruebloodhbo.tumblr.com/post/954407163/the-secrets-of-the-trueblood-opening-credits> Zugriff 08.04.2014

Die eindringlichste Farbe, die im Vorspann eingesetzt wurde, ist die Signalfarbe Rot. Wie bereits erwähnt empfindet der Zuschauer durch die psychologische Wahrnehmung Bilder in der Farbe Rot als besonders spannend, er wird aktiviert. Rot ist eine heiße Farbe, die mit Verruchtem assoziiert wird, sie zieht an und stößt gleichzeitig ab. Sie ist die Farbe der Liebe und der Sexualität.¹⁹⁵ Bordelle sind oft in Rotlicht getaucht, sie sind ein Platz der Sünde, der Geilheit und der Heimlichkeit. Große Teile des Vorspanns sind in Grün gehalten, komplementär zur Farbe Rot. Hier handelt es sich um schmutzige Varianten von Grün, die oft ins Braune übergehen. Grün ist Natur, Leben und Hoffnung. Wiesen und Wälder sind grün, oft auch natürliche Gewässer, wie man in den ersten Bildern des Vorspanns sieht: grünes Sumpfwasser, grünes Sumpfgras und grünliche Sumpfbäume. Eine weitere häufig vorkommende Farbe ist Blau. Die Farbe wird genau wie Grün nicht in einem reinen, sondern eher in einem durch die Post-Produktion veränderten Ton eingesetzt. Bei den Bildern am Tag ist beispielsweise das Blau des Himmels wichtig, bei den Bildern in der Nacht der bläuliche Schein von Neonröhren in der Dunkelheit. Gelb ist ebenfalls eine dominante Farbe im Vorspann, wenn auch sparsam eingesetzt. Besonders kommt Gelb in Flashframes vor, also in Bildern, die sehr kurz als Übergang zwischengeschnitten werden. Die farbliche Entfremdung dient als durchgehendes Stilmittel des Vorspannes und wurde in umfangreicher Postproduktion erreicht. Selbst Bilder, die in Schwarz-Weiß gehalten sind, haben einen gelblichen Farbstich. Durch die unrealistische Farbgebung wirkt der Vorspann künstlich und bricht mit der Realität. Der Vorspann distanziert sich damit von der Wirklichkeit.

Eine weitere Besonderheit der Titelsequenz ist, dass die Bilder in sehr kurzer Folge aneinander geschnitten sind. Der Vorspann ist dadurch sehr kurzweilig, der Rezipient muss sich konzentrieren, um folgen zu können. Viele Bilder sind daher nur unterschwellig wahrnehmbar. Sie lösen einen Zustand aus, der am ehesten mit der Atemlosigkeit nach einem Lauf zu vergleichen ist. Der Rezipient wird förmlich durch den Vorspann getrieben, er wird gehetzt. Wesentlich langsamer, fast gemächlich, sind die Vorspann-Werke von Digital Kitchen für Dexter oder Six

¹⁹⁵ Vgl. Vollmar, Klausbernd: *Das große Buch der Farben. Symbolik Wirkung Deutung*. Krummwisch bei Kiel: Königfurt-Urania Verlag GmbH, 2009. S.95f

Feet Under. Beide Vorspanne kommen mit wesentlich weniger Tempo und einer geringeren Schnittanzahl aus. Der Vorspann von *Six Feet Under* wirkt im Vergleich geradezu langweilig und träge.

Der Vorspann zeigt, wie bereits erwähnt, keine ganz direkten Anspielungen auf die Tatsache, dass er einer Vampir-Serie vorausgeht. Doch herrscht durchaus eine vampirische Atmosphäre durch die Themen, welche die Oberhand haben: Tod und Wiedergeburt, Moral, Exzess, Realitätsflucht und eine immer präsente unterschwellige Angst. Ein weiteres wichtiges Thema ist die Sexualität, welches in der modernen Populärkultur unmittelbar mit dem Thema des Vampirs verknüpft ist. Vampire haben ihre Dämonenhaftigkeit abgelegt und sind zu wahren Sexgöttern geworden.¹⁹⁶ Zwar sind sie gefährlich, aber mit dieser Gefahr geht eine sexuelle Anziehungskraft einher – es ist eine Verschiebung von der Furcht hin zum Begehrten. Vampire haben im Laufe der Zeit das Angsteinflößende verloren, sie sind Sympathieträger, trotz der Tatsache, dass sie menschliches Blut brauchen, um zu überleben. Sie werden von Jägern zu Gejagten, ihr ewiges Leben ist kein Fluch mehr, sondern ein Segen. Es muss neben den nach wie vor vorhandenen bösen Vampiren neue Bösewichte geben, deshalb werden beispielsweise oft Werwölfe als Antagonisten eingeführt.

Der Vorspann weckt ständig Assoziationen. Die Themen Gewalt, Sex, Hitze, Tod und Glaube werden zu einer explosiven Mischung aus verworfener Moral und geiler Schmuddeligkeit vermischt. Die Darstellung von religiösem Fanatismus und sexueller Energie ist ein „Gumbo¹⁹⁷ aus verschiedenen Geschmäckern“.¹⁹⁸ Der Vorspann zeigt die zwei Gesichter der USA: eine bis zum Fundamentalismus gesteigerte Lobpreisung des Christentums und die allgegenwärtige Überpräsenz von verwerflicher Moral und Sünden aller Art.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Die Entwicklung ist sehr gut zu erkennen, wenn die Filme „Nosferatu“ und „Twilight“ verglichen werden.

¹⁹⁷ Gumbo ist ein würziges, eingedicktes Eintopfgericht, eine traditionelle Mahlzeit in den Südstaaten.

¹⁹⁸ Vgl. Wilcott, Becca: True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011. S 49

¹⁹⁹ Vgl: http://www.culturshock.de/site/kritik_rezension_true_blood.147.0.html Zugriff Juni 2014

7.3 Die Bauformen – Der Vorspann wird zerlegt

„HBO’s True Blood main title is a love letter to the Gothic South“²⁰⁰, ein Liebesbrief an den Süden. Der Rezipient soll sich fühlen, als ob ihn ein Raubtier beobachtet, er soll sich unwohl, unanständig, eingesperrt und zum Schluss erlöst und gereinigt fühlen. Eine zentrale Idee, die über der gesamten Produktion stand, war „the whore in the house of prayer“, die Hure im Gotteshaus. Den schmalen Grat zwischen Heiligem und Profanem galt es mit starken Bildern darzustellen.²⁰¹ Im Folgenden werden die einzelnen Sequenzen des Vorspannes als „Bilder“ bezeichnet. Die Bildsequenzen variieren im Vorspann in ihrer Länge und sind im Anhang in einem Einstellungsprotokoll aufgelistet.

Ich werde mich bei der Analyse der Bilder an Roland Barthes Text zur *Rhetorik der Bilder* orientieren. Barthes geht davon aus, dass Bilder drei Nachrichten vermitteln. Zum einen die linguistische Nachricht, welche Aussagen in schriftkultureller Form beinhaltet, die in einer Beziehung zu ikonischen Nachrichten stehen wie z. B. Slogans, Beschriftungen oder Plakate. Die linguistische Nachricht antwortet immer auf die Frage „Was ist es, was ich sehe?“ und ist damit die denotierte Beschreibung des Bildes, also eine Beschreibung der Bildelemente. Die zweite Nachricht eines Bildes ist die kodierte ikonische, also eine symbolische Botschaft. Auf der Ebene der symbolischen Botschaft steuert die linguistische Nachricht nicht mehr die Identifikation, sondern die Interpretation. Sie zieht Grenzen, die den konnotierten Sinngehalt daran hindern, in allzu persönliche Gebiete auszuschweifen. Die dritte Nachricht ist die nicht kodierte ikonische, die je nach individuellem Umfeld (kulturelles Umfeld, Wissen, Nationalität ...) verstanden wird. Die Sprache eines Bildes setzt sich also aus allen gesendeten und empfangenen Wörtern zusammen.²⁰²

Im Folgenden erachte ich es als sinnvoll, zunächst alle Bildinhalte rein deskriptiv, also denotativ aufzuführen. Im weiteren Verlauf wird die Interpretation in die Betrachtung der Bilder einfließen.

²⁰⁰ <http://thisisdk.com/work/hbo/true-blood-main-title>, Zugriff 01.01.2014

²⁰¹ http://www.watchthetitles.com/articles/00131-true_blood, Zugriff 01.01.2014

²⁰² Vgl. Barthes, Roland: *Rhetorik des Bildes*. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013. S. 35f

7.3.1 Bildinhalt und Beschreibung – die Denotation oder „Was sehe ich?“

Der Vorspann beginnt mit einem Bild unter der Wasseroberfläche eines trüben Sumpfes in Louisiana. Ein seltsam anmutendes Tier, es handelt sich um einen Axolotl, lungert im düsteren Wasser, das Bild wirkt bedrückend, aber nicht bedrohlich. Die Kamera schnellt aus dem sumpfigen Wasser hoch an die Oberfläche. Ein Alligator lauert im Wasser. Die Kamera gleitet weiter durch den Sumpf.

Die ersten fünf Bilder des Vorspannes zeigen Mangrovenwälder und ihre tierischen Bewohner. Durch den Sumpf führt eine Kamerafahrt. Es ist Morgen, die Sonne geht gerade auf (Bild 4). Vorbei an einem maroden Haus, das auf Stelzen im Sumpf steht, setzt sich die Kamerafahrt immer weiter in Richtung Zivilisation. Ein Haus ist zu sehen (Bild 7).

Zum ersten Mal werden nackte Körper eingeblendet, sie winden sich in sexueller Ekstase umeinander auf dem Boden. Dieses Bild wird in weiterer Folge des Vorspannes immer wieder verwendet. Bild 8 ist wieder ein Haus, diesmal ein etwas Pompöseres. Bild 10 zeigt drei schwarze Frauen in religiöser Ekstase. Bild 11 zeigt ein Geschäft, in dem es Alkohol zu kaufen gibt, das Ladenschild trägt die Aufschrift „Lucky Liquor“. Bild 12 und 13 sind Archivbilder in Schwarz-Weiß, die Szenen einer Demonstration zeigen. Bild 14 ist die erste Anspielung auf den Tod, es zeigt einen Grabstein. Bild 15 greift das sexuelle Thema wieder auf, zu sehen ist der Rücken einer Frau, die auf einem Bett kniet. Sie trägt schwarze Unterwäsche.

Bild 16 ist ebenfalls ein Archivbild. Eine Schlange scheint ein Opfer zu attackieren, denn sie bewegt sich schnell und mit offenem Maul von rechts nach links. In Bild 17 ist ein verrottendes Auto zu sehen, das im Wald abgestellt wurde. Bild 18 zeigt ein Kleinkind in Ku-Klux-Klan-Montur, hinter ihm sind Erwachsene zu sehen. Auf Bild 19 ist ein Mann mit Baseballkappe zu sehen, der in einem Schaukelstuhl auf seiner Veranda sitzt. Bild 20 ist eine Bildserie, auf dem zwei Jungen zu erkennen sind, die rote Früchte essen. Ihre Münder sind rot verschmiert. Ein Alligator-Schädel baumelt in Bild 21 auf einer Veranda. In Bild 23 geht gerade die Sonne in einem blutroten Spektakel unter.

Bild 24, 26, 31, 34, 38 42, 45, 52 und 63 zeigen das gleiche sexuelle Gerangel, wie es bereits zu Anfang in Bild 8 zu sehen ist. Auf Bild 25 geht ein kleiner Junge von

links nach rechts vor einem Haus entlang. Bild 27 zeigt ein totes Tier in einer Blutlache auf einer Straße, es handelt sich um ein Opossum, das vermutlich von einem Auto zu Tode gefahren wurde. „God hates Fangs“ steht in schwarzer Schrift auf einem erleuchteten weißen Schild, das in Bild 28 zu sehen ist. Auf Bild 29 ist ein schwach beleuchtetes Warenhaus in der Nacht zu sehen. Auf Bild 30 sieht man eine Szene in einer Bar, die öfter als Schauplatz folgen wird. Auf diesem Bild schlingt eine Frau, die auf einem Billardtisch sitzt, ihre Beine um einen Mann – ihr Kopf ist nicht zu sehen.

Bild 32 zeigt dieselbe Szene, hier ist der Mann allerdings von hinten zu sehen. Ebenfalls in der Bar sind auf Bild 33 zwei Männer in Nahaufnahme zu sehen. Bild 35 zeigt den Mond, der von Wolken verhangen ist. Bild 36 und 37 zeigen wieder die Bar, auf dem ersten Bild sieht man eine Frau, die mit einem Mann tanzt. Sie reibt ihren Rücken an ihm. Das zweite Bild ist eine Nahaufnahme der Gesichter der beiden.

Bild 39 zeigt einen Gottesdienst in einer Kirche. Links ist die Gemeinde zu erkennen, die nur aus dunkelhäutigen Personen besteht, rechts springt der Priester in die Luft. Bild 40 zeigt zwei Damen der Gemeinde und den Priester genauer. Bild 41 und 44 sind praktisch identisch, sie zeigen die Spitze einer Kirche, allerdings steht diese in Bild 44 auf dem Kopf.

Bild 43 zeigt wieder die tanzende Dame in der Bar. Es folgen Bilder, auf denen nackte Körper zu sehen sind. Auf Bild 46 sind zwei betende Frauen, diesmal mit weißer Hautfarbe. Bild 47, 56 und 65: Eine junge Frau tanzt lasziv auf dem Boden, wieder in der rot beleuchteten Bar. Auf Bild 48 ist ein kleiner Frosch zu sehen, der gerade in das Maul einer Venusfliegenfalle gerät – sie klappt zu.

Auf Bild 49 ist eine Person zu erkennen, die hinter einem brennenden Kreuz steht. Bild 50 zeigt einen verrottenden Fuchs, der von Maden zerfressen wird. Bild 51 findet wieder in der Bar statt, ein Mann ist von hinten zu sehen, wie er gerade einen zweiten Mann schubst. Zur sexuellen Handlung in Bild 52 gesellen sich 4 Flashframes, die nicht genau definierbare Bilder zeigen. Bild 53 spielt wieder in der Kirche. Ein weißer Prediger steht vor einer Gruppe schwarzer Frauen. In Bild 54 befreit sich eine Zikadenlarve aus ihrem Kokon.

Bild 55 zeigt wieder einen Gottesdienst. Eine schwarze Frau windet sich in religiöser Ekstase. Auf Bild 57 sind rot geschminkte Lippen in Detailaufnahme zu sehen, die gerade Rauch hineinziehen. Bild 85 zeigt den Titel der Serie „True Blood“: Es sieht aus, als würde sich Haut zusammenknittern. Bild 59 ist wieder in der Bar, diesmal tanzen zwei Frauen miteinander, eine blond, die andere braunhaarig. Bild 60 und 62 zeigen zwei Männer und eine Frau, die in einem Fluss stehen. Es handelt sich um eine Taufe. Bild 61 erweckt den Eindruck, als würde Blut über den Bildschirm fließen. Den Abschluss des Vorspannes, Bild 64 und 66, machen zwei Bilder eines Feldes mit vielen Bäumen in der Dämmerung.

7.4. Einteilung in Bildkategorien: Der Tod des Autors – die Geburt des Lesers

Der Vorspann besteht aus mehr als 66 Bildern, von denen ein Teil Location- und Stimmungsbilder sind. Ebenso finden sich für wenige Frames zwischengeschnittene Füllbilder, die das Bildmaterial verfremden und den Rezipienten für einen kurzen Augenblick irritieren. Sie unterbrechen die Linearität und werden als Stilmittel eingesetzt. Die kurz eingeblendeten Flashframes sind für die tiefgründige Interpretation des Vorspannes jedoch unwichtig.

Die weiteren Bildfolgen lassen sich nach eingängiger Rezeption in 3 weitere Kategorien einteilen, die die Urtriebe des Menschen ansprechen und auch typische Themen in aktuellen Vampirfilmen- oder Serien sind: Glaube, Sex, Tod. Im folgenden Kapitel werden diese Bilder näher betrachtet. Die Schnittfolge folgt keinem klassischen dichterischen Muster (abab cdcd, abba...), wie man annehmen könnte, sondern sie sind für die Rezeptionswirkung komponiert, um bestimmte Gefühle bei den Zusehern hervorzurufen.

7.4.1 Location- und Stimmungsbilder

Im Folgenden finden sich alle wichtigen Bilder, die primär als Location- und Stimmungsbilder gelten, aber auch zu einzelnen Kategorien zugeteilt werden können. Sie führen den Rezipienten auf eine Reise durch den Morgen in die Nacht.



Bild 1 zeigt einen Axolotl in Nahaufnahme, wie es in grünlichem Wasser schwimmt. Zu diesem Zeitpunkt ist es schwierig, überhaupt auf die Idee zu kommen, dass der

Vorspann einer Vampirserie vorausgeht. Dennoch lässt sich das Axolotl-Bild in einer Analogie zum Vampir lesen. Daher sollen kurz ein paar Anmerkungen zu diesem Tier erfolgen: Der Axolotl ist ein Schwanzlurch aus der Familie der Querzahnmolche, das vereinzelt im Xochimilco- und dem benachbarten Chalco-See innerhalb eines vulkanischen Beckens bei Mexico-Stadt lebt. Anstelle von herkömmlichen Kiemen hat der Axolotl pinselartige Kiemenbüschel an beiden Seiten des Halses. Sein Name bedeutet Wassermanstrum oder Wasserpuppe in der Sprache der Azteken. Das Tier ist in der Regel nachtaktiv und wird zwischen 10 und 15 Jahren alt. Bei den mittelamerikanischen Ureinwohnern galt der Axolotl als Delikatesse, dass zu besonderen Anlässen verspeist wurde, obwohl es als heiliges Tier galt. Auch heute wird das vom Aussterben bedrohte Tier noch gerne gegrillt.

Durch einen angeborenen Schilddrüsedefekt befindet sich der Axolotl in einem ewig embryonalen Zustand. Es lebt sein Leben als Dauerlarve, ist aber dennoch zeugungsfähig. Die wohl interessanteste Fähigkeit des Axolotls ist es, Gliedmaßen, Teile von Herz und Gehirn sowie die Wirbelsäule nach einer Verletzung komplett zu erneuern. Daher ist es ein beliebtes Tier für Naturwissenschaftler und Mediziner, an dem umfassend geforscht wird. Der Axolotl kann als Haustier im Aquarium gehalten werden.²⁰³ Es ist auch anzunehmen, dass der Axolotl in einem Aquarium gefilmt wurde.

Es zeigt sich, dass die Wunden des Axolotls, genau wie die des Vampirs, in kurzer Zeit heilen können. „Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen sind von den seltsamen Wesen fasziniert. Manche von ihnen glauben sogar, dass die Tiere den Schlüssel für ein langes Leben, ewige Jugend und lebenslange Gesundheit in sich tragen. Für einen Lurch erreicht der Axolotl ein ungewöhnlich hohes Alter, 25 Jahre wurden schon dokumentiert. Dabei wird er nie richtig erwachsen: Statt sich zu einem fertigen Salamander zu entwickeln, verharrt er sein Leben lang im Larvenstadium.“²⁰⁴ Hier kommen uns einige Begriffe unter, die durchaus auch in die Vampirwelt übertragen werden können: ungewöhnlich hohes Alter, ewige

²⁰³ Vgl. <http://animals.nationalgeographic.com/animals/amphibians/axolotl/> und <http://www.spiegel.de/wissenschaft/medizin/axolotl-der-wunder-wundenheiler-a-731102.html>
Zugriff 01.12.2013

²⁰⁴ <http://www.spiegel.de/wissenschaft/medizin/axolotl-der-wunder-wundenheiler-a-731102.html>
Zugriff 01.12.2013

Jugend, lebenslange Gesundheit. Der Axolotl hat also fast mehr vampirische-Eigenschaften, als der eigentliche tierische Vampir, die Fledermaus, selbst.

Es erscheint unpassend, den Axolotl an den Anfang des Vorspannes zu stellen, da es weder ein Südstaaten-Tier noch besonders gefährlich ist. Auch hat es nichts mit den Hauptkategorien Sex, Glaube und Tod zu tun. Aber meiner Interpretation nach leistet es einen ersten Hinweis an den Rezipienten, dass es sich bei der nun folgenden Serie um eine Vampir-Serie handelt. Auf dieses Bild lässt sich Roland Barthes besonders gut anwenden: Auf der reinen Bildebene sieht man das Tier, auf der interpretativen Ebene ist es ein Symbol für die Vampir-Welt.

Ein Kameraschwenk folgt nach oben aus dem Wasser heraus, in grünes Sumpfgras in der Morgensonnen, das nicht bedrohlich, sondern eher friedlich und geheimnisvoll wirkt.
Ebenfalls wird hier mit einer Nahaufnahme gearbeitet.



Nach dem Bild des embryonalen Axolotls beginnt nun das Leben oberhalb der Wasseroberfläche. Man taucht aus dem behüteten See an lebenspendendem (Frucht-)Wasser auf, zunächst in saftiges, grünes Gras, und das Erste, das man sieht, ist Gefahr: Ins Leben geworfen, sieht man sofort dem Tod ins Auge. Doch kann selbst der Tod, hier das gefühllose kalte Raubtier, besiegt werden.



In Bild 3 ist ein Alligator-Kopf im unteren Drittel des Bildes, ebenfalls in Nahaufnahme, zu sehen, im Hintergrund sieht man Sumpfgewässer mit braunem, trockenem Sumpfgras.

Was vorher grün und saftig war und nicht gefährlich wirkte, ist jetzt verdorrt durch die angstgeschwängerte Atmosphäre. Durch die Naheinstellung und die Tatsache, dass das Tier die Hälfte des Bildes ausfüllt, fühlt sich der Zuschauer bedroht und beobachtet. Der dunkle, wolkenverhangene Himmel wirkt ebenfalls bedrohlich und gefährlich, kein bequemes Bild. In späterer Folge hängt ein Alligator-Schädel an einer Hauswand, sei es zur Dekoration oder als Trophäe. Die Bestie ist besiegt. Das Bild des Schädels ist in die Kategorie Tod einzuordnen, hängt aber direkt mit dem am Anfang noch lebenden Tier zusammen. Es sind immer wiederkehrende Irritationsmomente, die den Vorspann charakterisieren. Was am Anfang des Vorspannes noch bedrohlich und lebendig war, hängt später als Symbol des



Sieges über die gefährliche Natur an einer Hauswand. Das Bild des Alligators kann ebenfalls in die Kategorie Tod eingeordnet werden, da es sich um ein gefährliches Raubtier handelt.



In Bild 4 bewegt sich die Kamera in einer Fahrt nach vorne über das Wasser. Die Sonne geht zwischen den Bäumen auf. Für manche Menschen wird es bei Sonnenaufgang einfach nur Tag, andere genießen die Morgenstunden und empfinden sie als etwas Reines, einen Neustart. Für Abergläubische und Monstergeplagte ist der Sonnenaufgang das Ende des Leides, denn der Tag fängt von vorne an. Um auf Vampir-Analogien, die im Vorspann vorhanden sind, zurückzukommen: Der Sonnenaufgang ist im Leben eines Vampirs besonders wichtig, denn er bedeutet das Ende der Nacht. Wenn die Sonne aufgeht, ist für Vampire Schlafenszeit. Klassische Vampire ziehen sich zu Sonnenaufgang in ihre Särge zurück und schlafen, solange es hell und die Sonne am Himmel ist. Im Gegensatz dazu stehen z. B. die Vampire der Twilight-Filme, die im Licht der Sonne nicht zu brennen, sondern zu glitzern beginnen. Die Dämmerung, also der Übergang vom Tag zur Nacht und umgekehrt, ist die Zeit, in der Vampire erwachen oder sich wieder in ihre dunklen Rückzugsorte begeben müssen. Sonnenlicht verträgt kein Vampir gut, weder ein moderner noch einer von Draculas klassischen Nachkommen. Der Sonnenaufgang ist also der ‚Sonnenuntergang‘ des Vampirs.

Im Vorspann ist dieser Sonnenaufgang der Anfang einer Brücke, die über den kompletten Verlauf gespannt wird: Der Vorspann beginnt mit der aufgehenden Sonne und endet in der morgendlichen Dämmerung, bevor die Sonne wieder aufgeht. Der Sonnenaufgang kann ebenfalls sowohl in die Kategorie Tod (für Vampire) als auch Leben (für Menschen) eingeordnet werden.



In einer Halbtotalen Kamerafahrt wird ein Haus gezeigt, das auf Stelzen im Wasser steht. Es ist ein Zeichen für die Zivilisation, die versucht, sich über den schmutzigen Sumpf zu stellen, allerdings offenbar erfolglos, denn das Haus ist von Verfall gezeichnet. Die vermeidliche Sicherheit war schlussendlich möglicherweise doch keine. Die Farben im Bild sind Grau und Braun, beides

schmutzige, schlammige Farben, die den Eindruck des Verfalles und der fehlenden Sauberkeit verstärken. Dem Rezipienten wird vermittelt, dass die Umgebung zwar schmutzig ist, aber nichts versteckt wird. Jeder kann den Dreck der Gesellschaft sehen.

Das folgende Bild ist das eines Highways in der Morgensonnen: Der Weg in die Zivilisation außerhalb des Sumpfgebietes ist angetreten. Die Bilder werden „menschlicher“, jedoch weiterhin mit dem unterschwelligen Gefühl von Ursprünglichkeit.

Die Kamerafahrt wird fortgesetzt, vorbei an in den Südstaaten typischen Häusern. Heraus aus der Wildnis mit ihren gefährlichen Raubtieren, geht es in die Zivilisation, vorbei an einem Bilderbuch-Bild von Louisiana: Ein Haus im viktorianischen Stil, das zweifelsohne einer besser situierten Familie gehören muss. Der Gegensatz lässt nicht auf sich warten, die erste sexuelle Szene erscheint im Vorspann – eine Szene, die genau hinter den Fenstern dieses Hauses vor sich gehen könnte. Der



Zuschauer wird ungewollt zum Voyeur. Die Kamerafahrt geht weiter, diesmal vorbei an Häusern von Arbeitern und weniger gut gestellten Menschen. Diese Häuser decken sich mit denen der Gesellschaft, die später in der Serie *True Blood* eine wesentliche Rolle spielt: einfache Menschen mit einfachen Jobs als Bedienung, Bauarbeiter, Koch oder Barbesitzer. In den schönen Villen wohnen die Vampire der Serie. In beiden Bildern ist der Himmel ungewöhnlich blau dargestellt – eine Verfremdung der Realität. Blau wird mit Ruhe und Harmonie assoziiert, der extra blaue Himmel erzeugt eine warme, paradiesische Stimmung. Entgegengesetzt dem schmutzigen Haus im Sumpf sind diese beiden, zumindest auf den ersten Blick, schön weiß und sauber. Es werden zwei völlig unterschiedliche Arten von Häusern gezeigt. Es wirkt normal, denn überall wo Menschen Leben, sehen ihre jeweiligen Lebensräume unterschiedlich aus. Die gezeigten Häuser stehen in Wirklichkeit relativ nah beieinander, in Shreveport, Louisiana. Der Friedhof, der später noch vorkommt, ist vermutlich auch in dieser Gegend zu finden.





ABBILDUNG 23

Ein interessantes Detail: Eine Anwohnerin weist dringend darauf hin, sich nicht im Dunkeln, oder alleine in die Gegend dieser Häuser zu begeben: „Most of the locations in Shreveport were shot in the poorer parts of town. Unfortunately, this meant that most of the places where they shot were not safe. In fact, Sprague Street (the White Houses location) is infamous for its history of drug and prostitution activity.“²⁰⁵ Sehr passend zum Kleinstadtfeeling, welches das fiktive Bon Temps später vermitteln soll. Ebenfalls wird *True Blood* Fans davon abgeraten, sich in dieser Gegend umzusehen.



Ebenfalls in Shreveport befindet sich ein Shop, auf dem „Lucky Liquor“ geschrieben steht. Mit einer halbtotalen Kamerafahrt wird der Laden ins Bild gesetzt. Nach Barthes findet sich die Nachricht des Bildes hier hauptsächlich auf linguistischer Ebene. Es finden sich Worte innerhalb des Bildes. Das bedeutet, dass die Symbolik des Bildes nur dann vom Rezipienten umfassend gedeutet werden kann, wenn er Englisch spricht und lesen kann. Das Bild ist positioniert zwischen einer religiösen und einer Szene, die während einer Protestdemonstration gedreht wurde. Das Lucky Liquor, also



„Glücklicher Alkohol“, impliziert, dass Alkohol und Glück zusammengehören. Alkoholgenuss wird verharmlost. Er hilft Spaß zu haben, seine (gesellschaftlichen) Probleme zu vergessen, er enthemmt und steigert den Mut. Der Zuschauer findet sich in einer oberflächlichen, fast ekelhaften Welt wieder, in der morgens gebetet und abends getrunken wird, eine scheinheilige Welt im restriktiven Amerika.

ABBILDUNG 24

²⁰⁵ Ebd.



Ein weiteres Bild, das in zwei Kategorien eingeteilt werden kann, ist das eines Friedhofs, der bei einer kurzen Kamerafahrt zu sehen ist. Zum einen ist es ein Location Shot, zum anderen ein Bild, das den Tod symbolisiert. Ein Friedhof ist die letzte Ruhestätte für die Toten. Positioniert ist dieses Bild zwischen Found Footage einer Demonstration und einer eindeutig sexuell anmutenden Szene, ein drastischer Gegensatz, der den Tod in die Mitte des menschlichen Alltags bringt.



Die modernde, beklemmende Umgebung setzt sich auch in der Natur fort. Die Außenaufnahmen im Vorspann sind Zeugen für Zusammenbruch und Verfall. Der rostende Sedan kann ebenfalls der Kategorie Tod zugeordnet werden. Die Aufnahme des Autos ergibt ein Stimmungsbild, das den Grundton des Vorspannes widerspiegelt. Eine moralisch verrottende Gesellschaft, die ihre Sünden im „Wald“ versteckt. Es ist angeordnet zwischen dem Bild einer zubeißenden Schlange, also einem Bild des Todes und einem Bild des Rassismus – ein Kind mit Ku-Klux-Klan-Robe, ein Bild, das in der Regel mit Gewalt assoziiert wird.

Im folgenden Bild ist ein Mann in einem Schaukelstuhl zu sehen. Er lacht und sieht dabei ein wenig diabolisch aus – es scheint, als lache er über das Schicksal des Kindes oder auch über das des Zuschauers. Dieser könnte sich durch den direkten Augenkontakt mit dem Mann durchaus ertappt fühlen bei schmutzigen Gedanken an nackte Frauen, wie sie ein paar Bilder vorher zu sehen waren. In der Realität lud der Mann auf dem Bild das Produktionsteam auf ein Bier auf seiner Veranda ein – und wurde dadurch im Vorspann verewigt.



Auf den schaukelnden Herrn folgen zwei Jungen, die „barbarisch“ Beeren essen. Diese werden später in der Kategorie Tod beschrieben. Ein weiteres Stimmungsbild ist ein Sonnenuntergang. Diesem geht der bereits erwähnte Alligatoren-Schädel voraus.

Der Sonnenuntergang ist das Ende des Tages. Es folgt die Dämmerung und die Nacht. Die Nacht ist die Zeit, in der das Böse sein Unwesen treibt. Es ist die Zeit der sexuellen Eskapaden, des Erwachens allerlei Kreaturen. Auf das Bild des Sonnenuntergangs folgt erneut ein sexuelles Bild, dann das einer Veranda, auf der ein kleiner Junge von links nach rechts durchs Bild geht.



Das nächste Umgebungsbild zeigt ein beleuchtetes Gebäude in der Nacht. Ich glaube ein Restaurant oder einen Supermarkt zu erkennen. Es ist eine Lichtoase, die sich gegen das Dunkel stemmt. Die angewendete Kamerafahrt gibt dem Zuschauer das Gefühl, durch die Nacht zu fahren mit einem Ziel, das noch nicht ganz klar ist.

Auf dem nächsten Bild ist der Mond zu sehen. Er ist die Lichtquelle und das Symbol der Nacht. Werwölfe heulen ihn an, er hat diverse mystische Bedeutungen. Wolkenverhangen sieht er besonders geheimnisvoll aus.



Der Mond, als Symbol für die Nacht, kann auch als Symbol für vampirisches Treiben gedeutet werden. Vampire lieben die Nacht, denn nur wenn es dunkel ist, sind sie „lebensfähig“ und können sich im Freien bewegen. Das Mond-Bild ist



wieder zwischen sexuellen Bildern platziert, hinter den bereits öfter vorgekommenen sich windenden Körper und vor einer Bar-Szene. Es folgen nicht genau definierbare Bilder, eines davon könnte innerhalb des Autos aufgenommen worden sein. Es stellt sich eine Orientierungslosigkeit ein. Verwackelte Bilder von Lichtern unterstützen das schummrige Gefühl der Verlorenheit in der Nacht und der Ziellosigkeit, fast als wäre man betrunken und nicht mehr in der Lage, einen Punkt zu fokussieren.

Der Vorspann endet mit den Bildern einer Wiese mit Bäumen in der Dämmerung. Am Beginn des Vorspannes ist es Morgen - der erzählerische Bogen spannt sich über den Tag hinein in die Nacht, bis hin zur morgendlichen Dämmerung. Es wird also zum Ende des Vorspanns nicht dunkel, sondern hell. Dies erscheint logisch: Der Vorspann beginnt am Morgen,



zieht sich über den Tag in die Nacht hinein. Das Feiern in einer Bar geschieht meistens nachts. Auch die Taufe ist nachts. Danach wird es wieder hell. Das Bild zeigt zwar keinen Friedhof, aber steht dennoch für Unbelebtheit, denn es zeigt nur einen toten, nicht bepflanzten Acker.

7.4.2 Sex

Das erste Bild mit eindeutig sexueller Handlung ist bereits Bild 8 im Vorspann. Umrahmt von den bereits beschriebenen Bildern der Häuser, schlingen sich zwei nackte weiße Frauen umeinander. Die beiden Frauen werden so kurz zwischengeschnitten, dass sie kaum wahrnehmbar sind, aber doch ist es sichtbarer Sex in Naheinstellung – und dann auch noch gleichgeschlechtlicher: ein sehr kurzer Irritationsmoment für einen Zuschauer, der eben noch wilde Tiere und Häuser sehen durfte. Der Zuschauer wird hier zum Voyeur. Spielen sich die Szenen hinter den geschlossenen Türen und zugezogenen Vorhängen der gezeigten Häuser ab? Es folgt das zweite Haus, danach sofort eine religiöse Szene. Ähnlich sexuell aufgeladene Bilder, jedoch mit einem heterosexuellen Paar, folgen im weiteren Verlauf des Vorspannes öfter. Sie sind immer wieder kleine Schock-Momente – Menschen gezeigt in Ekstase, fast tierisch, wie sie sich umeinanderwinden. In der Realität ist die Frau aus diesen Sexszenen eine Schauspielerin und Bekannte eines Teammitgliedes.



Die Nahaufnahme einer blonden Frau in schwarzer Unterwäsche folgt dem Bild des Friedhofes. Tod wird dadurch mit Sexualität verbunden. Führt zu viel Sex, zu viel Sünde zum Tod? Dem Bild der Frau folgt das einer angreifenden Schlange. Durch die Bildfolge wird die Frau zu etwas gefährlichem, unheil- oder gar Todbringendem, sie ist die Schlange, die ein Opfer sucht. Die offensichtlich biblische Referenz werde ich beim Bild der Schlange näher erläutern. Im Hinterkopf des Zuschauers befindet sich durch den Soundtrack der Gedanke „I wanna do bad things with you“.



Die folgenden sexuellen Bilder, die immer wieder zwischen geschnitten sind, möchte ich im Folgenden zusammenfassen. Wo sie positioniert sind, wird bei besonderer Wichtigkeit in den weiteren Kategorien beschrieben. Sex ist Grenzüberschreitung, Romantik, Hemmungslosigkeit, Ekstase, Begierde, Nähe, Intimität. Er kann unschuldig, liebevoll, innig und wunderschön sein, aber auch pervers, hart, schmerhaft und schmutzig. Er kann als Gewaltakt oder als Akt der Liebe vollzogen werden. Die Welt dreht sich um Sex, Schönheitsideale, Attraktivität, Statussymbole, um Dinge, die dazu dienen, sexy, also begehrenswert für einen potentiellen Beischlafpartner zu sein. Das nebenstehende Bild zeigt eine Frau, die ihre Brüste mit den Armen bedeckt, sie windet sich auf dem Boden. Auffällig ist das grüne Armband, das sie am linken Handgelenk trägt, und das im Dunkeln leuchtet. Es hat eine signalartige Wirkung im Bild. Der Blick des Rezipienten ist umgehend auf dieses Armband gelenkt. Als Lichtquelle umgeben vom sündigen Fleisch, stellt es eine Schlinge da, die die verlorene Moral noch zu retten sucht. Grün als leuchtende Farbe der Hoffnung suggeriert, dass noch nicht alles verloren ist. Dem Bild der Frau folgt das eines toten Opossums. Wieder ist Sex mit Tod verknüpft. Das Bild des Tieres ist von der Farbe Rot dominiert, komplementär und im deutlichen Kontrast zum Grün des Armbandes. Der ultimative Gegensatz zwischen den Farben und zwischen dem Gezeigten: eine lebende Frau und ein totes Tier.



Im Vorspann wurden verschiedene Einstellungen in einer Bar gedreht. Alle Barszenen sind vollständig in rotes Licht getaucht, sie sehen erotisch, erhitzt, aggressiv und gefährlich aus. Eine alkoholgeschwängerte Atmosphäre, die bestimmt jeder Rezipient schon einmal erleben durfte, kommt auf. Das erste Bild ist eine Nahaufnahme einer blonden Frau mit rotem, rückenfreiem Oberteil. Sie sitzt auf einem Billardtisch und schlingt ihre Beine um den Oberkörper eines Mannes, beide sind von der Seite zu sehen. Die Köpfe der Personen sind nicht im Bild. Es handelt sich eindeutig um einen sexuellen Annäherungsversuch. Die Frau übernimmt den aktiven Part, sie fesselt den „hilflosen“ Mann mit ihren Beinen an sich. Dieses Bild muss förmlich dem der zuschnappenden



Venusfliegenfalle gegenübergestellt werden. Die genaue Beschreibung folgt in der Kategorie Tod. Wieder ist eine extrem kurze Einblendung nackter Körper zu sehen. Diesmal handelt es sich um einen Mann und eine Frau. Die kaum wahrnehmbaren Bilder sind eine direkte Anspielung auf das, was nach dem Billardtisch-Stelldichein passieren wird. Das zweite Bar-Bild zeigt wieder die Dame auf dem Tisch und den Mann, der von ihren Beinen umschlossen wird. Diesmal sind die Beiden jedoch in einer Nahaufnahme von hinten zu sehen. Wo getrunken wird, entsteht oft Leidenschaft, entweder positive oder negative. Es kommt häufig zu einem übermäßigen Verlangen nach Körperkontakt, ob nun sexueller oder gewalttätiger Natur. Meistens kommt es zur Gewalt aufgrund von sexuellen Interessen. Nicht selten rangeln Männer um das Objekt ihrer Begierde. Nach dem Bild der Frau auf dem Billardtisch ist das Bild zweier Männer geschnitten, die sich unterhalten. Das Bild ist wieder eine Nahaufnahme, diesmal nicht in leuchtendem Rot gehalten, sondern in einem bräunlichen Farbton. Durch die Abwesenheit von Rot erscheint das Bild nicht so emotionsgeladen wie die anderen Bilder in der Bar. Allerdings blockiert der rechte Mann dem Rezipienten die Sicht, indem er sich mit dem Arm an der Wand abstützt. Es scheint als wollen die beiden Männer in Ruhe gelassen werden. Wieder sind die Bilder der nackten Körper für wenige Frames kaum wahrnehmbar eingeblendet. Darauf folgt das bereits beschriebene Bild des wolkenverhangenen Mondes. Es ist also mitten in der Nacht. Die Bühne ist geöffnet für allerlei moralisch verwerfliche Tätigkeiten. Es folgt wieder ein Bild einer Frau und eines Mannes, sie sind in der Amerikanischen Einstellung aufgenommen. Diesmal handelt es sich um ein anderes Paar, eine dunkelhaarige Frau und ein pummeliger Mann mit Kappe. Sie tanzt lasziv und reibt ihr Hinterteil am Schritt des Mannes. Er wirkt etwas unbeholfen. Die Tatsache, dass der Mann übergewichtig aussieht, mag implizieren, dass er öfter in der Bar ist, um zu trinken. Im Bild sind nur die beiden Tanzenden genau zu erkennen. Was sich im Hintergrund abspielt, bleibt im Dunkeln. Diese Tatsache suggeriert, dass es etwas zu verstecken gibt. In der Realität ist der Mann der ausführende Produzent Mark Bashore, der mit ein paar Bier davon überzeugt wurde, mitzuspielen. Die junge Frau, die in der Bar tanzt, ist eine Stripperin, die für diese Szenen vom Team

engagiert wurde. Alle Barszenen wurden in einer Spelunke in Seattle gedreht.²⁰⁶ Es folgt eine Großaufnahme des Paares, ihre Gesichter sind zu sehen. Die Frau hat ihre Augen geschlossen, sie scheint den Körperkontakt zu genießen. Wieder sind die Flashframes mit nackten Körpern eingeblendet. Es sieht fast aus wie ein Kampf,



nicht wie leidenschaftliches Liebesspiel. Die gesamte Bar-Szene ist stark sexuell konnotiert. Sie finden, wie durch das Mond-Bild klar wird, mitten in der Nacht statt. Die Stimmung ist aggressiv, erhitzt und droht zu explodieren. Immer wieder werden die Bilder nackter Menschen so kurz eingeblendet, fast stroboskopartig, dass sie kaum wahrzunehmen sind. Es ist eine unterschwellige Botschaft an den Rezipienten. Es folgen verwackelte Bilder von Lichtern als Zwischensequenz. Die Szenerie ändert sich und es folgen Bilder eines Gottesdienstes, die in der Kategorie Glaube genauer beschrieben werden. Auf die kirchlichen Bilder folgt wieder eine Sex-Szene. Dieses Mal ist sogar ein Penisansatz im Bild zu erkennen. Dies ist allerdings bei der normalen Rezeption des Vorspannes nicht zu erkennen, sondern erst in einer Slow Motion-Abspielung. Alle Bilder der nackten Körper



sind in Nahaufnahme aufgezeichnet, so dass die Nähe zum Geschehen für den Zuseher deutlich zu spüren ist. Noch näher ist die folgende Großaufnahme der tanzenden Dame. Sie blickt genau in die Richtung des Rezipienten. Man fühlt sich beobachtet durch den direkten Blick, der nur sehr kurz zu sehen ist, dafür aber durch die rote Farbe und die hohen Kontraste im Bild, sehr eindringlich wirkt. Es folgt das Bild eines umgedrehten Kreuzes auf einem Kirchendach, dann wieder der stechende Blick der Frau. Der gesamte Abschnitt des Vorspannes ist ein Ping-Pong-Spiel zwischen Sex und sexuellen Barszenen. Er ist der erotische Höhepunkt des Vorspannes. Auf die Sex-Szene, die diesmal wieder zwei Frauen in Aktion zeigt, folgt das Bild zweier betender Frauen. Auch diese werden in der Kategorie Glauben genauer beschrieben und in den Kontext gesetzt. Nach den betenden Frauen folgen weitere Bilder in der Bar. Die braunhaarige Frau, die



²⁰⁶ Vgl.: Mulder, Matt: <http://news.creativeleague.com/feature-dks-true-blood-the-making-of>
Zugriff Juni 2014

vorher noch mit dem Mann mit Kappe getanzt hat, räkelt sich nun lasziv auf dem Boden. Sie blickt wieder in die Richtung des Rezipienten, als wolle sie ihn motivieren, sich an ihren Bewegungen zu erfreuen. Sie preist ihren Körper an. Für den Kontext besonders interessant ist das nun folgende Bild: Eine Venusfliegenfalle, die einen Frosch frisst. Diese Bildfolge soll ebenfalls später besprochen werden. Die Aggression in den Barszenen erreicht ihren Höhepunkt. Der Mann, der vorher noch mit der schönen braunhaarigen Dame innig getanzt hat, stößt einen anderen Mann. Es ist kein leichtes Schubsen, sondern eher der Start einer Schlägerei. Hat der Geschlagene etwa das Weib des Kappenmannes begehrte? Warum tanzt sie nun alleine und halb liegend auf dem Boden? Der aggressiven Männerzene folgen zuerst wieder die schon bekannten Bilder der zwei Nackten, dann Bilder aus der Kirche. Wieder windet sich die Braunhaarige ekstatisch und erotisch auf dem Boden. Sie ist direkt nach dem Bild einer schwarzen Frau geschnitten. Diese erlebt gerade eine ekstatische göttliche Eingebung und zuckt in den Armen ihrer Gemeindemitglieder. Sie bewegt sich ähnlich wie die Frau auf dem Boden der Bar. Es folgt die wohl die am aufdringlichsten erotische Sequenz des Vorspannes:



Im Bild ist ein rot geschminkter Mund in Detailaufnahme zu sehen. Er ist leicht geöffnet und zieht Rauch ein. Zwei Zeichen deuten besonders auf eine sexuelle Konnotation hin: Das ultimative Symbol für weibliche Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit sind rote Lippen. Frauen helfen auch in hohem Alter mit Lippenstift nach, um ihre Lippen voller und jünger wirken zu lassen. Das zweite Zeichen ist der Rauch, der vom gezeigten Mund inhaliert wird. Raucht sie die „Zigarette danach?“ Ist der Rauch ein Zeichen, dass die Frau das Böse in sich aufnimmt? Die Bildsequenz ist in Rot gehalten, die Lippen sehen aus, als seien sie mit Blut geschminkt. Die Vampir-Thematik geht mit einer oralen Fixierung einher, denn der Mund mit seinen Fangzähnen ist das bestimmende Körperteil des Vampirs. Er braucht seine Fangzähne, um Nahrung aufzunehmen zu können. Diese grenzen den Vampir optisch vom Menschen ab, sie sind sein Erkennungsmerkmal.





Auf dem vorletzten Bild in der Bar sind zwei Frauen beim innigen Tanz abgebildet. Es handelt sich um die blonde Dame vom ersten Bild und die laszive Bodentänzerin. Scheinbar sind die Männer uninteressant geworden und die zwei Damen beschäftigen sich miteinander. Interessant ist, dass zwei homoerotische Szenen vorkommen: Zum einen die beiden nackten Menschen, die in ihre sexuellen Handlungen vertieft sind, zum anderen die beiden tanzenden Frauen auf diesem Bild. Es sind keine homosexuellen Männer im Vorspann zu sehen, homoerotische Handlungen werden nur von Frauen ausgeführt. Das letzte Bild aus der Bar und das vorletzte des Vorspannes zeigt die Tänzerin. Sie sieht mittlerweile schon etwas verschwitzt aus, die Nacht und somit auch der Aufenthalt in der Bar neigt sich dem Ende zu. Das darauffolgende Bild ist der Abschluss des Vorspannes: eine Wiese im Morgengrauen.



7.4.3 Glaube & Religion

Das erste Bild der Kategorie Glaube zeigt schwarze Frauen, die singen und in die



Hände klatschen. Sie sind aus der Froschperspektive gefilmt und sehen dadurch Furcht einflößend und bedrohlich aus. Von oben herab urteilen sie über moralisch verwerfliche Tätigkeiten. Die Frauen tragen weiße Kleidung. Weiß steht für Reinheit und Unschuld. Die Überpräsenz von Weiß im Bild verbindet religiöse Ideologien mit profanen Idealen. Dem religiösen Bild folgt der bereits besprochene Lucky-Liquor Shop. Alkohol wird mit betrunkenen Menschen und schlechten Entscheidungen assoziiert. Der Gegensatz der beiden Bilder betont die Thematik von Gut und Böse.

Diese Einstellung zeigt eine Ansammlung an aggressiven Menschen. Es handelt sich um eine Demonstration. Polizisten tragen einen Demonstranten weg. Die Männer in Uniform befinden sich in einer Machtposition, sie sind die aggressive Gewalt im Bild. Im Hintergrund sind viele Zuschauer zu erkennen, die sich ruhig verhalten. Trotz



geringer Mannstärke sind die Uniformträger die machthabende Partei im Bild. Sie verhalten sich jedoch nicht wie vorbildliche Polizisten, sondern eher wie wild gewordene Tiere. Dies zeigt, dass Menschen, die eigentlich Gutes im Sinn haben



sollten, auch böse Dinge tun. Die Bilder weisen darauf hin, dass eine Minderheit noch unbestimmter Art um ihre Rechte kämpfen muss. Erst auf den zweiten Blick ist zu erkennen, dass es sich bei der abtransportierten

Person um einen Afro-Amerikaner handelt. Die Tatsache, dass es bereits zu einem großen Protest kommt, indiziert die Vermischung der beiden Gruppen. Im zweiten Bild dieser thematischen Einheit dreht eine Gruppe weißer Menschen ihr Köpfe direkt in Richtung des Rezipienten. Dies stellt einen kurzen Schockmoment dar. Man fühlt sich umgehend beobachtet und angeklagt.

In den Bildern wird deutlich, wie moralisch verwerflich hier die weißen Menschen handeln. In der Serie *True Blood* kämpfen Vampire um die gleichwertige Anerkennung in der Gesellschaft der Menschen. Im Verlauf der Serie kommt es öfter zur Frage, ob Menschen, die zu allerlei Perversionen fähig sind, weniger gefährlich und moralisch verkommen sind als Vampire.

Die Bilder wurden in die Kategorie Glaube eingeordnet, weil Demonstrationen ein Zeugnis von einer Überzeugung sind, einem Glauben an z. B. eine bestimmte Gesellschaftsform.

Die Bilder sind Archivmaterial, entnommen aus einer Dokumentation über den „Civil Right Protest“ der 1963 in Alabama stattgefunden hat.²⁰⁷ Die ursprünglich schwarz-weißen Bilder sind für den Vorspann gelblich eingefärbt worden, um dem gesamten Stil gerecht zu werden.

²⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=054n7HXwOhc> Bild 1 bei 1:14 min, Bild 2 bei 1:28 min. Zugriff Juni 2014

Der Ku-Klux-Klan ist ein rassistischer Geheimbund, der 1865 in den Südstaaten der USA gegründet wurde.²⁰⁸ Mit seiner Jagd auf Afro-Amerikaner verbreitete der Klan Angst und Schrecken. Noch heute treibt der Klan, besonders in den Südstaaten, sein Unwesen. Die Verwendung von Bildern des Klans im Vorspann deutet darauf hin, dass in der folgenden Serie auch Rassismus



ein Thema ist. Den Anfang der Bildfolge macht eine halbtotale Aufnahme eines Kindes in typischer Klan-Robe. Hinter dem Kind sind Erwachsene zu erkennen. Es wird auf eine Großaufnahme des Kindes geschnitten.

Das Kind blickt direkt in die Augen der Zuschauer und wirkt unglücklich. Der Hass ist der Unschuld des Kindes gegenübergestellt, es ist hilflos dem Vorbild seiner Familie ausgeliefert. Dem Kind wird die Wahl genommen, sich selbst für ein hassfreies Leben zu entscheiden. Das Bild ist eine Metapher dafür, wie der Zuschauer, gleich dem Kind, im Laufe des Vorspannes seine Unschuld verliert.

Auf einem beleuchteten Schild enthüllen sich dem Rezipienten die Worte „God hates Fangs“. An dieser Stelle soll hervorgehoben werden, dass dieses Bild der einzige direkte Hinweis auf das Thema der Serie, der Konflikt zwischen Vampir, Religion und Mensch, ist. Interessanterweise erfolgt



ABBILDUNG 25

der Hinweis nicht auf symbolischer Ebene, sondern durch eine diegetische Schriftplatzierung im Bild. Der Hinweis erfolgt erst in der Mitte des Vorspannes. Die Schrift ist auf einem Schild angebracht, wie sie in den USA oft vor Kirchen stehen. Auf dem Beispielbild ist die Tafel einer Baptisten-Gemeinde zu sehen. Die Botschaften können einfach ausgetauscht und angepasst werden.

Zurück zur schriftlichen Botschaft „God hates Fangs“. Fangs sind auf Deutsch entweder Vampir-Zähne oder die Fangzähne eines Raubtiers. In der heutigen Populärkultur, in der man mit der Vampir-Thematik oft durch Film und Fernsehen konfrontiert ist, setzt man Fangs jedoch in der Regel mit Vampir-Zähnen in



²⁰⁸ http://www.duden.de/rechtschreibung/Ku_Klux_Klan Zugriff Juni 2014

Verbindung. Der Slogan hat einen interessanten Hintergrund: Die Westboro Baptist Church ist eine 80 köpfige Gemeinde in Topeka, Kansas,, die ihren Glauben darauf begründet, dass Gott die Menschen hasse und ihr Feind sei. Diesem Glauben zufolge werden nicht alle Menschen gleich gehasst. Besonders auf Homosexuelle, Juden, Soldaten, Amerikaner und Geistliche anderer Glaubensrichtungen hat es Gott und somit auch die Westboro Baptist Church besonders abgesehen. Und da der Mensch nur auf Erden wandle, um Gott zu gehorchen, werden diese Feindbilder verfolgt und möglichst aktiv gehasst. Die Mitglieder der WBC sind dafür bekannt, mit auffällig bunten Schildern mit verschiedenen Slogans an Kreuzungen, in verlassenen Gegenden und auf Demonstrationen zu erscheinen. Beispiele der Slogans: „Thank God for 9/11“, „Pray for more dead Soldiers“, „Your Pastors are Whores“, „Not blessed just cursed“, „You are going to Hell“, „America is Doomed“ und viele mehr. „God hates Fags“²⁰⁹ ist eines der eindringlichsten Slogans der Westboro Anhänger. Im Vorspann kommt genau dieser Slogan etwas abgewandelt vor: „God hates Fangs“. In der Serie *True Blood* werden Vampire als Minderheit verfolgt. Sie können als Sinnbild für Schwarze, Homosexuelle und weitere verfolgte „Andersartige“ gesehen werden. Im Vorspann selber erschließt sich der Zusammenhang vorerst nur mit dem bekannten Slogan „God hates Fags“. Es ist ein Hinweis darauf, dass Vampire Außenseiter sind, und unterstreicht die Angst der Menschen vor ihnen. Der Vampir als Feindbild wird direkt adressiert. Der hohe Farbkontrast zwischen Schwarz und fast weiß kann als Symbol für den Gegensatz von Gut und Böse gesehen werden, auch wenn die Bedeutung des Schriftzuges das „Gute“ sofort relativiert. Die Schrift kommt durch den Kontrast besonders gut zur Geltung. Angeblich wurde das Produzententeam des Vorspannes fast verhaftet, als sie den Slogan „God hate Fangs“ an der Leuchttafel anbrachten.²¹⁰

Die Sequenz zeigt eine Kirchengemeinde, die ekstatisch tanzt und singt. Ein schwarzer Mann hüpf. Hauptsächlich befinden sich Afro-Amerikaner in der

²⁰⁹ Das Wort „Fag“ ist im Englischen eine abwertende Bezeichnung für Homosexuelle.

²¹⁰ <http://fuckyeahtruebloodhbo.tumblr.com/post/954407163/the-secrets-of-the-trueblood-opening-credits> Zuriff Juni 2013

Gemeinde. Die Kleidung der Frauen ist weiß, elegant und konservativ, die Männer tragen schwarze Anzüge. Es ist die klassische Sonntagskleidung. Der Gottesdienst findet in einem hellen, freundlichen Raum statt. Das Bild kontrastiert somit mit der vorhergehenden Bar-Szene, die zwielichtig und dunkel ist.



Für die Szenen in der Kirche erlaubte keine Gemeinde, einen echten Gottesdienst zu filmen. So castete das Team eine ganze Kirchengemeinde und drehte die Szenen im Keller einer Kirche in Chicago. Die Bilder des Gottesdienstes entstanden also nicht in einem natürlich induzierten Kontext, trotzdem suggerieren sie ein authentisches spirituelles Erlebnis. Die Gläubigen wirken, als seien sie vom Heiligen Geist besessen. Derartige Gottesdienste sind typisch für die amerikanisch begründete Pfingstbewegung. In Gottesdiensten wird ekstatisch getanzt, gesungen und geklatscht. Die Gemeinde wird in die Predigten mit einbezogen und wird angehalten, mit Rufen wie Amen und Halleluja ihrer Zustimmung Ausdruck zu verleihen.²¹¹

Auf diesem Bild sind zwei Frauen in Großaufnahme zu sehen. Sie scheinen zu beten. Sie tragen Namensschilder der „Church of Jesus“. Die rechte Frau heißt Ruth²¹², der Name der linken ist nicht zu erkennen. Die Bilder, die diesem vorausgehen, sind ein Symbol der Sünde. Die Frauen geißeln sich selbst – für ihre unkeusche Gedanken? In der Realität sind die beiden Frauen Angestellte von Digital Kitchen.²¹³



Das Kreuz ist ein Symbol für das Christentum. Für den Rezipienten ist das brennende Kreuz eine Irritation, eine Verachtung der Religion, eine Herabsetzung und Entwürdigung. Die Naheinstellung bringt den

²¹¹ vgl.: <http://de.m.wikipedia.org/wiki/Pfingstbewegung> Zugriff Juni 2014

²¹² Der Name Ruth kommt aus dem Hebräischen und bedeutet Freundin, Begleiterin. http://de.wikipedia.org/wiki/Buch_Rut

²¹³ Vgl. Wilcott, Becca: True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011. S 49

Zuschauer fast unangenehm weit an das Kreuz heran, das Feuer ist förmlich zu spüren. Der Höhepunkt einer Feier des Ku-Klux-Klans ist das Verbrennen eines großen Holzkreuzes. Es soll das Licht Jesu-Christi symbolisieren und die Dunkelheit zurückdrängen. Der Klan, dessen Uniform eine weiße Robe und ein weißer spitzer Hut ist, sieht sich als christliche Organisation.²¹⁴ Es gibt verschiedene Arten von brennenden Kreuzen in der Klan-Kultur: die schon erwähnte rituelle Verbrennung und das „Warnkreuz“. Als solches wird das Kreuz von Klan-Mitgliedern in die Vorgärten von ungeliebten Mitgliedern der Gemeinde gestellt, um ihnen Angst einzujagen.²¹⁵ Auch hier lässt sich wieder eine Verbindung zum Vampir-Thema finden. Das Kreuz gilt im Volksglauben als Verteidigungsmittel gegen Vampire. So wie das brennende Kreuz vom Ku-Klux-Klan als Symbol für die Vertreibung der Dunkelheit verwendet wird, können Parallelen zur Vampir-Abwehr gezogen werden. Das Kreuz als Waffe gegen das Böse, das Dunkle, den Vampir.



In einer weiteren Bildsequenz der vorher erwähnten Kirchengemeinde sind schwarze Frauen mit einem weißen Prediger zu sehen. Der Geistliche legt die Hand auf das Gesicht einer schwarzen Frau. Die Geste sieht gewalttätig aus: Es wirkt wie ein Exorzismus, denn der Prediger legt die Hand um den Hals der Frau also wollte er sie würgen. Das folgende Bild ist das einer schlüpfenden Zikade. In Zusammenhang gestellt, kann das Zikadenbild interpretiert werden als Symbol für den Prozess, in dem das Böse aus der christlichen Frau hinaus kriecht.

In der Pfingstbewegung ist es ein fester Bestandteil des Gottesdienstes, Heilssegen und Gebete für Kranke durch Handauflegung zu vollziehen. Das Bild zeigt ein solches Ritual.

²¹⁴ Vgl: http://www.focus.de/panorama/reportage/tid-9708/hintergrund-zehn-wahrheiten-ueber-den-ku-klux-klan_aid_296915.html

²¹⁵ Vgl: http://www.focus.de/panorama/reportage/tid-9708/hintergrund-frage-6-bis-10_aid_296916.html

Den narrativen Höhepunkt des Vorspannes stellt eine Taufe dar. Es sind zwei Männer und eine Frau zu sehen. Die Frau ist es, die von den Männern getauft wird.

Die Taufe ist ein religiöser Ritus, der den Eintritt in eine christliche Welt symbolisiert. Es gibt verschiedene Formen der Taufe. So werden meist Kinder über einem Taufbecken mit Wasser benetzt bzw. übergossen, oder der Täufling wird in einem Fluss stehend getauft und ganz unter Wasser getaucht. Im Vorspann ist



Letzteres der Fall. Eine Frau wird getauft, es sieht jedoch fast aus, als würde sie ertränkt. Die eigentlich friedliche Handlung weckt somit eine Assoziation von Gewalt und Beklemmung. Manche Glaubensrichtungen

sehen die Taufe als eine Reinigung von Sünde und Schuld. Im Vorspann scheint die Taufe als Katharsis, als Reinigung von all den bösen, unzüchtigen Bildern, die vorher in die Köpfe der Zuschauer gepflanzt wurden. Sie ist der Höhepunkt, der gesamte Vorspann entwickelt sich hin zu diesen Bildern. Gefahr, Sex, Ekstase, Alkohol, Gewalt und dann die Erlösung. Der Zuschauer wird gereinigt entlassen. Noch ein wenig außer Atem kann er die kommende Serienfolge genießen. Beim Dreh wird die Frau von Produzent Morgan Henry und einem Line Producer gehalten.²¹⁶

7.4.4 Tod

Das erste Bild der Kategorie Tod ist der bereits bei den Umgebungsbildern erwähnte Alligator-Schädelknochen, der an einer Hauswand baumelt. Das bösartige, zum Anfang des Vorspannes noch lebendige, gefährliche Tier ist besiegt.



Eine braune Schlange bewegt sich wie zum Angriff von rechts nach links durchs Bild. Das Bild alarmiert, die Urangst vor einer Attacke wird geweckt. Werden

²¹⁶ Wilcott, Becca: True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011. S. 49

Schlangen in verschiedenen Kulturen als Gottheit verehrt, sind sie für Westliche ein Auslöser von Angstgefühlen. Die Schlange ist in der Bibel als verlogene Verführerin dargestellt, die daran schuld war, dass Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben wurden. Die Schlange überredete Eva, vom Baum der verbotenen Früchte zu essen. Gott hat daraufhin die Schlange verdammt: „Da sprach Gott der HERR zu der Schlange: Weil du solches getan hast, seist du verflucht vor allem Vieh und vor allen Tieren auf dem Felde. Auf deinem Bauche sollst du gehen und Erde essen dein Leben lang. Und ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe und zwischen deinem Samen und ihrem Samen. Derselbe soll dir den Kopf zertreten, und du wirst ihn in die Ferse stechen.“²¹⁷ Die Schlange gilt also in der Kultur des Christentums als das Ur-Böse. Der Hass, den Menschen Schlangen entgegen bringen ist biblisch vorprogrammiert – sie wird zum Symbol für Falschheit und Boshaftigkeit schlechthin, sie ist der Teufel. Spannend ist die Bildfolge: Das Bild ist direkt nach dem einer Frau montiert, die verführerisch auf dem Bett kniet und sich lasziv bewegt. Das legt die Interpretation nahe, dass die Frau als Verführerin mit dem Teufel gleichgesetzt wird. Rein biologisch beißt die Schlange, um ihre Beute mit dem Gift aus ihren Zähnen zu lähmen und sie dann zu verspeisen. Wird ein Mensch von einer Schlange gebissen, verendet er auf unterschiedliche Arten, falls kein Gegenmittel zur Hand ist. Um wieder auf eine Vampir-Analogie hinzuweisen: Beißt ein Vampir einen Menschen, bedeutet das oft ebenfalls seinen Tod. Die Schlange entblößt ihre Zähne und geht zum Angriff über. Sie könnte es auch auf die verführerische Frau abgesehen haben. Wird sie mit dem Vampir gleichgesetzt, liegt diese Interpretation innerhalb des Vorspannes näher. Vampire sind Raubtiere, das Bild repräsentiert sie als gefährliche Kreaturen, vor denen man sich fürchten muss. Die Nahaufnahme des Tieres ist Archivmaterial und wurde nicht von Digital Kitchen erstellt, jedoch farblich so verändert, dass es zum Stil des Vorspannes passt.

Zu sehen sind zwei Jungen, die Erdbeeren essen. Ein irritierendes Bild, denn sie fressen die Früchte in sich hinein, wie Tiere, die ihr Opfer reißen. Sie scheinen großen Spaß an diesem Massaker zu haben. Die Art, wie die Kinder die Beeren essen, löst die Assoziation aus, sie würden blutige Steaks in



²¹⁷ www.bibel-online.net

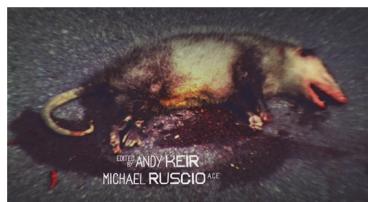
sich hineinstopfen und das Blut rinne ihnen die Mundwinkel hinab: eine symbolische Darstellung für das Animalische im Menschen, für Vampirismus und die Lust an blutigen Orgien. Die Farbe Rot spielt hier eine große Rolle und wird durch eine Detailaufnahme des rot verschmierten Mundes betont. Es sieht aus, als hätte der Junge das Blut eines Menschen getrunken, wie es sonst Vampire tun.



Kinder werden mit Unschuld und Reinheit konnotiert. Die Tatsache, dass die Kinder Beeren essen, ist an sich ebenfalls unschuldig und harmlos. Wie sie diese essen, allerdings nicht. Die Präsentation im Bild, die Detailaufnahme des Mundes und die Überpräsenz des roten Saftes, der dem Kind um den Mund klebt, lässt es kaum zu, nicht an Blut zu denken. Die schnellen Schnitte der ganzen Sequenz wirken unruhig und unheimlich. Der Junge leckt seine Lippen ab, es scheint ihm geschmeckt zu haben. Was nach dem Genuss von Beeren völlig in Ordnung ist, ist nach einem Blut-Mahl gänzlich unangebracht. Dies zeigt auch, wie Menschen Vampire in ihrer Gesellschaft sehen: verrückt und gruselig. Das Flackern der Bilder verstärkt den Gegensatz zwischen unschuldiger Wirkung der Kinder und Gruselfaktor.

In der Realität sind die Kinder die Söhne von Mark Bashore, dem Exekutive Producer des Vorspanns. Ihnen wurde gesagt, sie sollten essen wie Dinosaurier.

Auf das Bild der Kinder folgt das des Alligator-Schädelns. Die Bestie wurde geschlachtet und abgenagt, möglicherweise in einem blutigen Fest der Völlerei.



Ein totes Opossum liegt blutend auf der Straße, vermutlich ist es überfahren worden. Gefilmt wurde das tote Tier aus der Vogelperspektive. Diese sonst kaum verwendete Kameraeinstellung verleiht dem Bild eine besondere Wichtigkeit. Das Bild kann Ekelgefühle beim Rezipienten auslösen: Ein totes, blutiges Tier will man sich eigentlich nicht so genau ansehen. Das Tier kann als Symbol für einen Menschen stehen, der von einem Vampir ausgesaugt und tot liegen gelassen wurde. Gleichgültig wird ein als wertlos angesehenes Wesen dem Tod überlassen. Das Rot des Blutes dominiert das Bild. Es ist ein Zeichen für die ständig lauernde Gefahr des plötzlichen Todes. Dem Bild

des Opossums geht das bereits beschriebene Bild der Frau mit dem grünen Armband voraus. Ihre Körperhaltung ähnelt der des Opossums.

Zu sehen ist eine Pflanze, die einen Frosch einschließt. Es handelt sich um eine Venusfliegenfalle. Sie lockt mit Hilfe von glitzernden Tropfen ihre Beute an, die ihr nicht widerstehen kann. Pech für das Beutetier, dass sich verführen lässt, denn in Sekundenbruchteilen klappt die Pflanze ihre Fangblätter zu – das Ende des Tieres. Es wird langsam zersetzt, es gibt kein Entkommen mehr. Venus ist die römische Göttin der Liebe, der Schönheit und des erotischen Verlangens. Die Blattinnenseiten sind verlockend rot gefärbt wie die weibliche erregte und feuchte Vagina. Das Bild folgt auf das einer Frau, die sich in einer Bar am Boden räkelt. Sie tanzt verführerisch. Es scheint, als hätte das Weib seinen Verehrer gefressen und ist jetzt auf der Suche nach einem neuen Opfer. Sie preist ihren Körper an, sie will Verlangen erwecken. Das Rot der Pflanzeninnenseite spiegelt sich im roten Licht der Bar wieder, in der die Frau tanzt. Die Pflanze ist nicht in den Südstaaten heimisch, sie kommt im Osten der USA vor. Die fleischfressende Pflanze liebt es hell, sie ist kein Geschöpf der Nacht.



Zu sehen ist das Bild eines toten Fuchses, der langsam verrottet. Die Bilder sind eine Zeitrafferaufnahme. Das tote Tier wird bis zu seiner völligen Zersetzung gefilmt.

Der Fuchs kann als Analogie zur verrottenden Gesellschaft gesehen werden, aber auch als Zeichen für Vergänglichkeit: Das Lebewesen wird wieder zu Erde. Das Thema des Todes wird im Vorspann offen anhand von verendeten Tieren diskutiert. Dem Fuchsbild voraus geht das des brennenden Kreuzes, danach folgt das Bild der Bar-Schlägerei, die bereits besprochen wurde. Beim Bildmaterial des Fuchses handelt es sich um Found Footage. Leider konnte der Ursprung nicht ausfindig gemacht werden. Die Sequenz ist in mehreren Filmen vorhanden, z. B. im Vorspann von *Adaptation* (2002), sowie im Musikvideo zum Song *Hurt* von den Nine Inch Nails und zum Song *E. T.* von Katy Perry.



Das letzte Tierbild in der Kategorie Tod zeigt eine Zikade, die gerade schlüpft. Die Entwicklung der Zikade durchläuft 5 Larvenstadien, in denen sie unter der Erde lebt, bis zum Imago, dem fertigen Vollinsekt.

Um ihre letzte Larvenhülle los zu werden, verlässt die Zikade ihr Erdloch und befestigt sich an einem Ast. Auf dem Bild zu sehen ist, wie die Zikade ihre letzte Hülle durch einen Spalt im Oberkörperbereich verlässt und zum fertigen Insekt wird. Zikaden stoßen ihren Saugrüssel in Pflanzen, um diese auszusaugen.²¹⁸

Das Schlüpfen der Zikade ist eine Transformation vom unfertigen Wesen zum Selbstversorger. Sie saugt ihre Nahrungsträger, in diesem Fall Pflanzen aus. Eine Verbindung zu Vampiren lässt sich auch hier finden. Der Vampir war einmal ein lebender Mensch. Er ist durch die Tatsache, dass er den Tod besiegt hat, eine neue „Lebensform“, die davon lebt, Menschen auszusaugen.



Das zentrale Element eines Vorspannes ist die Nennung des Titels der Serie, die folgt. Im Falle der Titelnennung von *True Blood* wurde ein besonders blutiger Look erzeugt: Gewebe, das an verbrannte Haut erinnert, wabert durchs Bild. Hier wird für den Rezipienten besonders deutlich, dass es in der folgenden Serie blutig zugeht. Zum einen wird dieser Eindruck durch das Bild selbst erzeugt, welches hauptsächlich in Rot gehalten ist, zum anderen durch die linguistische Botschaft, also den Titel der Serie, erweckt. Die Botschaft kann kaum untergehen. Das Bild wurde wegen seiner „Blutigkeit“ in die Kategorie Tod eingeordnet. Der Titel folgt nach dem Bild der blutroten Lippen, die Rauch einziehen. Es wirkt, als würde die blutrünstige Person noch ihre letzte Zigarette rauchen, um dann ans Werk zu gehen: töten und Haut abziehen.

Das Bild ist mit dem bereits erwähnten Polaroid-Emulsions-Lift entstanden: Die Schrift, weiße Schrift auf rotem Untergrund, wurde mit einem Polaroid Foto festgehalten. Von diesem Foto wurde die oberste Schicht entfernt, sie gleicht dann

²¹⁸ Vgl.: http://www.moorzikaden.uni-oldenburg.de/lebensweise_und_verbreitung.html Zugriff Juni 2014

einer weichen, sehr dünnen Plastikfolie. Diese wird auf eine Flüssigkeit, in diesem Fall eine gelbliche, die an Blutplasma erinnert, gelegt. Mit Hilfe von einem Föhn oder Druckluftspray kann die Folie auf der Flüssigkeit bewegt werden. Es entsteht ein knitteriger Effekt.

Die Schrift, die für die Titeleinblendung verwendet wurde, ist extra für den Vorspann von Designer Camm Rowland von Hand erstellt worden. Die Schrift mit dem Namen „True“ ist inspiriert von den handgeschriebenen Schriftzügen, die auf Schildern am Straßenrand im Süden der USA stehen. Sie sind meistens provisorisch, werden aber selten durch gedruckte Varianten ersetzt.²¹⁹



7.5 Der Vorspann wieder zusammengesetzt – die Montage schafft Bedeutung

Durch die Montage einzelner Sequenzen und die dadurch resultierende Verbindung verschiedener Symbole werden neue Bedeutungsebenen geschaffen. Es wurden bereits bei den Einzelbildern Zusammenhänge angesprochen, die hier noch einmal verdeutlicht werden sollen. Es kommt auf den Kontext an, welche weiterführenden Bedeutungen einem Bild zugeordnet werden können. Im Vorspann wurde mit der zu Anfang der Arbeit beschriebenen relationalen Montage gearbeitet, das heißt, die Einheiten sind in ein geistiges Verhältnis gesetzt. Sex, Tod und Religion werden auf unterschiedliche Art und Weise miteinander verbunden. Im Folgenden sollen besonders spannende Bildabfolgen genauer betrachtet werden.

7.5.1 Die Frau als Opfer



Eine Kamerafahrt aus einem Auto heraus führt an einem Friedhof vorbei. Im nächsten Bild kniet eine Frau in schwarzer Unterwäsche auf dem Bett. Sie bindet sich die blonden, langen Haare zu einem Pferdeschwanz. Dieses Bild wird

²¹⁹ Vgl.: <http://news.creativeleague.com/feature-dks-true-blood-the-making-of> Zugriff Juni 2014

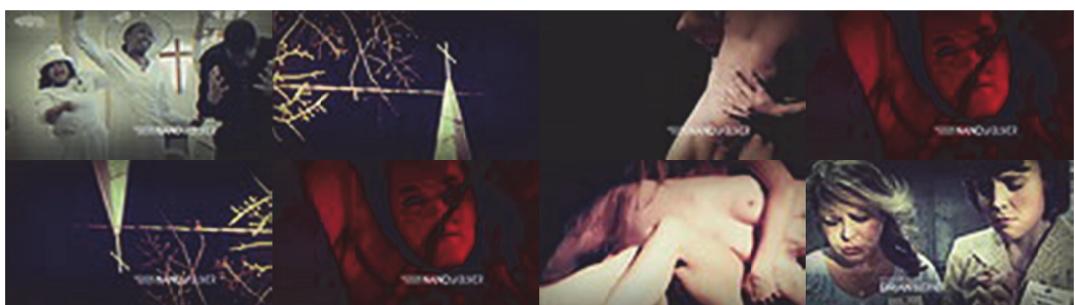
verbunden mit einer Schlange, die zum Angriff von links nach rechts durchs Bild schnellt. Sie greift in Richtung der Frau an. Die Frau wird zum Opfer aufgrund ihrer sexuellen Anziehungskraft. Sex wird mit dem Tod verbunden. Das Auto im Wald kann als Symbol für die Opfer gelten, die ihren Sinn erfüllt haben und zum Verrotten sich selbst überlassen werden. Setzt man die Schlange mit einem Vampir gleich, ist es dieser, der sich der Verführung durch die Frau hingibt. Er beißt sie, sie stirbt.

7.5.2 Der sexuelle Körper ist ein toter Körper



Die Sonne geht unter, es wird Nacht. Die Nacht ist die Zeit der verwerflichen Handlungen. Sex findet hinter verschlossenen Türen und verrammelten Fenstern statt. Eine nackte Frau ist im Bild, nach ihr das tote Opossum. Sex wird also nicht nur mit Religion verbunden, sondern auch mit dem Tod. Der sexuelle Körper ist ein toter Körper. (Vgl. Frau vs. Schlange). Das Leben ist eine sexuelle Performance, die nur unterbrochen wird durch das Ende, also den Tod. Das „God hates Fangs“ Schild steht in direkter Verbindung zur Vampiranalogie: Verführerische Frau (Torso mit grünem Armband), wird vom Vampir ausgesaugt (Ergebnis: Totes blutiges Tier). Resultat ist der Hass auf Vampire (God hates Fangs). Die Frau wird zur gejagten. Die Bilder rufen im Rezipienten verschiedene, verankerte Emotionen auf: Angst vor dem Tod, Lust, Ekel usw. Es kommt damit zur automatischen Assoziation innerhalb des individuellen Horizontes.

7.5.3 Und führe uns nicht in Versuchung ...



Der Frau in religiöser Ekstase folgt das Bild eines Kirchturmes mit Kreuz auf dem Dach, dann sexuelle Handlungen, danach das selbe Bild der Kirche, nur dieses mal upside down, also auf dem Kopf stehend. Auf das „umgedrehte Kreuz“ folgen wieder zwei sexuelle Bilder, die Sequenz gipfelt in einem Bild zweier weinender, wohl betender Frauen. Was genau passiert nun zwischen den beiden Bildern des Kirchturmes? Die Frömmigkeit der Religion wird durch sexuelle Handlungen ad absurdum geführt. Es folgt das umgedrehte Kreuz, das auch als „Kreuz des Südens“ oder „Petruskreuz“²²⁰ bezeichnet wird. Es ist ein Symbol für die Verspottung und Ablehnung des christlichen Kreuzes. Satanisten interpretieren das umgedrehte Kreuz als Zeichen für die Inversion des Christentums. Das Hauptsymbol des Christentums wird durch seine „falsche“ Verwendung unbrauchbar gemacht.²²¹ Es ist ein Symbol für die Umkehrung aller Werte. Eine scheinheilige Welt wird in dieser Bildfolge gezeigt: Es wird gebetet, die Religion gefeiert, hinter verschlossenen Türen wird jedoch mit körperlicher Unzüchtigkeit der Glaube beschmutzt, die Religion wird verdreht, immer und immer wieder Sex und Unzucht, bis man weinend um Vergebung von den Sünden bittet. Um wieder eine Vampiranalogie zu bilden: Der Vampir ist für den Menschen ein Wesen mit enormer Anziehungskraft. Er ist das Böse, dass den frommen Menschen verführt und in den Abgrund treibt.

In dieser Sequenz sind hauptsächlich „sündige“ Frauen zu sehen, dazu muss erwähnt werden, dass die Repräsentation der Frau im Vorspann gegensätzlich ist:

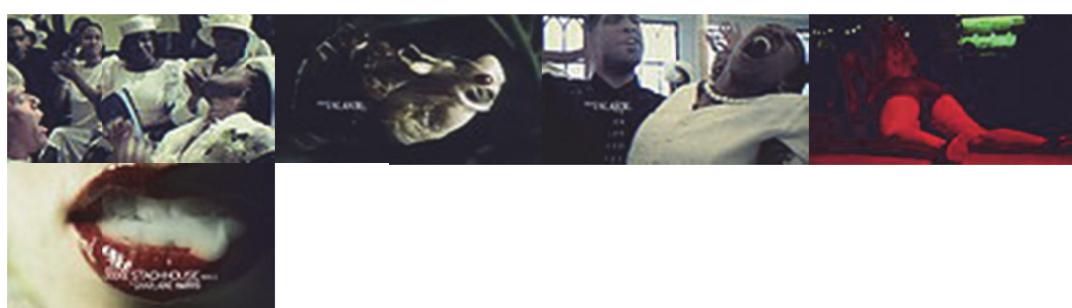
²²⁰ Nach christlicher Überlieferung ließ sich der Apostel Petrus kopfüber kreuzigen. (Er wurde bei seinem missionarischen Wirken in Rom verhaftet). Petrus empfand sich nicht als würdig auf die gleiche Weise wie Jesus Christus zu sterben. Vgl.: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/teufel/zeichen/petruskreuz.html>

²²¹ Vgl.: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/teufel/zeichen/petruskreuz.html> Zugriff 05.09.2014

Sie kommt entweder als Verführerin und Hure vor, oder als fanatische Gläubige, als Heilige. Wie bereits erwähnt, war das Motto, das über der Vorspannproduktion stand „The whore in the House of prayer“. Die Hure im Gotteshaus. Sowohl Sex als auch Glaube werden ekstatisch dargestellt, die Frau ist im Mittelpunkt. Die Gegenüberstellung dieser beiden Themen erzeugt ein Spannungsfeld. Die Frauen sind im provinziellen Kontext dargestellt. Es sind keine modernen, selbstbewussten Frauen, die ohne schlechtes Gewissen tun was ihnen gefällt. Sie besitzen kein sexuelles Selbstverständnis. Eher sind sie als weinende, winselnde und um Vergebung bittende Geschöpfe gezeigt, die aufgrund ihrer Natur nicht „anders konnten“ als zu sündigen.

Die Frau ist allein in dieser kurzen Sequenz in vier unterschiedlichen, körperlichen Extremsituationen zu sehen: Zum Anfang die religiöse Ekstase, dann folgt die sexuelle Beschäftigung, die Bilder sind allerdings so kurz eingeblendet, dass sie kaum zu erkennen sind. Ebenso ist das Gesicht der Tänzerin aus der Bar nur einen Frame lang eingeblendet. Es folgt ein Bild eines umgedrehten Kreuzes, welches als Symbol für den Teufel steht. Nach dem Kreuz folgt wieder Sex. Die zwei betenden Frauen am Ende der Sequenz weinen und beten versessen um die Vergebung ihrer Sünden, die sie nur in Gedanken, oder tatsächlich begangen haben.

7.5.4 ... sondern erlöse uns von dem Bösen



Die Heilung oder Austreibung von Bösem, die im ersten Bild zu sehen ist, wurde bereits ausführlich besprochen. Interessant ist die Montage mit dem schlüpfenden Insekt, wieder hin zu religiöser Ekstase, diesmal eher Freude, zur erotischen Ekstase der tanzenden Dame. Den Abschluss der Sequenz macht das Bild der geschminkten Lippen, die weißen Rauch einziehen. Setzt man den Rauch mit dem

Geist des Bösen gleich, symbolisiert die Sequenz einen Kreislauf: Das Böse wird exorziert, es bricht heraus, räkelt sich am Boden und wird wieder eingesogen.

Männer werden im Vorspann in „heiligen“ oder in aggressiven Kontext gestellt. So dient der Prediger im ersten Bild als Heilsbringer für die arme Sünderin. Als Höhepunkt des Vorspannes wird eine Frau auf altmodische Art und Weise getauft. Sie steht in einem Fluss, zwei Männer tauchen sie unter. Das Ritual sieht gewalttätig aus, die Frau rudert mit den Armen, um ihr Gleichgewicht wieder zu erlangen. Interessanterweise wird die Frau als die „zu reinigende“ dargestellt, es sind die Männer, die ihr Seelenheil wieder herstellen sollen. Ging es um die Taufe als solche, hätte auch ein Mann getauft werden können.

8. Über die Grenzen der Interpretation

„True Blood's opening credits just frighten me. i actually haven't watched it since the beginning of season one...i just can't do it!“²²² schreibt Forum-Userin „dynamic duo“. Die Userin ist zweifelsohne US-Amerikanerin. Mit europäischen Maßstäben gemessen, ist der Vorspann zwar etwas irritierend, aber weit entfernt von einem Grusel-Ausmaß, wie es die Forum-Userin beschreibt.

Die Serie True Blood ist in den USA seit 2008 HBOs erfolgreichste Serie, im deutschsprachigen Raum fällt die Begeisterung mäßig aus, ein Erfolg war die Serie nie. Liegt es an der Tatsache, dass der deutschsprachige Zuschauer die Bilder und auch die vermittelte Stimmung weder einordnen noch verstehen kann? Unsere europäische Kultur unterscheidet sich von der Amerikanischen. Der Vorspann und die ganze Serie ist eindeutig nicht so neutral gestaltet, dass jeder, unabhängig vom Kulturreisus die Intentionen und Inhalte verstehen kann.

Umberto Eco schreibt in „Über die Grenzen der Interpretation“ über genau diese Problemstellung. Laut ihm sind der freien Interpretation Grenzen gesetzt. Er trifft sich mit Roland Barthes in der Behauptung, dass der Rezipient Bilder nur innerhalb seines eigenen Erfahrungshorizontes wieder-erkennen und einordnen kann. Er vermag Bilder mit dem sogenannten „gesunden Menschenverstand“ zwar einen gewissen Platz in seinem Erfahrungsschatz zuordnen, aber oft nicht genau erkennen was das Bild aussagen soll, oder noch viel weiterreichender, aussagen könnte. Interpretationen sind also immer durch den individuellen Horizont des Bildbetrachters limitiert. Der Horizont schließt Bildungsniveau, Erfahrungswerte, Interessen, Herkunft usw. ein. Der Zuschauer stellt bei der Rezeption von Bildern oder Sequenzen eine Vermutung auf, was diese bedeuten könnten. Dies tut er für alle verschiedenen Bilder, die er sieht. Es entsteht ein Vermutungs-Konstrukt, aus dem eine individuelle Bedeutung hervor geht. Jede

²²² Nutzername: dynamic duo auf weddingbee.com, <http://boards.weddingbee.com/topic/anyone-else-cant-stand-to-watch-the-opening-credits-for-true-blood#ixzz2mboUsJm1> Zugriff: 01.12.2013

Vermutung zu einem Einzelbild muss durch die folgenden Bilder verstrtzt werden, um Form anzunehmen.²²³

9. Resumee

In der vorherigen Analyse, habe ich meinen Interpretationshorizont ausgeschpt um die Bilder des True Blood Vorspannes (in mir gegebenen Maße) adäquat zu beschreiben. Selbstverndlich stand auch mir meine kulturelle Herkunft mehr im Weg, als sie mir nutzte. Besonders im Bereich der religiösen Sinnhaftigkeiten, die vor allem vor US-Amerikanischem Hintergrund entstanden sind, habe ich mich nicht von „Natur aus“ zurechtfinden können.

Mit Sicherheit kann die Interpretation einzelner Bilder, sowie ganzer Sequenzen noch weiter ausgeschpt werden, ich lade hier meine Mitstudenten ein, diese Aufgabe fortzusetzen. Entgegen vieler Behauptungen, konnte bewiesen werden, dass der Vorspann durchaus mit Hinweisen auf die Handlung in der Serie *True Blood* gespickt ist. Assoziationen mit Tod, Blutrausch, Hitze, Sex, Ekstase, Sünde, Reinigung, sind als Zuschauer leicht zu ziehen – der Vorspann ist verrucht. Die Vampirthematik ist omnipräsent, auch wenn sie in manchen Fällen nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist. Beim nächsten Mal genauer hinsehen!

Ein kleines Detail zum Abschluss: Das Team von Digital Kitchen hat sich im Vorfeld der Dreharbeiten von der Dokumentation *Searching for the wrong eyed Jesus* inspirieren lassen. Die Bilder sind teilweise so ähnlich, dass böse Zungen behaupten im True Blood – Vorspann sei alles nur geklaut, doch das ist in der heutigen Populärkultur ja fast schon ein Qualitätsmerkmal.

²²³ Vgl: Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*, Mchen: DTV 2004 S. 75f

10. Quellenangaben

Selbstständige Literatur:

Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren, 2008

Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994

Bordwell, David & Thompson, Christin: *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Companies 2001

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UKV 2002

Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999

Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006

Burkhart, Roland: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder*, Wien: Böhlau Verlag 2002

Dyer MacCAnn, Richard: *A Montage of Theories*, New York: E.P. Dutton & Co., Inc 1966

Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*, München: DTV 2004

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002

Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Eco, Umberto: *Streit der Interpretationen*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2005

Eisenstein, Sergej M.: *Das Dynamische Quadrat*, Leipzig: Reclam 1988

Eisenstein, Sergej M.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005

- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002
- Franke, Valerie Estelle: *Bloodsuckers on the Bayou. The Myths, Symbols, and Tales behind HBO'S True Blood*. LitCrit Press, 2013.
- Freud, Sigmund: *Sexualleben*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1972
- Freud, Sigmund: *Hysterie und Angst*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2000
- Gage, John: *Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der Wissenschafts- und Kunstgeschichte*, Leipzig: E.A. Seemann Verlag 2010
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 1996
- Irwin, William (Hg.): *True Blood and Philosophy. We Wanna Think Bad Things with You*. Hoboken, John Wiley & Sons, 2010.
- Jung, C.G.: *Psychologische Typen*, Zürich: Rascher 1960
- Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmsemiotik*, München: Diskurs Film Verlag 2007
- Katz, Steven D.: *Shot by Shot. Die Richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998
- Knieper, Thomas & Müller, Marion G. (Hg.): *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2001
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien-Methoden-Kritik*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005
- McKee, Robert: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2000
- Mikunda, Christian: *Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV 2002
- Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck, 2008.

Monaco, James: *Film Verstehen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004

Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz: UVK 2003

Müller, Stefan.: *Vorspann, Credits, Générique, Wien: Dissertation 2001*

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler, 1985.

Opl, Eberhard: *Das Filmische Zeichen als Kommunikationswissenschaftliches Phänomen*, München: Ölschläger 1990.

Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2003.

Schönrich, Gerhard: *Semiotik zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1999.

Steel, Blue: *Was die Tonspur mit dem Vorspann macht*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S.83-89

Vollmar, Klausbernd: *Das große Buch der Farben. Symbolik Wirkung Deutung*. Krummwisch bei Kiel: Königsfurt-Urania Verlag GmbH, 2009.

Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen/Basel: Franke, 2002.

Walther, Elisabeth: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1974.

Wilcott, Becca: True Blood. Sexy, Blutig, Untot. Das inoffizielle Fanbuch zur besten Vampir-Serie aller Zeiten. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011.

Withalm, Gloria: *Zeichentheorien der Medien*. In: Weber, Stefan (Hrsg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*, Konstanz: UVK 2003 S. 132

Unselbständige Literatur:

Allison, Deborah: *First things first*. In: Schnitt, Das Filmmagazin 55/2009

Böhnke, Alexander: *Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film*. In: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 159-181

Conley, Tom: *Film-Hieroglyphen, Brüche im klassischen Kino*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 68-82

Fahlenbrach, Kathrin, Barbara Flückiger. "Immersive Entryways into Televisual Worlds. Affective and Aesthetic Functions of Title Sequences in Quality Series." In: Projections. Journal for Movies and mind. Volume 8 (1), 2014, S. 84-103.

Gardies, André: *Am Anfang war der Vorspann*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 21-33

Harris, Adam Duncan: *Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 123-136

Hedinger, Vinzenz: *Now, in a world where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 102-122

Odin, Roger: *Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion*, in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 34-41

Stanitzek, Georg: *Vorspann (titles/credits, générique)* in: Böhnke, Alexander, Hüser, Rembert & Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Buch zum Vorspann, The Title is a Shot*, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 8-20

Stasukevich, Ian: *Short Takes. True Blood Titles Set Southern-Gothic Tone*. In: *American Cinematographer. The International Journal of Film & Digital*

production techniques. Vol. 89 No.12. Hollywood: ASC Holding Group December 2008, S. 10-14.

Internetquellen:

King, Emily: *Taking Credit: Film title sequences, 1955-1965*.
https://www.typotheque.com/articles/taking_credit_film_title_sequences_1955-1965_2_introduction Zugriff: Juni 2014

Paquet-Deyris, Anne-Marie: *Alan Ball's California and Louisiana series, Six Feet Under & True Blood: a troubled state of the nation*, http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/12-Paquet_Deyris_OK.pdf Zugriff Juni 2013

Quitsch, Julian: *Der Film vor dem Film. Diplomarbeit, Halle: 2010*.
<http://julianquitsch.de/diplom/derfilmvordemfilm.pdf> Zugriff: 28.Juni 2013

Schultz, Ingo: *Die Maintitle-Sequence als Teilaспект einer umfassenden Spielfilmdidaktik für den Deutschunterricht. Diplomarbeit, Bremen: 2006*
<http://www.fb10.uni-bremen.de/germanistik/didaktik/spielfilm/spielfilm%20in%20oder%20schule-dateien/Main%20Title%20Sequence%20-%20Schultz.pdf> Zugriff: 1. Juli 2013

www.artofthetitle.com/title/true-blood/ Zugriff: 10. Juni 2013

<http://www.watchthetitles.com/> Zugriff: 10. Juni 2013

<http://www.nytimes.com/2000/04/22/movies/making-fuss-over-opening-credits-film-titles-offer-peek-future-more-ways-than.html> Zugriff: 14. Juni 2013

<http://www.serienjunkies.com/news/kolumne-der-24201-6.html> Zugriff: Juli 2014

<http://de.slideshare.net/ShakilleOscy>true-blood-title-sequence-analysis>

<http://www.rama-allen.com/12743/174946/projects/true-blood-title-sequence>
Zugriff: Juli 2014

http://www.watchthetitles.com/articles/00131-true_blood Zugriff: Juni 2014

<http://detektor.fm/kultur/der-film-vor-dem-film-eine-kleine-geschichte-der-vorspannsequenz/> 14. Juni 2013

<http://www.kino-geschichte.de/html/vorspann.html> 14. Juni 2013

<http://de.slideshare.net/Wissenschaftskommunizieren/christoph-fasel-der-vorspann> 14. Juni 2013

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/> Zugriff 1.9.2013

Henning, Michael: *Theorie & Praxis – der Vorspann im Kinofilm*, www.filmvorspann.de Zugriff Juni 2014

Nguyen, Sunny: *The Magic of Title Sequences*,
https://ospace.otis.edu/snguyen/021813_-_The_Magic_of_Title_Sequences Zugriff Juni 2014

Relth, Katharine: True Blood title sequence: sexual consumption and intolerance of the Other <http://aintheardnothingyet.blogspot.co.at/2010/05/true-blood-title-sequence-sexual.html> Zugriff Juni 2013

http://www.moorzikaden.uni-oldenburg.de/lebensweise_und_verbreitung.html
Zugriff Mai 2014

<http://www.seeing-stars.com/TrueBlood/LouisianaLocations.shtml> Zugriff Juni 2014

<http://thisisdk.com/work/hbo/true-blood-main-title> Zugriff Juni 2013

http://www.duden.de/rechtschreibung/Ku_Klux_Klan Zugriff Juni 2013

http://www.focus.de/panorama/reportage/tid-9708/hintergrund-zehn-wahrheiten-ueber-den-ku-klux-klan_aid_296915.html Zugriff Juni 2013

http://social.rollins.edu/wpsites/eng444russell/files/2013/08/Vamps_Queers_Monster_Against_Homonormativity_on_True_Blood_Susana_Loza.pdf Zugriff Juni 2013

<http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2013/06/Popp-Draft-Paper.pdf> Zugriff Juni 2013

<http://de.wikipedia.org/wiki/Todsünde> Zugriff Juni 2013

<http://www.theofantastique.com/2011/04/26/leonard-primiano-true-blood-post-911-spirituality-and-vernacular-religion/> Zugriff Juni 2013

<http://news.creativeleague.com/feature-dks-true-blood-the-making-of> Zugriff Juni 2013

DVD:

Douglas, Andrew: Searching for the wrong eyed Jesus, 83 min., Rough Trade Distribution GmbH 2003

True Blood - Die komplette erste Staffel, DVD, Warner Home Video – DVD 2008

Bildquellen:

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir. Sämtliche nicht speziell angeführte Bilder, stammen aus dem Vorspann der Serie *True Blood*.

Abbildung 1, 2 & 3: <http://mokey.fh-friedberg.de/jozi/Lexikon/einstellungsgroessen.html> Zugriff Juni 2014

Abbildung 4: selbst erstellte Grafik

Abbildung 5 – 14: Lamprecht, Rolf-Rainer/Henrich, Lutz: Kategorien der Filmanalyse,

http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/geschwaentner&tschesch/o4_Kategorien.htm, zuletzt aufgerufen am 21.9.2013

Abbildung 15: <http://truebloodcaps.blogspot.co.at/2009/07/behind-true-bloods-title-sequence.html> Zugriff Mai 2014

Abbildung 16: <http://www.rama-allen.com/12743/174946/projects/true-blood-title-sequence> Zugriff Juni 2014

Abbildung 17: <http://truebloodcaps.blogspot.co.at/2009/07/behind-true-bloods-title-sequence.html> Zugriff Mai 2014

Abbildung 18 & 19: <http://truebloodcaps.blogspot.co.at/2009/07/behind-true-bloods-title-sequence.html> Zugriff Mai 2014

Abbildung 20: <http://truebloodcaps.blogspot.co.at/2009/07/behind-true-bloods-title-sequence.html> Zugriff Mai 2014

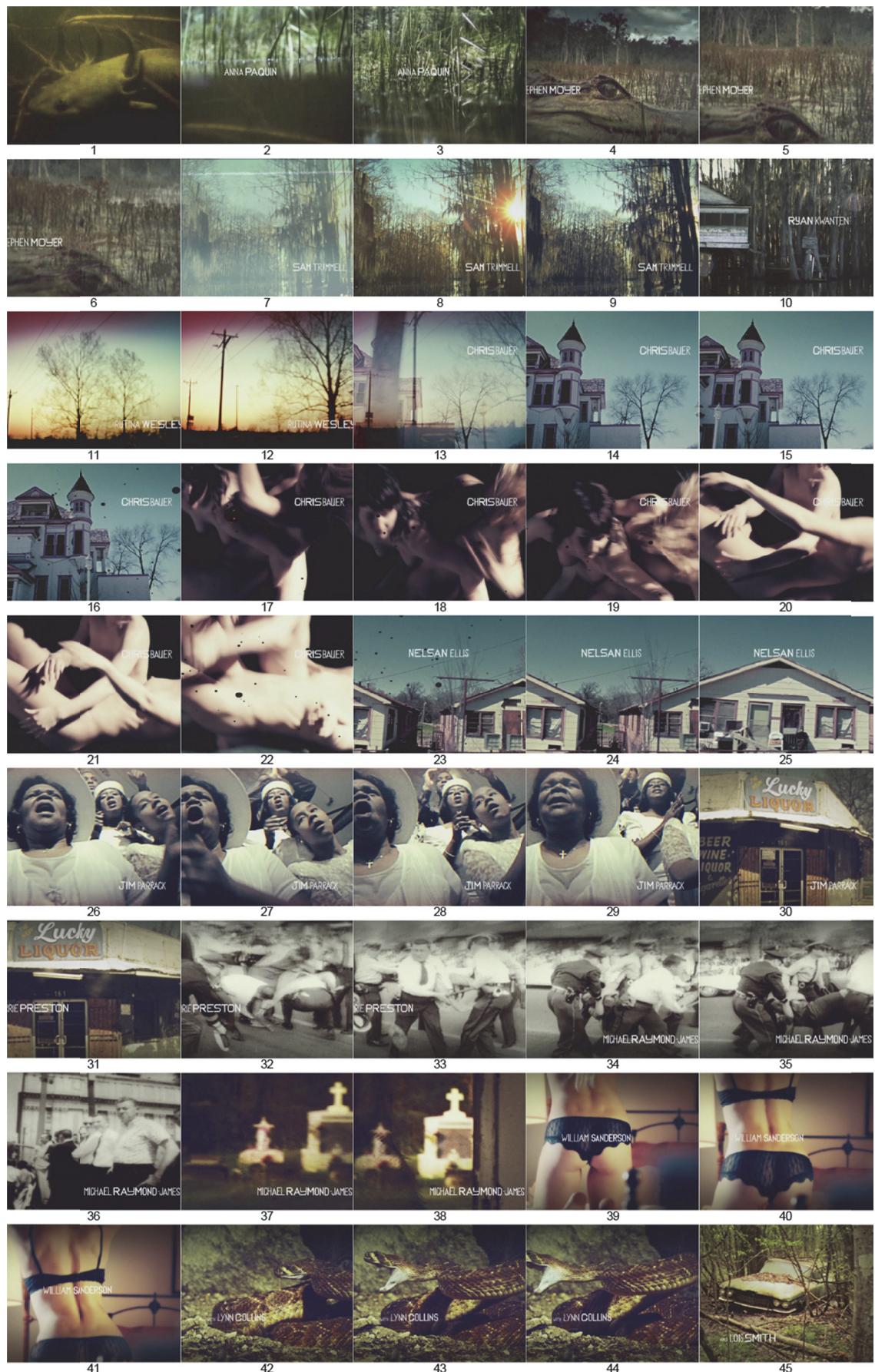
Abbildung 21: <http://truebloodcaps.blogspot.co.at/2009/07/behind-true-bloods-title-sequence.html> Zugriff Mai 2014

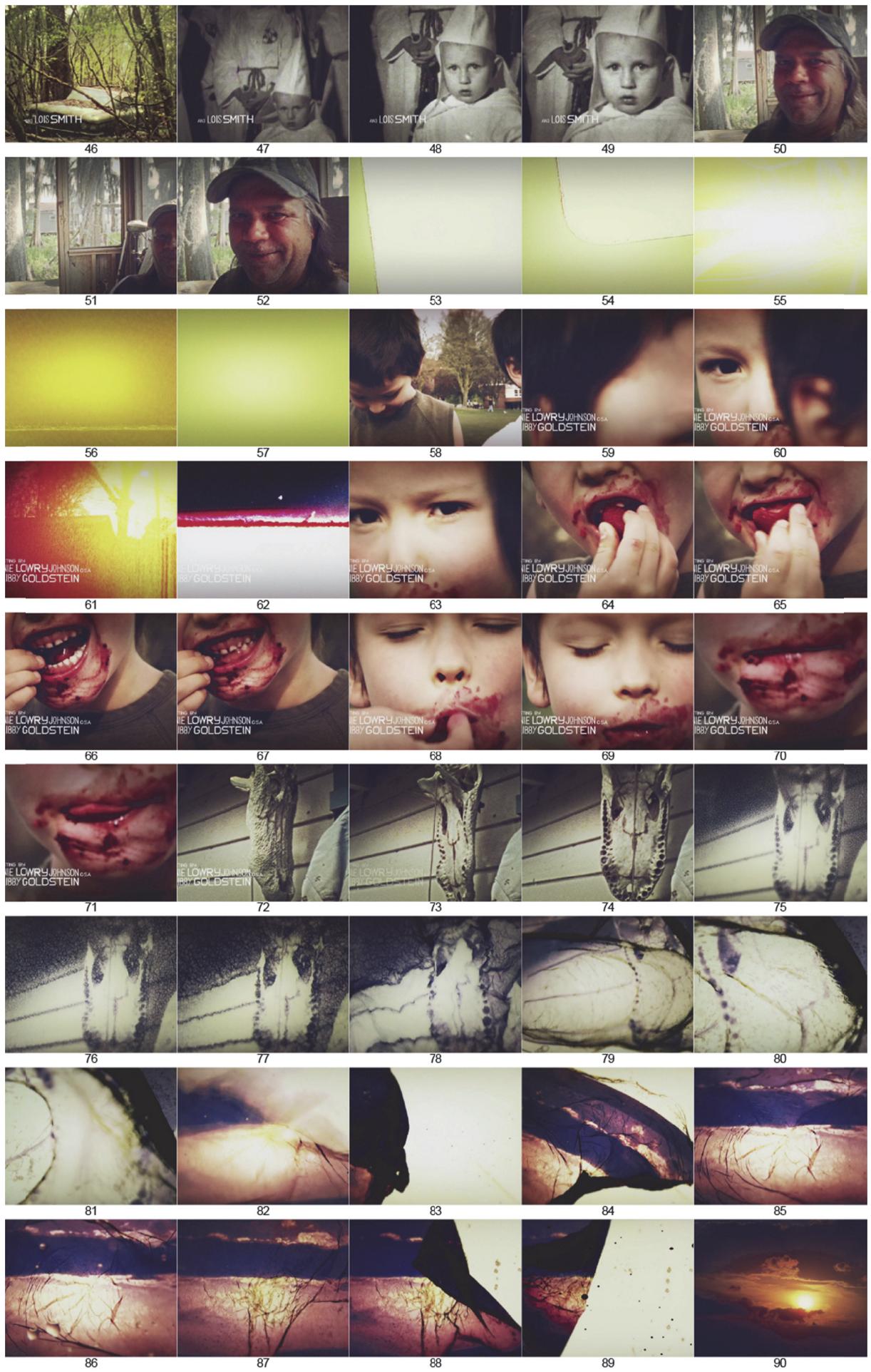
Abbildung 22: Sänger Jace Everett <http://www.jaceeverett.com/wp-content/gallery/photos-page-pics/jace-everett-web18.jpg> Zugriff Mai 2014

Abbildung 23 & 24: <http://www.seeing-stars.com/TrueBlood/VictorianHouse.shtml> Zugriff Juni 2014

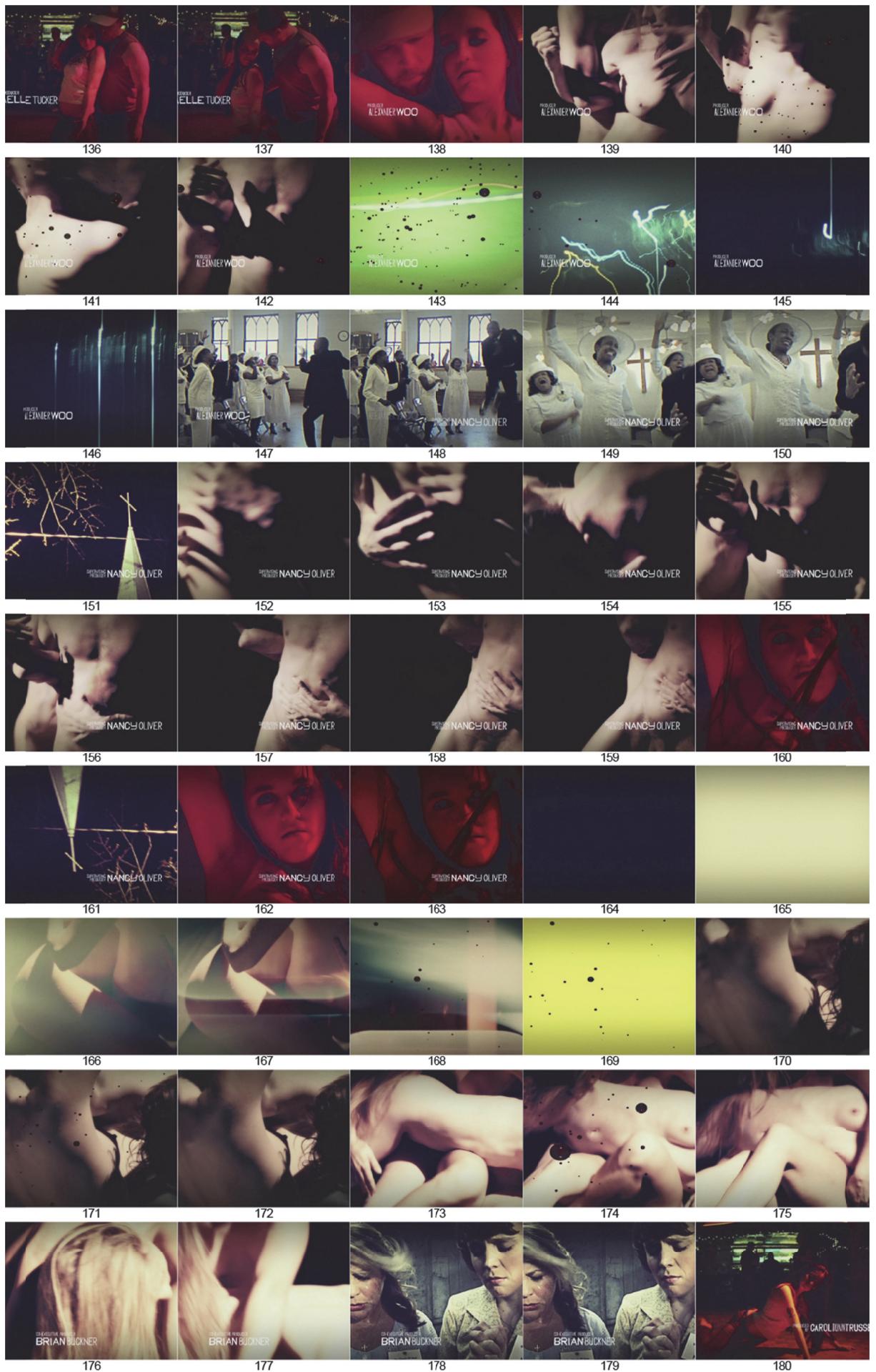
Abbildung 25: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trinity_Baptist_Church_sign,_Lytle,_TX_IMG_0746.JPG

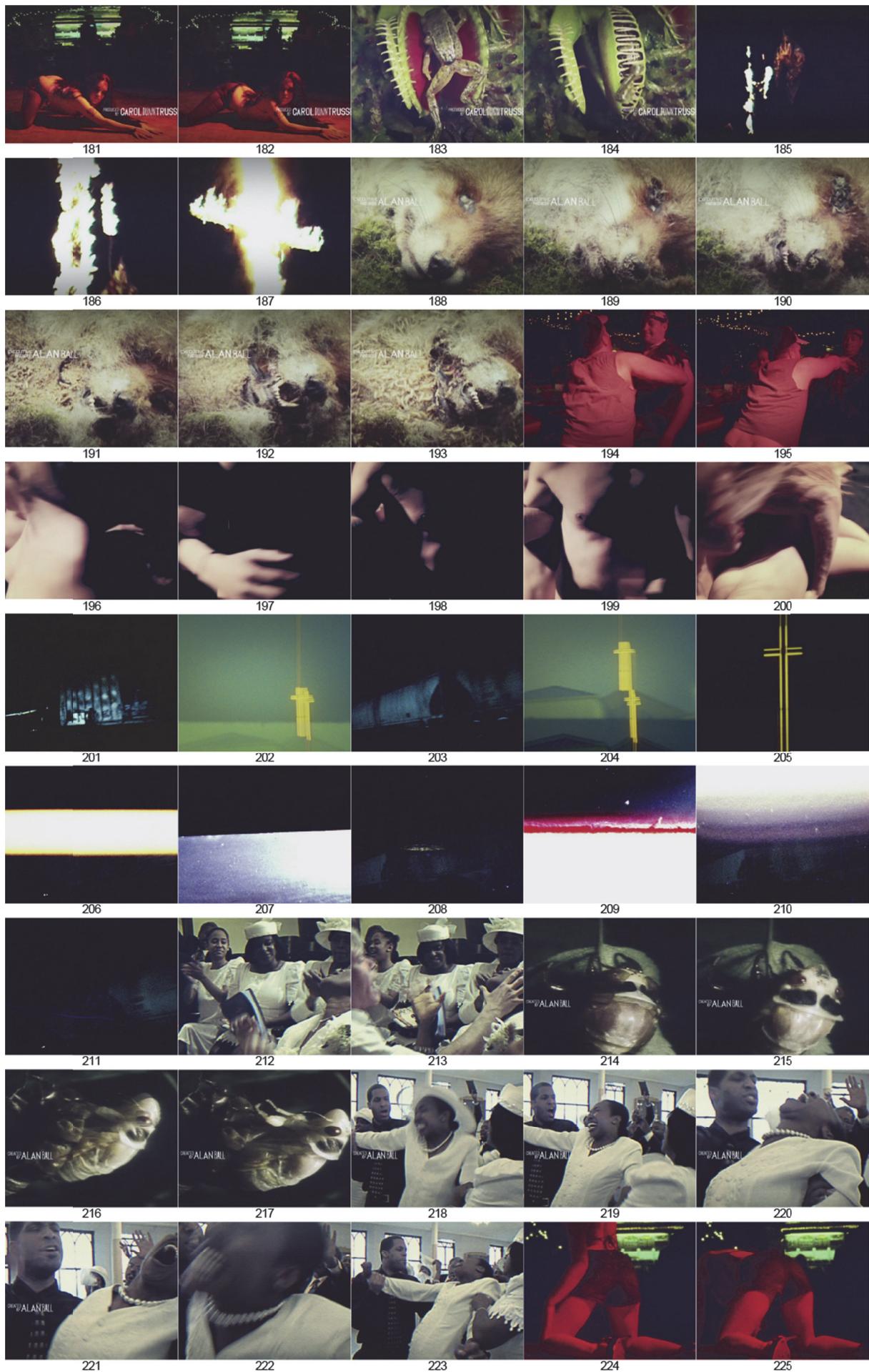
Anhang 1: Der gesamte Vorspann in Bildern

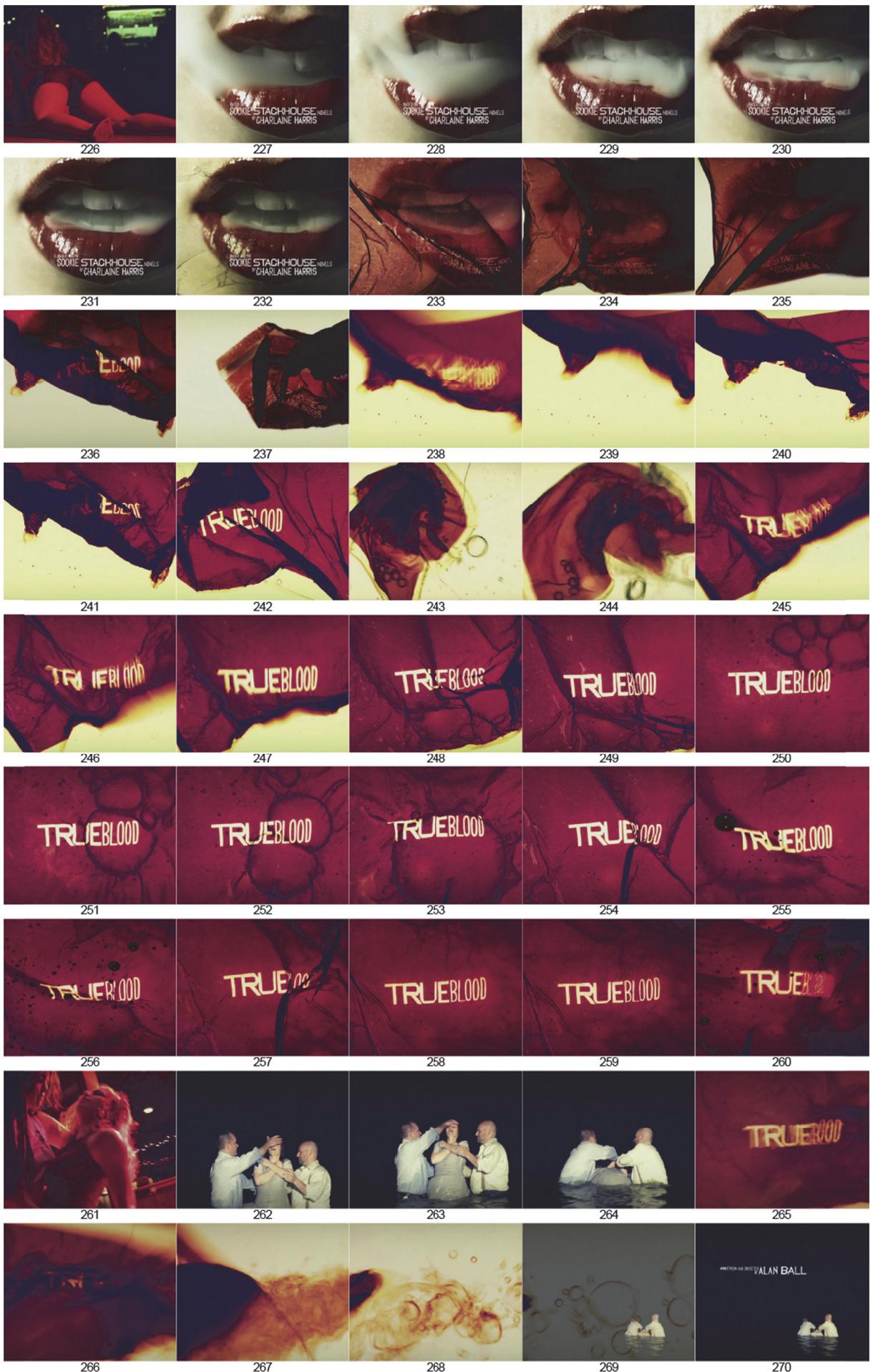














Anhang 2: Einstellungsprotokoll

#	KAMERA	BILDINHALT	MUSIKTEXT	KATEGORIE
1	Großaufnahme	Axolotl im Sumpfgewässer		LEBEN VS. TOD
2	Vertikaler Schwenk von unten nach oben, Halbtotale	Sumpfgras		LOCATION
3	Großaufnahme, Schwenk nach oben	Alligator im Sumpf		LEBEN VS. TOD
4	Kamerafahrt nach vorne, Halbtotale	Sonne, Mangrovenwald		LOCATION
5	Kamerafahrt von rechts nach links, Halbtotale	Hütte auf Stelzen im Sumpf		LOCATION
6	Kamerafahrt nach vorne, Totale	Ländliche Straße in der Morgendämmerung	When you came in	LOCATION
7	Kamerafahrt von rechts nach links, Low- Angle, Totale	Prächtiges Südstaaten-Haus	the air	LOCATION
8	Flash, Halbnaheinstellung	Nackte Körper		SEX
9	Kamerafahrt von links nach rechts, Halbnahe	Schäbiges Haus	went out	LOCATION
10	Low-Angle , Amerikanische Einstellung	Schwarze Frauen singen Gospel		GLAUBE
11	Kamerafahrt von links nach rechts, Großaufnahme	Bottle Shop ,Lucky Liquor‘	and every	
12	Halbnaheinstellung	Found Footage in sw: Demonstranten und	shadow	GLAUBE

		Polizisten		
12.1	Halbnaheinstellung	Found Footage: Demonstrant wird von Polizisten weggetragen	filled up	GLAUBE
13	Amerikanische Einstellung	Fond Footage: Gaffer bei Demo		GLAUBE
14	Kamerafahrt von links nach rechts	Fahrzeug fährt an Friedhof vorbei	with doubt	TOD
15	Schwenk von unten nach oben, Großaufnahme	Torso einer weißen Frau in schwarzer Unterwäsche		SEX
16	Großaufnahme	Schlange mit offenem Maul schnellt von rechts nach links	I don't know who you	TOD
17	Amerikanische Einstellung	Sedan verrottet im Wald; Jump Cut	think you are	TOD
18	Amerikanische Einstellung	Im Vordergrund ein Kind in Ku-Klux-Klan- Kleidung, im Hintergrund Erwachsene mit Baby-Trinkflasche	but before	GLAUBE
18.1	Großaufnahme	Gesicht eines Kindes in Ku-Klux-Klan-Kleidung	the night	GLAUBE
19	Großaufnahme	Mann im Schaukelstuhl, Sumpfgebiet im Hintergrund	is through,	LOCATION
19.1		Flash Grün/Weiß		FLASHFRA ME
20	Großaufnahme	Zwei Kinder, Jungen, gefilmt wie ein Amateurvideo, im Hintergrund Gebäude	I wanna	TOD
20.1	Detailaufnahme	Auge eines Jungen	do	TOD

20.2		Flash in Weiß, Schwarz und Rot	bad	FLASHFRA ME
20.3	Detailaufnahme	Junge steckt sich eine rote Beere in den Mund, Jump Cut	things	TOD
20.4	Detailaufnahme	Junge verschmiert, Mund zu, Jump Cut	with	TOD
20.5	Detailaufnahme	Junge leckt sich den Mund ab, Jump Cut	you	TOD
21	Großaufnahme, Low-Angle	Alligator Schädel an der Hauswand hängend		TOD
22		Zerknitterte „Haut“		TOD
22.1		Zerknitterte Haut in Rot gehalten		TOD
23	Totale, Zeitraffer-Aufnahme	Sonnenuntergang		TOD
24	Halbnaheinstellung	Nackte Körper auf schwarzem Hintergrund		SEX
25	Nahaufnahme	Junge geht von links nach rechts an Haus vorbei, im Schatten	I'm the kind to	LOCATION
26	Halbnaheinstellung	Nackter Frauendorso mit grünem, leuchtendem Armband	sit up	SEX
27	Großaufnahme, Handkamera, zieht sich zurück, Vogelperspektive	Totes Opossum, Roadkill	in his room	TOD
28	Kamerafahrt von links nach rechts, Halbtotale	Nacht, beleuchtetes Schild, auf dem „God hates Fangs“ geschrieben steht		GLAUBE
29	Kamerafahrt von	beleuchtetes Warenhaus	heart sick	LOCATION

	rechts nach links, Halbtotale	in der Nacht	an' eyes filled	
30	Halbnaheinstellung	Mann von der Seite zu sehen, Frau mit rotem, rückenfreiem Oberteil springt ihn an, er greift nach ihrem Gesäß	up with blue.	SEX
31	Nahaufnahme	Nackter Körper, schwarzer Hintergrund, schneller Schnitt		SEX
32	Halbnaheinstellung	Frau sitzt auf Billardtisch, Mann von hinten, sie schlingt ihre Beine um ihn		SEX
33	Nahaufnahme, Fahrt von links nach rechts	Zwei Männer stehen in einer Bar, einer stützt sich mit dem Arm an der Wand ab		SEX
34	Nahaufnahme	Nackte Körper auf schwarzem Hintergrund, schneller Schnitt		SEX
35	Totale	Mond, der hinter den Wolken hervorkommt		LOCATION
36	Amerikanische Einstellung	Frau und Mann tanzen in Bar	I don't know what you've done	SEX
37	Großaufnahme, Low- Angle	Gesichter von Frau und Mann	to me	SEX
38	Nahaufnahme	Nackte Körper vor schwarzem Hintergrund, neongrünes Armband		SEX
38.1		Grüner Frame mit schwarzen Punkten		FLASHFRA ME

38.2	Fahrt von links nach Rechts mit Handkamera	Verwackelte Lichter bei Nacht		LOCATION
39	Establishing Shot, Totale	Kirchengemeinde beim Gottesdienst, der Prediger springt in die Luft, alle Menschen Afro-Amerikaner	but	GLAUBE
40	Amerikanische Einstellung	Drei Personen der Gemeinde: zwei Frauen und ein Mann, im Hintergrund ein Kruzifix	I	GLAUBE
41	Halbtotale	Kirchendach mit Kreuz auf der Spitze	know	GLAUBE
42	Nahaufnahme	Nackte Körper, männlicher Penisansatz, schwarzer Hintergrund	this	SEX
43	Großaufnahme	Gesicht einer Frau in rotem Licht	much	SEX
44	Halbtotale	Kirche von Bild 41 gespiegelt	is	GLAUBE
45	Nahaufnahme	Nackte Körper	true	SEX
45.1		Zwischenschnitt gelber Hintergrund		GLAUBE
45.2	Großaufnahme	Nackte Körper: zwei Personen		SEX
45.3		Zwischenschnitt gelber Hintergrund		FLASHFRA ME
45.4	Nahaufnahme	Nackte Körper		SEX
45.5	Großaufnahme	Nackte Körper, Busen		SEX
45.6	Großaufnahme	Haare, Namenseinblendung		SEX
46	Nahaufnahme	Zwei betende Frauen, die	I	GLAUBE

		Namensschilder der Church of Jesus tragen, Wind in den Haaren		
47	Totale	Frau tanzt in einer Bar	wanna do bad	SEX
48	Großaufnahme, Vogelperspektive	Venusfliegenfalle frisst Frosch	things with	TOD
49	Halbnaheinstellung	Brennendes Kreuz, schneller Schnitt	you	GLAUBE
50	Großaufnahme	Found Footage: verrottender Fuchs, Maden sind zu sehen – Zeitraffer		TOD
50.1	Detailaufnahme	Found Footage: Schnauze eines Fuchses, Einblendung Producer		TOD
51	Amerikanische Einstellung	Bar, ein Mann schubst einen anderen		SEX
52	Großaufnahme	Nackte Körper auf dunklem Hintergrund		SEX
52.1	Großaufnahme	zwei nackte Körper ineinander verschlungen		SEX
52.2	Totale	Gelbes Kreuz		GLAUBE
52.3	Halbnaheinstellung	Innenraum eines Autos, von Neonlicht ausgeleuchtet		LOCATION
52.4		Heller Streifen durch schwarzes Bild		FLASHFRA ME
52.5		Helle, dunkle und roten Flächen		FLASHFRA ME
53	Nahaufnahme	Weißen Prediger, schwarze Frau fällt in Ekstase		GLAUBE

54	Großaufnahme	Larve beginnt zu schlüpfen, Einblendung Producer		LEBEN VS. TOD
54.1	Großaufnahme	Larve fast vollständig geschlüpft		LEBEN VS. TOD
55	Nahaufnahme	Exstase in der Kirche, eine schwarze Frau lacht hysterisch und zittert		GLAUBE
55.1	Amerikanische Einstellung	Frau fällt nach hinten wird von Prediger gehalten. Kein Punkt		GLAUBE
55.2	Amerikanische Einstellung	Frau richtet sich wieder auf		GLAUBE
56	Totale	Bar, Frau tanzt, von hinten zu sehen		SEX
57	Detailaufnahme	Rote Lippen, die Rauch einziehen		SEX
58		Hautähnlicher Look, knittiges Gewebe		TOD
58.1		Einblendung Schriftzug ‚True Blood‘		TOD
59	Nahaufnahme	Bar, Frauen in erotischer Haltung		SEX
60		Taufe, Frau fällt nach hinten, zwei Männer halten sie		GLAUBE
61		True-Blood-Schriftzug verblasst, blutartige Flüssigkeit		TOD
61.1		Blutartige Flüssigkeit fließt		TOD
62	Halbnaheinstellung	Taufe, Frau richtet sich aus dem Wasser wieder		GLAUBE

		auf		
62.1	Halbnaheinstellung	Frau rudert mit den Armen	I wanna do real bad things	GLAUBE
62.2	Halbnaheinstellung	Frau und Männer im Wasser	with you	GLAUBE
63	Nahaufnahme	Nackte Körper		SEX
63.1	Großaufnahme	Arm auf schwarzem Hintergrund		SEX
64	Totale	Dämmerung draußen, Baumumrisse		TOD
64.1		Überblendung, schwarze Flecken		FLASHFRA ME
64.2	Totale	Wiese, Bäume		TOD
65	Naheinstellung	Bar, tanzende Frau		SEX
66	Totale	Wiese, Dämmerung		TOD

Anhang 3: Abstract

In dieser Diplomarbeit wird der Vorspann der Serie *True Blood* formal untersucht und anschließend interpretiert.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich intensiv der Kreation einer wissenschaftlichen Analysegrundlage. Zunächst werden verschiedene Analyseebenen des Filmes erläutert, die sich über die ästhetische Gestaltung, hin zum filmischen Erzählen ziehen. Für die Interpretation des Vorspannes ist es wichtig, ein fundiertes Basiswissen zur emotionalen Wahrnehmung der Rezipienten zu erwerben. Wie kommen bei der Rezeption bestimmte Gefühle auf, beziehungsweise wie werden diese erzeugt?

Des Weiteren wird definiert, was die Begrifflichkeit „Bild“ bedeutet. Eine kurze Exkursion in die Filmsemiotik rundet die theoretische Grundlage ab. Durch die genaue Erläuterung filmtheoretischer Analysemethoden wird ein Instrumentarium zur späteren Analyse im zweiten Teil geschaffen.

Um Vorspäne interpretieren und analysieren zu können, bedarf es einer Erforschung ihrer Geschichte. Im Falle des *True Blood* Vorspannes werden auch die Erschaffer *Digital Kitchen* vorgestellt. Um im zweiten Teil der Arbeit zu einer Analyse zu gelangen, muss der Vorspann Bild für Bild zerlegt und seine einzelnen Sequenzen in Beziehung gesetzt werden. Die Montage erschafft Bedeutung und wird genauer beleuchtet.

Die Interpretation von Bildern variiert je nach Erfahrungshorizont des Betrachters, unwiderlegbare Aussagen können also nicht final getätigt werden. Ich wage in dieser Arbeit einen Anfang und begebe mich mit dem Leser an die Grenzen der Interpretation.

Anhang 4: Abstract English

This diploma thesis examines the opening credits of the series “True Blood” in a formal way and interprets them afterwards. The first part of the thesis deals intensively with the creation of a scientific basis for analysis. To start with, several analytical levels of the movie are explained, ranging from the aesthetic composition to the cinematic narration. In order to interpret the opening credits it is important to obtain a well-grounded basic knowledge as to how the recipient perceives the emotions. How do certain emotions arise during the reception and how can these be created? Furthermore, there is the definition of what the concept of “image” means. A short excursion into the field of film semiotics tops off the theoretical basis. Film-theoretic analysis methods are explained in detail and these provide a set of instruments for subsequent analysis in the second part of the thesis. To interpret and analyse opening credits, it is necessary to research their story. In the case of the Blue Blood opening credits, their creator Digital Kitchen is introduced.

In order to reach an analysis in the second part of the thesis, it is necessary to dismantle the opening credits image by image and put the individual sequences in relation. The montage creates meaning and is further examined. Each viewer interprets the images differently according to his or her experiences. That's why irrefutable statements cannot be made at the end. I attempt to make a beginning in this thesis and take the reader to the limits of interpretation.

Anhang 5: Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Bianca Kübler
Geburtsdatum: 14.07.1985
Geburtsort: Überlingen am Bodensee, D

Studium

Seit 01.03.2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien.

Sonstige studienbezogene Tätigkeiten

2006 – 2007 Erstsemester Tutorin im Bereich Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Berufliche Erfahrung

Seit 01/2014	Assistenz der Geschäftsführung CMB GmbH, Wien
Seit 09/2012	Selbstständige Fotografin und Visagistin
09/2011 – 11/2012	Vertrieb, Office-Management und Kundenbetreuung an der Deutschen POP Wien
01/2009 – 09/2011	Mitarbeiterin in PR und Marketing des Community-TV Senders OKTO in Wien

Berufliche Ausbildung

09/2013 – 01/2014	Vorbereitungskurs zur Meisterprüfung Berufsfotograf
10/2011 – 04/2013	Ausbildung zur Fotodesignerin an der Deutschen POP
10/2012 – 04/2013	Ausbildung zur Visagistin an der Deutschen POP
10/2011 – 10/2012	Weiterbildung zur Synchronsprecherin an der Deutschen POP
03/2008 – 04/2010	Ausbildung zur professionellen Sprecherin, Zentrum für Stimme und Sprechen Wien