

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Not my Point of View -

Raumwahrnehmung in Jack Johnsons Filmen

verfasst von

Veronika Mayer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

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

Betreut von: Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Für Mama

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Räumliche Tiefe im Filmbild	9
2.1 Hugo Münsterberg und die räumliche Tiefe	10
2.2 Tiefenwahrnehmung bei Rudolf Arnheim	16
2.2.1 Verringerung der räumlichen Tiefe	16
2.2.2 Künstlerische Möglichkeiten der Verringerung der Raumtiefe	18
2.2.3 Räumlichkeit und Tonfilm	20
2.3 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild und Das Zeit-Bild	24
2.3.1 Das Affektbild und der Raum	26
2.3.2 Deleuze und räumliche Tiefenwahrnehmung	29
3. Der Dokumentarfilm	31
3.1 Geschichte des Dokumentarfilms	32
3.2 Dokumentarfilmtheorien	35
3.2.1 Normative Dokumentarfilmtheorien	35
3.2.2 Reflexive Dokumentarfilmtheorien	37
3.2.3 Dekonstruktive Dokumentarfilmtheorien	39
3.4 Der Dokumentarfilm - eine Begriffsdefinition	41
4. Filmanalyse	43
4.1 Thicker than Water (2000)	45
4.1.1 Allgemeine Informationen zum Film	45
4.1.2 Sequenzanalyse	46
4.2 The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film (2002)	58
4.2.1 Allgemeine Informationen zum Film	58
4.2.2 Sequenzanalyse	59
4.3 Raumwahrnehmung in Jack Johnsons Filmen	73
5. Abschließende Bemerkungen	75
Bibliografie	77
Filmverzeichnis	79
Zusammenfassung	80
Abstract	82
Lebenslauf	84

1. Einleitung

Tagtäglich bewegt sich der Mensch in Räumen und macht sich selten über ihre Beschaffenheit Gedanken. Die Perspektive auf die Dinge im Raum, auf Bewegungen innerhalb dessen und die Gegebenheiten des Raumes werden nicht hinterfragt. Das mag vor allem an den Sehgewohnheiten des Menschen liegen. Ein Ort bzw. im weitesten Sinne Raum, an dem sich nicht unbedingt jeden Tag ein Großteil der Menschheit aufhält, ist das Meer. Surfer jedoch haben das Privileg, sofern man es als solches betrachten mag, Tag ein, Tag aus auf dem und im Meer zu sein. Selbst wenn das Meer kein Raum mit vier Wänden ist, so befindet sich der Surfer dennoch in einer dreidimensionalen Umgebung. Es stellt sich nun die Frage, was mit der menschlichen Wahrnehmung passiert, wenn man, so wie Jack Johnson es bei *Thicker than Water* und *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* gemacht hat, Surfer und das Meer filmt und diesen Film wiederum auf eine Leinwand projiziert? Was passiert mit dem dreidimensionalen Raum, in dem sich der Surfer bewegt? Der Film ist heutzutage kein neues Medium mehr und der Mensch hat sich längst daran gewöhnt, dass das Filmbild meist zweidimensional ist (abgesehen von diversen 3D-Produktionen). Von einem filmwissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, ist diese Problematik zwar auch nicht mehr die neueste, allerdings dennoch spannend, da Filme wie die von Jack Johnson bis jetzt selten oder aber gar nicht in Augenschein genommen wurden. Daher möchte ich mich diesen Filmen widmen.

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit der Frage nach der Raumwahrnehmung, d.h. dem Eindruck der dritten Dimension im Filmbild, in Jack Johnsons Dokumentarfilmen *Thicker than Water* und *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film*. Um dem Leser¹ einen Überblick zu verschaffen, was ich unter Raumwahrnehmung genau verstehe und auf

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die zusätzliche Formulierung der weiblichen Form verzichtet. Ich möchte deshalb darauf hinweisen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form explizit als geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

welchen theoretischen Ansätzen meine Überlegungen beruhen, widme ich mich in den ersten Kapiteln drei verschiedenen Filmwissenschaftlern, nämlich Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim und Gilles Deleuze. Was diese drei Wissenschaftler gemeinsam haben, ist nicht nur die Tatsache, dass sie sich mit dem Medium Film auseinandergesetzt, sondern dass sich alle mit dem Raum, der dritten Dimension im Film, beschäftigen haben. Die Unterschiede in ihren Ansätzen liegen jedoch in der Intensität, mit der sie sich diesem Thema gewidmet haben, und den Auffassungen über das Filmbild und dessen Raumwahrnehmung bzw. wie diese erzeugt wird/werden kann.

Da die Filme von Jack Johnson, wohl aufgrund eines Mangels an einem passenderen Genrebegriff, als Dokumentationen bezeichnet werden, setzt sich das dritte Kapitel kurz mit Dokumentarfilmtheorien und Problematiken dieser auseinander. Das Kapitel soll dem Leser den Zugang zu den Dokumentationen erleichtern und ihn ansatzweise darauf vorbereiten, mit was für einer Art Film er es in dem vierten Abschnitt zu tun hat.

In dem letzten, großen Kapitel der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich ausführlich mit den Filmen und untersuche sie im Hinblick auf die Frage, die diese Arbeit überhaupt erst ins Rollen gebracht hat. Ich möchte herausfinden, ob man in *Thicker than Water* und *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* den Eindruck einer dritten Dimension vermittelt bekommt oder ob das Filmbild als flach und nicht-plastisch wahrgenommen wird. Es geht hier nicht um meinen Blickwinkel, um meinen *point of view*, sondern um den der Kamera, die das Gezeigte aufgenommen hat und dem Zuschauer und auch mir die Bilder mehr oder weniger übermittelt. Doch bevor ich dazu komme, möchte ich mich nun den theoretischen Ansätzen, auf denen die Analyse beruht, zuwenden.

2. Räumliche Tiefe im Filmbild

Für die Menschen, die mit gesundem Sehvermögen auf die Welt kommen, erscheint es als selbstverständlich, die Welt dreidimensional zu sehen. Ich selbst bemerke es, dass ich mein dreidimensionales Sehen als gegeben voraussetze und mir weiter keine großartigen Gedanken darüber mache. Erst wenn eine Veränderung an einem unserer Augen auftritt, wird den meisten bewusst, dass räumliches Sehen die Sehfähigkeit beider Augen voraussetzt. Wenn wir Dinge betrachten, denen die dritte Dimension der Tiefe fehlt, scheint es, als wüssten wir um dieses Fehlen, können dies aber durch unsere Sehgewohnheiten ausgleichen bzw. sogar ignorieren.

Eines dieser Dinge, bei denen die Dreidimensionalität fehlt, sind Fotografien. Es hat den Anschein, als hätte man von Anfang an die Flächigkeit dieses Mediums akzeptiert. Mit dem Aufkommen des Mediums Film änderte sich dieses Verhalten. Die bewegten Bilder, die wir sonst als dreidimensional wahrnehmen, wurden nun auf einer zweidimensionalen Leinwand vorgeführt. Es dauerte nicht allzu lange, bis Theoretiker sich dieser Thematik annahmen. Einer der ersten unter ihnen war Hugo Münsterberg. Er machte sich jedoch nicht nur Gedanken um die Technik, sondern auch darüber, welche mentalen Vorgänge im Menschen bei einer Filmvorführung aktiviert werden, wie der Mensch mit dem Fehlen der dritten Dimension umgeht und ob es nicht doch möglich ist, das flächige Filmbild dreidimensional wahrzunehmen.

Nach einer kurzen allgemeinen Einführung zu Münsterbergs Werk gehe ich in dieser Arbeit detailliert auf die Tiefenwahrnehmung im Filmraum aus der Sicht Münsterbergs ein, die sich weniger mit der Technik als mit psychologischen Ursachen beschäftigt. Im Vergleich dazu wird Rudolf Arnheims eher auf die Technik fokussierendes Werk *Film als Kunst* bzw. die Passagen, die sich auf das Thema Tiefe konzentrieren, herangezogen und seine Perspektive zu dem

Problem Räumlichkeit bzw. Flächigkeit diskutiert. Nach all den Verweisen auf Münsterberg möchte ich mich nun seinem theoretischen Analyseansatz widmen.

2.1 Hugo Münsterberg und die räumliche Tiefe

Hugo Münsterberg (1836-1916), der Medizin und Psychologie studierte und sich aber gleichzeitig auch als Philosoph verstand, wandte sich erst knapp zwei Jahre vor seinem Tod, um 1914, dem Film als neues Interessengebiet zu. Zur gleichen Zeit fand eine Umorientierung in den Kinos der USA vom bisher üblichen Nickelodeon-Programm hin zum langen Spielfilm statt. Dieser Strukturwandel war ein Aspekt, der Münsterbergs Interesse an dem damals noch relativ jungen Medium geweckt hat (Schweinitz 1996: 9ff).

Bezüglich seiner Analyse geht Münsterberg (1996: 78) von einer in sich geschlossenen Filmwelt aus, die sich von der realen Welt abgrenzt. Sie soll die Natur nicht imitieren, sondern abseits von ihr existieren. Dem Zuschauer soll eine Welt gezeigt werden, in die er vom Alltag fliehen kann. Der Unwirklichkeit dieser Welt soll er sich jedoch immer bewusst sein. Dieser Verweis des Films auf sich selbst wird von verschiedenen filmischen Voraussetzungen und Mitteln unterstützt, wie z.B. dem Rahmen des Filmbildes, der auf sich selbst als Bildträger verweist; den unterschiedlichen Perspektiven, durch die wir u.a. Verzerrungen wahrnehmen, die wir mit unserem Sehapparat in der realen Welt nie so sehen würden; der Großaufnahme, die Details aus der Filmwelt ungewöhnlich immens darstellt; sowie der Wahrnehmung des filmischen Raumes, also einer Wahrnehmung eines gewissen Tiefeneindrucks auf einer zweidimensionalen Leinwand (Münsterberg 1996: 40).

In seinem filmtheoretischen Werk *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) betrachtet Münsterberg Film von einem psychologischen Standpunkt aus und beschreibt,

„wie die mentalen Funktionen Aufmerksamkeitsfixierung, Gedächtnis, Phantasie und Emotion mit den Mitteln des technischen Mediums, vom Subjekt gleichsam abgelöst, im filmischen Material „objektiviert“ werden können.“ (Schweinitz 1996: 18)

Die Summe all dieser Aspekte, d.h. Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion, soll es dem Zuschauer ermöglichen, der Handlung im Film folgen bzw. die Methoden des Films verstehen zu können. Tiefe und Bewegung erlauben dem Publikum die Anerkennung einer eigenständigen Welt. Aufmerksamkeit hält das Interesse des Zusehers am Film wach und wirkt unwillkürlich, d.h. sie ist von äußeren Einflüssen bestimmt. Das Gedächtnis gibt der Handlung seine Bedeutung, denn in seiner Funktion des Erinnern kann der Zuschauer erst die kausalen Zusammenhänge des Geschehens erkennen. Die Geschichte wird in einzelnen Szenen erzählt, daher muss sich das Publikum an jede gezeigte Szene erinnern können. Diese werden mit den kommenden Szenen in Zusammenhang gebracht, so dass letztendlich die gesamte Handlung des Films verstanden werden kann. Zeigen Szenen zukünftige Ereignisse und springen dann wieder zum kontinuierlichen Erzählsprung zurück, so entspricht dieser Vorgriff der Beweglichkeit der Phantasie, durch die sich der Zuschauer beliebig zukünftiges vorstellen kann. Gleichzeitig entsteht eine gewisse Erwartungshaltung an den weiteren Verlauf der Geschichte. Emotionen werden durch das Dargestellte im Filmbild angesprochen, indem ebendiese Gefühle erkannt und nachempfunden werden können (Münsterberg 1996: 41-70).

Münsterberg betont immer wieder, wie wichtig mentale Aktivität des Menschen beim Filmsehen sei, um zum einen eine Handlungseinheit aus den einzelnen

Szenen herzustellen und um zum anderen die Wahrnehmung des Zuschauers, vor allem bezüglich der Tiefe und der Bewegung, zu lenken bzw. zu beeinflussen. Darüber hinaus stellt er regelmäßig Vergleiche zwischen Film und Theater auf (Schweinitz 1996: 17ff).

The Photoplay: A Psychological Study ist in zwei Teile gegliedert. In dem ersten Teil beschäftigt sich Münsterberg mit der Psychologie des Lichtspiels, im zweiten mit der Ästhetik dessen. Allgemein ist zu sagen, dass Münsterberg Film als eine eigenständige Kunstform betrachtet und es ihm in seinem Werk weniger um die technischen Mittel geht als, wie bereits erwähnt, um psychologische Wirksamkeiten. Es geht ihm darum, psychische Vorgänge, die bei dem Zuschauer während einer Filmvorführung ausgelöst werden bzw. tätig sind, zu erklären (Münsterberg 1996: 40f).

Als Ausgangspunkt für seine Analyse bezüglich der Tiefe (und auch der Bewegung) stützt sich Münsterberg (1996: 41) auf die Tatsache, dass im Lichtspiel ein flaches Bild auf das andere folgt, d.h. im Vergleich zu seiner plastischen Umgebung nimmt der Zuschauer das Filmbild als flach und nicht plastisch wahr. Dies hängt vor allem mit der Gegebenheit zusammen, dass der Leinwand die dritte Dimension, d.h. die Dimension der Tiefe, fehlt. Münsterberg (1996: 42) weist jedoch darauf hin, dass diese Tatsache Wissen ist

„und kein unmittelbarer Eindruck. Keinesfalls haben wir das Recht, zu behaupten, daß die Szenen, die wir auf der Leinwand sehen, uns als flache Bilder erscheinen.“

Das bedeutet, dass es dennoch möglich ist, räumliche Tiefe in Bildern wahrzunehmen, obwohl das Wissen um die flächige Beschaffenheit des Bildes, d.h. um das Fehlen der dritten Dimension, vorhanden ist.

Die Tatsache, dass der Mensch plastisch sieht, hängt damit zusammen, dass der Mensch Objekte mit beiden Augen „von zwei unterschiedlichen Blickpunkten aus“ (Münsterberg 1996: 42) wahrnimmt; der Mensch sieht also jedes Objekt aus zwei unterschiedlichen Perspektiven – einmal aus der Perspektive des rechten Auges und einmal aus der Perspektive des linken. Diese zwei unterschiedlichen Bilder, die der Sehapparat somit dem Menschen liefert, verschmelzen zu einem und bringen (den Eindruck der) Plastizität mit sich. Münsterberg stellt sich nun die Frage, ob Filmbilder nicht doch den Anschein räumlicher Tiefe erwecken, obwohl der Zuschauer sich der Flächigkeit der Filmwand bewusst ist (Münsterberg 1996: 42).

Münsterberg schließt einen totalen plastischen Eindruck, wie ihn der Mensch in der Realität erhält, bei der Wahrnehmung von Filmbildern aus. Jedoch schreibt er hierzu:

„Bewegen sich verschiedene Personen in einem Zimmer, dann haben wir ganz entschieden das Gefühl, daß sich im Filmbild eine hinter der anderen bewegt. Sie bewegen sich auf uns zu und von uns weg, ebenso wie sie sich nach rechts und links bewegen. Die Stühle oder die Rückwand des Raumes nehmen wir als tatsächlich weiter von uns entfernt wahr als die Personen im Vordergrund. Das ist nicht überraschend, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie wir die Tiefe beispielsweise einer realen Bühne wahrnehmen. Stellen wir uns vor, wir würden im Parterre eines wirklichen Theaters sitzen und vor uns das Bühnenbild als einen Raum mit Mobiliar und Menschen darin sehen. Die verschiedenen Gegenstände sehen wir nun in unterschiedlicher Entfernung auf der Bühne, manche nah, manche fern. Eine der Ursachen dafür wurde gerade erwähnt. Wir sehen alles mit unserem rechten oder

unserem linken Auge von verschiedenen Blickpunkten aus. Schließen wir nun aber ein Auge und blicken lediglich mit dem rechten Auge auf die Bühne, so verschwindet der plastische Effekt dennoch nicht.“ (Münsterberg 1996: 43)

Den Grund dafür, dass Tiefe dennoch wahrgenommen wird, sieht Münsterberg in psychologischen Ursachen. Sowohl auf der Bühne als auch auf der Leinwand spielen folgende Faktoren eine wichtige Rolle bei der Tiefenwahrnehmung: Größenunterschiede, perspektivische Beziehungen, Schatten und Handlungen, die im Raum abgewickelt werden, d.h. auch die Bewegungen der verschiedenen Personen bzw. der Dinge (Münsterberg 1996: 43f).

Für Münsterberg ist die Leinwand im Grunde nichts anderes als eine Bühne, vor die eine Glasscheibe geschoben wird. Durch diese Glasscheibe blickt der Zuschauer in den Raum, sei es nun der reale Bühnenraum oder aber der flächige Filmraum. Daraus schließt er, dass die Flächigkeit des Filmbildes eine physikalisch-technische Eigenschaft des Films ist, aber nicht dem entspricht, was der Zuschauer eigentlich wahrnimmt. Der Raum ist immer unwirklich, worauf der Bildrahmen, das Format und der Bildaufbau verweisen. Und dennoch kann die Tiefenwirkung nicht bestritten werden (Münsterberg 1996: 43f)

Dies scheint ein Paradoxon zu sein. Auf der einen Seite kann, wie bereits erwähnt, die Tiefenwirkung nicht geleugnet werden, zum anderen begegnen dem Zuschauer immer wieder Hinweise auf die Flächigkeit des Bildes, allein schon die Tatsache, dass sowohl das rechte als auch das linke Auge die gleichen Eindrücke erhalten, erinnert den Zuschauer immer wieder daran. Münsterberg (1996: 45) fasst dieses Dilemma folgendermaßen zusammen:

„Wir sehen zweifellos die Tiefe, können sie aber dennoch nicht akzeptieren. Zu viel gibt es, was die Überzeugung hemmt und die Interpretation der Menschen und der Landschaft vor uns als wirklich plastische Phänomene stört. Sie sind gewiß nicht einfach Bilder. Die Personen können sich auf uns zu und von uns wegbewegen, und der Fluß fließt in ein fernes Tal. Und doch ist die Ferne, in der die Personen sich bewegen, nicht die Ferne unseres tatsächlichen Raumes, wie sie das Theater zeigt, und die Personen selbst sind nicht aus Fleisch und Blut. Es ist ein einzigartiges inneres Erleben, das die Wahrnehmung der Lichtspiele charakterisiert. Wir haben die Realität mit all ihren wirklichen Dimensionen; und doch bleibt die flüchtige, vergängliche Oberflächenandeutung ohne wirkliche Tiefe und Fülle, so verschieden von einem bloßen Bild wie von einer reinen Bühnenaufführung.“

Wir sehen also, dass es zwar Mittel gibt, die in dem unwirklichen Filmraum eindeutig auf Tiefe hinweisen, auch sind wir es anscheinend gewohnt, diese Tiefe wahrzunehmen, doch macht uns unser Sehapparat immer wieder aufmerksam auf die Flächigkeit des Filmbildes. Tiefenwahrnehmung auf der Leinwand scheint eine Art Konflikt zwischen Wissen, Sehapparat und Sehgewohnheit zu sein.

Münsterberg war einer der ersten, der sich – vor allem aus psychologischer Sicht – mit dem Problem der Tiefenwahrnehmung auseinandergesetzt hat. Ungefähr sechzehn Jahre nach der Veröffentlichung von *The Photoplay: A Psychological Study* erschien Rudolf Arnheims Werk *Film als Kunst*, in dem auch er sich mit der Tiefenwirkung des Filmbildes auseinandersetzt, jedoch betrachtet er dieses Thema aus einem anderen Blickwinkel bzw. tritt er mit einer anderen Motivation an das Thema heran.

2.2 Tiefenwahrnehmung bei Rudolf Arnheim

2.2.1 Verringerung der räumlichen Tiefe

In seinem Werk *Film als Kunst* (1932) geht es Rudolf Arnheim (1904-2007) vor allem darum, die Aussage, „Film und Fotografie seien nur mechanisch reproduzierte Wirklichkeit und hätten daher nichts mit Kunst zu tun, (...) zu widerlegen.“ (Arnheim 2003: 176). Mit Hilfe dieser Darlegung bzw. in seinen Ausführungen, warum Film (und auch Fotografie) doch als Kunst betrachtet und akzeptiert werden sollte(n), sieht Arnheim (2002:24) eine Gelegenheit, „dem Verständnis für die Filmkunst näher zu kommen.“ Für das Problem der Tiefenwahrnehmung bedeutet das, dass es Arnheim mehr um technische Mittel geht, die den Film vom Sehen unterscheiden und somit zur Etablierung des Films als eigenständige Kunstform beitragen, und nicht, wie Münsterberg, um psychologische Faktoren. Auch Arnheim weist darauf hin, dass dem Menschen aufgrund der Tatsache, dass ihm seine Augen zwei verschiedene Bilder liefern, räumliche Eindrücke übermittelt werden, indem diese zwei Bilder zu einem Sehbild zusammengefügt werden (Arnheim: 2003: 179). Arnheim (2002: 27) vergleicht das Funktionieren der Augen mit dem Stereoskop, bei dem zwei Fotografien des gleichen Gegenstandes wiedergegeben werden, die etwa aus den Winkeln bzw. Abstand aufgenommen wurden, der ungefähr dem des menschlichen Sehapparates entspricht; betrachtet der Mensch nun diese beiden Bilder, entsteht auch hier ein räumlicher Eindruck. Allerdings kann man diese Methode beim Film nicht anwenden, sofern man ihn einem breiten Publikum, d.h. mehr als einer Person gleichzeitig, zugänglich machen möchte.

Während Münsterberg zwar nicht von einer übermäßig auffälligen Tiefenwirkung beim Filmbild schreibt, diese aber auf gar keinen Fall verleugnet, sieht Arnheim diese als „außerordentlich gering“ (2003: 180). Auch die Mittel,

die für Münsterberg durchaus wichtig sind, um den Tiefeneindruck zu verstärken, wie z.B. die Bewegungen der Personen oder Dinge, sind für Arnheim nicht ausschlaggebend, um den Eindruck der räumlichen Tiefe großartig zu intensivieren. Dennoch sind beide Autoren der Ansicht, dass Filmbilder „zugleich flächig und räumlich“ (Arnheim 2003: 180) sind.

Aufgrund der Tatsache, dass der Anschein der räumlichen Tiefe im Filmbild für Arnheim (2002: 28) wegfällt, rücken perspektivische Überschneidungen in den Vordergrund. Arnheim erklärt dies folgendermaßen:

„Während diese [perspektivischen Überschneidungen] in der Wirklichkeit oder im Stereoskop nur als ein zufälliges und unwichtiges Hintereinander von Körpern aufgefaßt [sic] wird, entstehen im Flächenbild durch Überschneidung sehr eindringliche Schnitte. Hält ein Mensch eine Zeitung so, daß [sic] sie mit einer Ecke sein Gesicht überdeckt, so ist diese Ecke aus dem Gesicht beinahe wie ausgesägt, die Begrenzung wird sehr stark empfunden.“ (Arnheim 2002: 28)

Zwei weitere, neue Aspekte, die Arnheim in seine Theorie und Erklärungen um den Wegfall bzw. die Verringerung der räumlichen Tiefe einbezieht, sind die Aspekte der Größenkonstanz und der Formkonstanz. Unter Größenkonstanz versteht man die Fähigkeit unseres Sehapparates bzw. von Kindheit an daraufhin trainierte Sehgewohnheiten, „durch die Entfernung verursachte(..) scheinbare(..) Größenverschiebungen“ (Arnheim 2002: 29) auszugleichen und nur die objektive Größe der Dinge in Betracht zu ziehen. Formkonstanz meint das Vermögen, perspektivische Abweichungen, die aufgrund der Tiefenwirkung entstehen, zu korrigieren. Beide fallen, laut Arnheim, im Filmbild weg, da sowohl Größenkonstanz als auch Formkonstanz einen eindeutigen Raumeindruck verlangen, den es aber im Film nicht gibt. Auf das Filmbild angewendet bedeutet dies, dass z.B. die Fläche eines Tisches vorne breit und

hinten schmal wirkt und nicht, wie in der Wirklichkeit, trapezförmig (Formkonstanz bzw. das Fehlen dieser); steht ein Mensch weit vor einem zweiten, so dass die Kamera fast doppelt so weit von der hinteren Person entfernt ist, so scheint der vordere Mensch viel größer zu sein als der hintere (Größenkonstanz bzw. das Fehlen dieser) (Arnheim 2003: 181, Arnheim 2002: 27-28).

2.2.2 Künstlerische Möglichkeiten der Verringerung der Raumentiefe

Dadurch, dass sich Arnheim für den Film als Kunstwerk ausspricht, sieht er, im Gegensatz zu manch einem seiner Zeitgenossen, in der Verringerung der räumlichen Tiefe „die Möglichkeit zu künstlerischen Wirkungen“ (Arnheim 2002: 72). Durch eine geringe Raumentiefe hat zum Beispiel die Flächigkeit abgebildeter Objekte eine weit größere Wirkung, da aus vielen Aufnahmewinkeln der Kamera die Wirklichkeit verzerrt und somit vom Publikum anders wahrgenommen wird. Während in der Wirklichkeit bzw. bei stark räumlichen Bildern oftmals die plastische Wirkung im Vordergrund steht, rückt im Film das Augenmerk auf die Flächigkeit. (Arnheim 2002: 71-72)

Der beinahe totale Wegfall der Raumentiefe wirkt sich nicht nur auf einzelne Körper und deren wahrgenommene Flächigkeit aus, sondern auch auf die Überschneidung mehrerer Objekte. Wird im dreidimensionalen Raum dem Hintereinander von Körpern nicht allzu viel Aufmerksamkeit geschenkt, so hat es im Filmbild ganz andere Auswirkungen. „Die Abdeckungen und Überschneidungen erscheinen als scharf, gewollt ... man fühlt sich gedrängt, einen Sinn in ihnen zu suchen, sich darüber klar zu werden, warum die Grenzen gerade so und nicht anders verlaufen.“ (Arnheim 2002: 73) Die sonst

unterschiedlichen Ebenen wirken nunmehr wie eine einzige. (Arnheim 2002: 72-73)

Arnheim (2002:71) fügt weiter hinzu, dass „die rein dekorativen Qualitäten einer Einstellung (...) erst (...) durch die Verringerung der Räumlichkeit [auffällig werden].“ Die Anordnung dieser Elemente fügt sich zu einem Muster zusammen, das wiederum gut zu den Maßen des Filmbildes passt und für das Auge harmonisch wirkt. Gleichzeitig ist es erst das Dekor, das den Zuschauer auf die Verminderung der Räumlichkeit aufmerksam macht. Arnheim sieht in diesen Möglichkeiten, d.h. Flächigkeit von Körpern, flache Überschneidungen von Objekten, die daraufhin so wirken, als würden sie aufeinander liegen, und Dekor, die durch ebendiese Verminderung geboten werden, eine willkommene „unwirkliche“ Abwechslung für das Filmbild. Dinge, die dem Auge sonst als normal erscheinen oder gar nicht erst bemerkt werden, werden plötzlich in den Vordergrund gerückt und für beschauenswert erklärt. (Arnheim 2002: 71-73)

Auch den Aspekten der Größen- und Formkonstanz bzw. dem Fehlen dieser, wie bereits beschrieben, weist Arnheim (2002: 73-77) künstlerische Möglichkeiten und damit außergewöhnliche Wirkungen zu. Wenn es zu perspektivischen Größenverschiebungen und Verzerrungen kommt, so spielt der Standpunkt des Zuschauers und der Kamera eine wichtige Rolle. Je näher die Kamera dem sich aufgrund von Bewegung verändernden Körper ist, desto beeindruckender, bedeutender ist die Wirkung, welche die perspektivische Vergrößerung mit sich bringt. Als das Medium Film noch am Anfang seiner Entwicklung war, war man bemüht, „daß [sic] kein Schauspieler die Hände oder die Füße zu nah an den Apparat hielt, damit diese nicht unverhältnismäßig riesenhaft aufs Bild kamen. Daß [sic] man diese scheinbaren Größenveränderungen sich dienstbar machen und sie zu Kunstwirkungen verwenden könne, ergab sich erst, als der Film anfang, Kunst zu werden.“ (Arnheim 2002: 76-77)

Arnheim steht dem plastischen, naturähnlichen Film kritisch gegenüber. Je mehr vollkommene, d.h. wirklichkeitsnahe, Raumillusion in einem Filmbild zu finden ist, desto mehr beraubt sich der Künstler seiner Mittel. Geringe Tiefenwirkung im Film gibt dem Künstler die Möglichkeit, die Welt von einen anderen Blickwinkel aus zu zeigen, indem er Dinge vergrößert oder aber auch verkleinert bzw. perspektivisch verzerrt darstellt, (symbolische) Beziehungen zwischen Objekten mit Hilfe von Überschneidungen und Überlagerungen aufzuzeigen und der Flächenwirkung verschiedenster Körper im Bild Aufmerksamkeit zu schenken. (Arnheim 2002: 77)

2.2.3 Räumlichkeit und Tonfilm

In seinen Ausführungen bezieht sich Arnheim hauptsächlich auf den Stummfilm, beschäftigt sich in seinem Werk *Film als Kunst* allerdings auch mit der Frage nach dem Tonfilm bzw. mit der Frage, ob die stilistischen Mittel des Stummfilms auch auf den Tonfilm angewandt werden können oder ob diese nicht aufgrund von Ton und Geräuschen schlichtweg nicht mehr zur Debatte stehen. Arnheim geht auch auf die Problematik ein, die er aufkommen sieht, wenn eine Scheinwelt, die auf die Leinwand projiziert wird, und Wirklichkeit, die von den realen Stimmen repräsentiert wird, aufeinander treffen. Dies mag ein interessanter Aspekt sein, der jedoch für die vorliegende Arbeit nicht relevant ist. Allerdings sieht Arnheim durchaus auch eine Beziehung zwischen Räumlichkeit und Ton, denn „der Ton [erweckt] die Illusion eines tatsächlichen *Raumes* (...), während das Filmbild kaum räumliche Tiefe und Körperlichkeit hat.“ (Arnheim 2002: 221) Die Folge davon ist, dass sich der Eindruck des Raums verändert, d.h. aufgrund des Tons entsteht ein Gefühl von Räumlichkeit, das gleichzeitig durch die Flächigkeit des

Filmbildes wieder aufgelöst wird, und die Zusammenführung der optischen und akustischen Sinne im Widerspruch zueinander stehen. (Arnheim 2002: 220-221)
Für den Zuschauer entstehen somit zwei unterschiedliche Szenarien:

„Bleiben Ton und Bild getrennt, so läßt [sic] die starke Raumqualität des Akustischen plötzlich die Räumlichkeit im Bilde vermissen, wo man sie bisher keineswegs verlangt hat. Die Unräumlichkeit des Bildes drängt sich vor, Schauplatz und Figuren erscheinen flach. Umgekehrt: wenn die Vereinigungstendenz siegt, wird das Bild der Raumqualität teilhaftig, über die der mit ihm vereinigte Ton verfügt - der Schauplatz erscheint räumlich, die Figuren wirken plastisch.“ (Arnheim 2002: 221)

Wahrscheinlicher ist eine Zusammenführung der Eindrücke, denn für die menschlichen Sinnesorgane ist eine solche Trennung äußerst ungewöhnlich, so dass sie von Natur aus eine Wiedervereinigung anstreben. Diese Verschmelzung wird als ein derartiges Wohlempfinden aufgefasst, so dass „zu ihren Gunsten die Differenz der Raumempfindung bald überwunden wird.“ (Arnheim 2002: 221)
Von einem ästhetischen Standpunkt aus, den Arnheim vertritt, birgt diese „Verräumlichung“ des eigentlich flächigen Filmbildes auch seine Gefahren.

Zum einen wird dem Bildrahmen eine neue Bedeutung zuteil. Der Rahmen als solches lenkt das Augenmerk auf den Film, das Kunstwerk selbst. Er rückt die Bildfläche und seinen Inhalt in den Vordergrund und macht auf das konstruktive Wesen des Bildes aufmerksam. Darüber hinaus soll der Rahmen die Komposition des Bildes hervorheben und verweist auf das Medium selbst. Dadurch, dass der Betrachter stets den Rahmen im Blick hat, bewahrt er sich eine gewisse Distanz zum darin Gezeigten und wird sich somit des Unterschieds zwischen der Alltagswahrnehmung und des Filmbildes bewusst. (Elsaesser/Hagener 2007: 25, 34) Sieht Arnheim den Bildrahmen beim Stummfilm als unabdingbare Begrenzung an, über die hinaus nichts existiert, so rückt der

Rahmen beim Tonfilm in den Hintergrund des Bewusstseins, denn die gezeigten Fragmente sind willkürlich gewählt und Teil eines größeren Ganzen. Sobald, so Arnheim, dem Filmbild räumliche Tiefe zuteil wird, verliert es die optische Verbindung zum Rahmen. (Arnheim 2002: 222)

Zum anderen erhalten die gewählten Einstellungen im Tonfilm den Charakter des Willkürlichen. Das Gezeigte scheint eine zufällige Momentaufnahme zu sein, die augenblicklich vorbei sein kann, während die gleiche Aufnahme ohne Ton eine viel eindringlichere Wirkung erzeugt. Darüber hinaus verliert auch das Spiel mit der Größenkonstanz bei Filmaufnahmen mit Ton seinen künstlerischen Effekt. Perspektivische Verkleinerungen wirken nicht mehr so, als wären sie bewusst eingesetzt, sondern viel mehr als notwendige Folge der räumlichen Distanz. Aufgrund der Tatsache, dass das menschliche Auge, wie bereits beschrieben, „die relativen Größen wieder zu objektiven macht“ (Arnheim 2002: 223), verschwinden im räumlichen Filmbild die symbolischen Beziehungen zwischen den Gegenständen bzw. wird der Einsatz der flächigen, in Relation zueinander stehenden Objekte als künstlerisches Mittel ausgeschlossen.

Schließlich geht Arnheim noch auf die Montage ein, d.h. einzelne Bildsegmente derart zusammenzustellen und aneinanderzureihen, so dass der Betrachter das Gesehene dennoch als einheitliches, kontinuierliches Ganzes auffasst. (Pudowkin 2003: 75) Zum einen gibt es den technischen Aspekt der Montage, d.h. wie der tatsächliche Filmstreifen geschnitten wird. Auf der anderen Seite steht die künstlerische Verwendung dieser. Während im Stummfilm, so Arnheim (2002: 223), die Montage aufgrund der Tatsache des nicht-plastischen Filmbildes auf eine ästhetische Art und Weise eingesetzt werden kann, so dass der Zuschauer beim Filmschauen den Eindruck eines Bilderbuches erhält und das Gesehene eben nicht als eine Aneinanderreihung realer Räume empfindet, „so wird der Montageschnitt [bei stark räumlichen Bildern] ein blutiger,

gewaltsamer Eingriff in reale Räume.“ (Arnheim 2002: 223) Die nachvollziehbare, kontinuierliche Darstellung wird gestört und durch willkürliche Raumsprünge ersetzt. Dies wiederum führt zu einem Abhandenkommen der künstlerischen Mittel des Films bzw. entfernt sich der Film somit mehr und mehr davon, Kunst zu sein. Da sich der Tonfilm zur Zeit Arnheims noch in den Anfängen befand, macht er Zugeständnisse und weist darauf hin, dass die (technischen) Entwicklungen Einfluss auf die Bildräumlichkeit und den künstlerischen Einsatz verschiedener filmstilistischer Mittel haben werden. (Arnheim 2002: 223-224)

Die Aussage Münsterbergs, wir sähen Raumtiefe, hätten aber Schwierigkeiten damit, diese zu akzeptieren (Münsterberg 1996: 45), findet sich in Arnheims Auffassung wieder, dass Film eine partielle Illusion veräußerliche. Film

„vermittelt bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens (...). Andererseits aber ist er so stark bildmäßig, wie die Bühne es nie sein kann. (...) Er ist immer zugleich Schauplatz einer „realen“ Handlung und flache Ansichtskarte.“ (Arnheim 2003: 193)

Während Münsterberg, wie bereits erwähnt, immer wieder auf psychische Vorgänge des Menschen bei der Tiefenwahrnehmung im Lichtspiel verweist, bezieht Arnheim diesen Aspekt in seine theoretischen Ausführungen nicht mit ein, sondern konzentriert sich auf technische und vor allem künstlerische Möglichkeiten und Besonderheiten des Films. Dennoch gelangen beide Filmtheoretiker zu der Auffassung, dass wir räumliche Tiefe im Filmbild wahrnehmen, selbst wenn es sich dabei nur um eine abgeschwächte Tiefenwahrnehmung (im Vergleich zur Realität) handelt und wir immer wieder an die Flächigkeit des Bildes erinnert werden.

Ein weiterer Wissenschaftler, der sich viele Jahre nach Münsterberg und Arnheim mit Wahrnehmung und dem Film auseinandersetzte, war Gilles Deleuze. Obwohl er sich nicht primär mit der Frage nach der Raumwahrnehmung im Film beschäftigte, so sind dennoch Ansätze und Ideen in seinem Werk zu finden. Welche Vorstellungen dies genau sind, werden im folgenden Abschnitt beschrieben.

2.3 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*

Gilles Deleuze (1925-1995) verfasste ein zweibändiges Basiswerk der Filmtheorie, *Das Bewegungs-Bild* (1983) und *Das Zeit-Bild* (1985), in dem er seine Vorstellung bzw. Ideen zu einer Einteilung von Bildtypen beschreibt. Hierbei greift er zum einen auf die Immanenzphilosophie von Henri Bergson und Charles Sanders Peirces Semiotik zurück. Deleuzes Interesse am Kino basiert darauf,

„dass er die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Bewusstsein und Bewusstseinsinhalt (...) überwinden will. Er wendet sich gegen jede Vorstellung von Transzendentalität, die eine Position des Außerhalb für möglich hält und somit eine Sicherheit und eine feste Ausgangsposition des Subjekts annimmt.“ (Elsaesser/Hagener 2007: 199)

Dies bedeutet, dass Deleuze zufolge Materie, Bewusstsein und Bewegung unzertrennlich sind. Das filmische Bild versteht er als Materie und nicht als Gebilde der Wahrnehmung oder als Zeichen. Bewusstsein wiederum ist im Bild selbst zu finden, denn Deleuze unterscheidet nicht mehr zwischen Objekt und Bild. (Elsaesser/Hagener 2007: 199)

Wie in den Titeln seiner zwei Bände zu sehen ist, beschäftigt sich Deleuze zum einen mit Bewegung, zum anderen mit Zeit. Demnach gibt es also diese zwei „Hauptbildtypen“: das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild. Diese zwei Kategorien teilt er in verschiedene Unterklassen ein. Der Begriff bzw. das Konzept des Bewegungs-Bildes bezieht sich auf „ein Kino der Handelnden und Handlungen, in dem das sensomotorische Schema noch intakt ist, also eine Figur auf die Wahrnehmung einer Situation mit einer Aktion reagiert, woraufhin eine neue Situation entsteht, die wiederum eine Aktion nach sich zieht usw.“ (Elsaesser/Hagener 2007: 200) Demzufolge sind Bewegungen bzw. Handlungen wichtiger als die Zeit und sind somit der Zeit übergeordnet. Das Zeit-Bild entwickelte sich vor allem erst in der europäischen Nachkriegszeit, d.h. als der (italienische) Neorealismus aufkam, in dem sich Handlung und Wahrnehmung voneinander lösten und Handelnde zu Beobachtern wurden (das heißt jedoch nicht, dass es nicht auch schon davor Zeit-Bilder gab). Zeit wird somit zu einem wesentlichen Faktor des modernen Films und befreit sich von der Unterordnung unter die Bewegung und auch den Raum. Erinnerung, Gedächtnis, Vergangenheit und Zeiterfahrung rücken zum einen als Konstrukt, zum anderen mit Hilfe filmischer Mittel, die den sukzessiven Erzählmodus des Films auch unterbrechen können, in den Vordergrund. (Elsaesser/Hagener 2007: 200-201; Fahle 2002: 97-98)

Da sich die vorliegende Arbeit mit dem Thema bzw. der Frage nach der Räumlichkeit des Filmbildes beschäftigt, soll diese kurze Einführung in Deleuzes Werk ausreichen, so dass ich mich im Folgenden mit den Passagen auseinandersetzen, die für diese Arbeit relevant sind.

2.3.1 Das Affektbild und der Raum

Deleuze (1997: 151) fragt sich in dem ersten Teil seines Werkes, *Das-Bewegungs-Bild*, genauer gesagt, in seinen Ausführungen über das Affektbild, ob es möglich ist, Affekte auch ohne Gesichter von Menschen, dafür aber nur mit Räumen selbst darzustellen. Das Affektbild bringt Deleuze (1997: 136-138) zunächst in Verbindung mit dem Gesicht, das drei grundlegende Funktionen hat: es individuiert, sozialisiert und kommuniziert. Alle drei Aspekte verliert das Gesicht, sobald es in einer Großaufnahme gezeigt wird. Es wird aus Raum und Zeit herausgelöst, es verliert seine Individualität und wird zu einem Affektbild, d.h. zu einer Ausdrucksfläche seelischer Anspannung und Emotion.

Wenn nun der Affekt bzw. die Großaufnahme, die diesen Affekt ausdrückt, von sämtlichen Raum-Zeit-Koordinaten losgelöst wird, so kann sie dennoch einen Zeit-Raum darstellen. Dies kann zum einen „der Tiefenraum des Bildfeldes, der der Großaufnahme einen Hintergrund verleiht“ (Deleuze 1997: 151) sein oder aber auch „die Negation der Perspektive und der Bildtiefe, die die Halbnaheinstellung einer Großaufnahme angleicht“ (Deleuze 1997: 151). Somit erarbeitet sich der Affekt einen eigenen Raum. Es stellt sich nun die Frage, ob das Gesicht und die Großaufnahme dessen nicht auch weggelassen und dennoch ein Affekt ausgedrückt werden kann. In anderen Worten bedeutet dies, dass jede Großaufnahme, sei sie von einem Gesicht, von Objekten oder gar einem ganzen Raum, als „Gesicht“ und somit als Ausdruck einer Gemütsbewegung gedeutet werden kann. Der Raum, der einen Affekt ausdrückt, ist somit kein bestimmter Raum mehr; Deleuze bezeichnet solch einen Raum in Anlehnung an Pascal Augé als beliebigen Raum (Deleuze 1997: 151-153). Er definiert den beliebigen Raum folgendermaßen:

„Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß [sic] eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindungen, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt [sic] wird.“ (Deleuze 1997: 153)

Der beliebige Raum ist somit ein Möglichkeitsraum, in dem verschiedenste Eigenschaften und Affekte denkbar sind und ausdifferenziert werden können. Vielleicht ist dies sogar auf eine vielschichtigere und treffendere Art und Weise möglich als mit Gesichtern, denn diesen wohnen bereits Ausdrucksformen inne, die mit verschiedenen Emotionen in Verbindung gebracht werden. (Deleuze 1997: 153)

Es stellt sich nun die Frage, wie aus einem bereits vorgegebenen, d.h. einem bestimmten, Raum ein beliebiger werden kann. Deleuze (1997: 155-167) beschreibt drei Möglichkeiten, dies zu erreichen: Schatten, Weißtöne und Farben. Der Unterschied zwischen hell und dunkel, den der Schatten mit sich bringt, gibt „dem Raum eine große Tiefe, eine betonte und verzerrte Perspektive.“ (Deleuze 1997: 155) Diese Tiefe projiziert eine Filmwelt, in der die Umrisse der Objekte verschwinden und diese somit ihre Merkmale und Besonderheiten verlieren und miteinander verschmelzen, flächig werden. Der Raum wird potenziert und wirkt gleichzeitig grenzenlos und schließlich beliebig.

Die zweite Methode, beliebige Räume zu erschaffen, ist die poetische Abstraktion, die „durch das Verhältnis des Lichts zum Weiß definiert“ (Deleuze 1997: 156) wird. Der Schatten spielt auch hierbei eine wichtige Rolle; allerdings repräsentiert er nicht mehr das Unbegrenzte, sondern zeigt Alternativen auf, zwischen denen gewählt werden kann. Diese Alternativen sind Existenzweisen, für die man sich entscheiden kann und mit deren Hilfe ein spiritueller Raum

möglich gemacht wird. Dieser Raum ist kein neuer, sondern immer noch der physikalische Raum, der bereits da war, allerdings „*ist er nicht mehr determiniert, er ist zu einem beliebigen Raum geworden, der mit der Macht des Geistes, mit einer stets zu erneuernden geistigen Entscheidung identisch ist*, und diese Entscheidung ist es, die den Affekt oder die ‚Selbstaffektion‘ begründet und die für das Zusammenpassen der Teile sorgt.“ (Deleuze 1997: 163)

Das dritte Mittel, einen beliebigen Raum zu konstituieren, ist das Farbbild, genauer gesagt das Filmfarbbild (im Unterschied zur Malerei), das eine unendliche, virtuelle Welt entstehen lassen kann. Die Wichtigkeit, die dem Farbbild zuteil wird, liegt in seiner Fähigkeit der Absorption. Es greift nicht auf bestimmte Objekte zurück, „sondern es absorbiert, was es nur kann: Es ist die Potenz, die sich all dessen bemächtigt, was in seine Reichweite kommt, oder eine völlig verschiedenen Objekten gemeinsame Qualität. Gewiß [sic] gibt es eine Farbsymbolik, aber sie besteht nicht in einer Entsprechung zwischen einer Farbe und einem Affekt (Grün und die Hoffnung...) Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt, das heißt die virtuelle Verbindung von allen Gegenständen, deren sie sich bemächtigt.“ (Deleuze 1997: 164) Darüber hinaus steht Farbe in Verbindung mit räumlicher Leere. Nachdem das Geschehene in einem Raum abgeschlossen und dieser danach leer ist, ermöglicht es ihm die Farbe, das, was in ihm passierte, beiseite zu schieben, an Kraft zu gewinnen und das auszudrücken, was durch die Handlung nicht verbalisiert werden konnte. Beliebige Räume sind somit auch „entleerte Räume“ (Deleuze 1997: 167), die, wie bereits erwähnt, durch Schatten, Weißtöne und Farben etabliert werden.

Der Einsatz von Licht und Schatten, aber auch von Farben und dem Unterschied zwischen schwarz und weiß und den dazwischenliegenden Graustufen hat für Deleuze eine tiefere Bedeutung im Affektbild. Das Affektbild ist für ihn nicht mehr nur die Großaufnahme eines Gesichts, sondern auch Aufnahmen von

Objekten und Räume. Es stellt sich nun die Frage, was Deleuze Ansatz bzw. Idee des Affektbildes und des beliebigen Raumes mit räumlicher Tiefenwahrnehmung zu tun hat. Darauf konzentriert sich der folgende Abschnitt.

2.3.2 Deleuze und räumliche Tiefenwahrnehmung

Obwohl sich Deleuze in seinem Werk zur Filmtheorie nicht allzu ausführlich mit räumlicher Tiefe auseinandersetzt, was eventuell daher rührt, dass er zu einer ganz anderen Zeit als Arnheim und Münsterberg geschrieben und gelebt hat und sich seine Sehgewohnheiten an das inzwischen nicht mehr neue Medium Film angepasst haben, kann man dennoch Rückschlüsse auf eine Tiefenwahrnehmung bzw. das Fehlen dieser führen.

Zum einen entsteht, wie bereits erwähnt, aufgrund des Einsatzes von Licht und Schatten, d.h. des Unterschiedes zwischen hell und dunkel, eine größere Tiefenwahrnehmung bzw. wirkt die Perspektive optisch verzerrt. Die Tatsache, dass Deleuze (1997: 155) hier von „großer Tiefe“ spricht, deutet darauf hin, dass sich die Tiefenwahrnehmung und somit der Eindruck von Räumlichkeit im zweidimensionalen Filmbild folglich verstärkt. Zum anderen hat die Verwendung von Farbe, die Deleuze (1997: 164) als Affekt betrachtet und eine Verbindung der Gegenstände untereinander herstellt, zwei mögliche Wirkungen auf die Tiefe und das Raumgefühl. Wird Farbe derart im Film eingesetzt, so dass alles im gleichen Farbton erscheint, so wirken die Räume bzw. das Filmbild flächig, ihre Zweidimensionalität wird unterstrichen. Allerdings kann Farbe auch auf eine Art und Weise verwendet werden, so dass genau das Gegenteil des gerade Beschriebenen passiert, nämlich dass Objekte aufgrund ihrer Farbe

hervorgehoben werden, sich somit von den anderen Objekten bzw. vom Hintergrund absetzen und folglich der Eindruck von räumlicher Tiefe entsteht.

Diese Möglichkeiten, die Deleuze zwar im Hinblick auf den Affekt herausgearbeitet hat, sind künstlerische Mittel, welche die Raumwahrnehmung verstärken oder abschwächen können. Diese können vom Filmschaffenden bewusst eingesetzt oder eben weggelassen werden. Hier scheint eine Verbindung zu Arnheim zu bestehen, der sich, wie bereits erwähnt, mit dem Einsatz künstlerischer Mittel, welche die räumliche Tiefe zum Zweck der Kunst vermindern, beschäftigte.

In den ersten Kapiteln dieser Arbeit wurde sowohl auf Hugo Münsterbergs Theorie zur Wahrnehmung von Tiefe im Filmraum als auch auf Rudolf Arnheims Ansätze zum Tiefeneindruck im Film eingegangen. Obwohl beide dieses Thema von zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachten – Münsterberg wählte einen psychologischen Ansatz, Arnheim einen eher technisch geprägten, der dazu dienen sollte, Film als eigenständige Kunstform zu etablieren – kommen sie zu der Auffassung, dass auf der zweidimensionalen Leinwand dennoch Tiefe vom Zuschauer wahrgenommen wird, obwohl diese eigentlich gar nicht existieren kann. Diese Gegebenheit ist u.a. auf unsere Sehgewohnheiten und auch auf mentale Aktivitäten während des Filmsehens zurückzuführen. Der theoretische Ansatz von Deleuze rührt von einem ganz anderem Interesse her, nämlich dem Interesse an unterschiedlichen Bildtypen und deren Bedeutungen und Implikationen. Obwohl er sich unter anderem mit dem Affektbild und sogenannten beliebigen Räumen befasst, haben diese Auseinandersetzungen auch Auswirkungen auf die Raumwahrnehmung des Zuschauers. Die Mittel, die Deleuze beschreibt, sind künstlerischer Natur, d.h. der Filmschaffende kann sich dieser bedienen und sie zu bestimmten Zwecken einsetzen. Ähnlich wie bei Arnheim können diese filmischen Werkzeuge eingesetzt werden, um die

Raumwahrnehmung zu verstärken oder eben abzuschwächen. Es darf nicht vergessen werden, dass die Frage der Raumwahrnehmung im Film Deleuze vielleicht weniger dringlich erscheint, da das Medium zu seiner Zeit weit ausgereifter war, als noch zu Münsterberg und Arnheim (auch wenn dieser die Entwicklung des Films miterlebt hat, so hat er sich hauptsächlich in den 1930er Jahren mit dem Medium beschäftigt).

Für Deleuze mag die Frage nach räumlicher Tiefe im Filmbild nicht im Vordergrund gestanden haben. Für die vorliegende Arbeit ist sie dennoch von Relevanz, denn sie geht der Frage nach, ob und wie in den Filmen von Jack Johnson der Raum bzw. räumliche Tiefe wahrgenommen werden kann und welche filmischen Mittel dabei eingesetzt werden, um dies zu erreichen oder eben zu vermeiden. Da es sich bei Johnsons Filmen um Dokumentationen handelt, gehe ich im Folgenden auf den Dokumentarfilm an sich und Dokumentarfilmtheorien ein, bevor ich schließlich zur Filmanalyse übergehe.

3. Der Dokumentarfilm

Der Dokumentarfilm kann als Ausdrucksform für die Wahrnehmungen und Eindrücke des Filmemachers sowie seiner Bewältigung der Welt verstanden werden. Gleichzeitig funktioniert er als Mittel der Entdeckung und des Verstehens oder, vielleicht etwas poetischer formuliert, als Mittel der Welt ihr Gesicht zu zeigen. Die meisten Ansätze bzw. Ausführungen zum Dokumentarfilm betonen die Aspekte der sozialen Analyse, der wissenschaftlichen Untersuchungen und den erzieherischen Auftrag dessen. Darüber hinaus stellt sich im Zusammenhang mit diesen Aspekten und dem nicht-fiktionalen Film die Frage nach der Wahrheit sowie der Unmittelbarkeit und Eindeutigkeit, Fakten

darzustellen. Obwohl viele Filme sich darauf berufen, Repräsentationen der Realität zu sein, darf man die künstlerische und ideenreiche Dimension der Filme nicht vergessen. Jeder nicht-fiktionale Film ist ein Experiment mit der Realität und wirft folgende Fragen auf: was passiert in dem Film? Was ist eine Tatsache? Was sind und bedeuten die präsentierten Fakten? Mit diesen Fragestellungen öffnet sich der Dokumentarfilm den Kritikern und Theoretikern. (Warren 1996: 1-2) Wirft man einen Blick auf die Geschichte des nicht-fiktionalen Films, so sieht man, dass es eine sehr ergiebige, weitläufige ist, die hier nicht in ihrer Vollständigkeit wiedergegeben, sondern nur partiell beleuchtet werden soll.

3.1 Geschichte des Dokumentarfilms

Das Interesse am Dokumentarfilm reicht bis zu den Anfängen des Films selbst zurück. Filme, die etwas gerade Aktuelles zeigten, waren ein wichtiger Teil der ersten Kinovorführungen. Diese Art von Filmen wurde jedoch um 1905 von fiktionalen Filmen abgelöst, die sich dann zwischen 1910 und 1920 zum Hauptfilm der Kinovorstellungen entwickelten und etablierten. In den 1920er Jahren begann man, mit filmischen Aufnahmen, welche die Welt ohne fiktive Handlung oder Figuren zeigten, zu experimentieren und machte aus ihnen ausgeklügelte und anspruchsvolle Filme. Jedes dieser Experimente folgte seinen eigenen Regeln, denn eine allgemein gültige Art und Weise, Dokumentationen herzustellen, gab es nicht, und wird es auch nur in Ausnahmefällen geben. Eine Dekade später, in den 1930er Jahren, einigte man sich in Großbritannien und den USA auf die Idee des Dokumentarfilms als erzieherisches, soziale Wahrheiten wiedergebendes Vorhaben. Die dreißiger Jahre entwickelten den nicht-fiktionalen Film bzw. dessen Definition, die für viele Zuschauer noch heute gültig ist: er ist ein Medium, das die Wirklichkeit objektiv widerspiegelt. (Warren

1996: 4-9) Diese Begriffsbestimmung verweist jedoch in keiner Weise werden auf die künstlerischen Prozesse, die mancher Filmemacher bei der Herstellung einbezieht, noch auf die Problematik der Frage nach der Wahrheit.

In der Zeit des zweiten Weltkriegs wurde der Dokumentarfilm als Propaganda zweckentfremdet. Er sollte den Krieg erklären, befürworten und anspornen. Die 1940er und 1950er Jahre zeigen Veränderungen in der Thematik, mit der sich fiktionalen Filme beschäftigten, auf. Diese sind auf neue Entwicklungen im Film zurückzuführen. In den Filmen der italienischen Neorealisten wurde plötzlich an realen Schauplätzen gefilmt, es wurden Laienschauspieler eingesetzt und sie erzählten Geschichten aus dem alltäglichen Leben. Aufgrund der Tatsache, dass diese Filme um die Welt gingen und bewundert wurden, beeinflussten sie verschiedene Filmbewegungen, unter anderem den Dokumentarfilm. Als eine Art Antwort auf den Realismus, der in fiktionalen Filmen zu finden war, entstand Ende der 1950er Jahre eine Bewegung, die sich „cinema-verité“ (Warren 1996: 12) nannte. Das *cinema-verité*, das in Amerika auch *direct cinema* genannt wird, ist eine Ausprägung des Dokumentarfilms mit der Forderung, vorzugsweise unverfälschtes Filmmaterial herzustellen. Die natürlichen Geräusche, inklusive des gesprochenen Wortes, werden beibehalten, die Kamera wird normalerweise mit der Hand gehalten und der Einsatz von Schnitt und Montage wird auf das minimalste begrenzt, da er einen zu großen Eingriff in das vorhandene Material bedeuten würde. Der Zuschauer scheint so nah wie noch nie am Geschehen zu sein; gleichzeitig können die Filme den Eindruck einer vorbei schwebenden Realität oder angehaltenen Zeit vermitteln. (Warren 1996: 9-14)

Das *cinema-verité* hat folglich Einfluss auf den Film der kommenden Jahrzehnte. Handkamera, natürliches Licht, zufällige Geräusche und Verweilen bei einer Person sind Merkmale, die auch in den Dokumentarfilmen den 1960er Jahre (und auch später) weiterhin zu finden sind. Eine Neuerung, die diese Dekade

mit sich bringt, ist die Frage nach dem Einfluss, den der Film auf gefilmte Leute hat. Es entstehen mehr und mehr Dokumentationen, die eine Person bzw. eine Gruppe von Personen über einen längeren Zeitraum hinweg begleiten. Diese Tendenz wird auch in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren fortgeführt. Gegenwärtig konzentriert sich der Dokumentarfilm nicht auf das Persönliche, das Privatleben. Neueste Arbeiten weisen eine bis dahin noch nicht dagewesene Vielfältigkeit und Experimentierfreudigkeit auf. (Warren 1996: 14-19)

Dieser kurze Abriss über die Entwicklung des Dokumentarfilms, von einer praxisorientierten Seite aus betrachtet, zeigt unterschiedliche Ideen und Ansätze des Genres. Jedoch gibt es selten eine Praxis, zu der es nicht auch eine (oder mehrere) Theorien gibt. Bereits als die ersten nicht-fiktionalen Filme aufkamen, gab es bereits Theoretiker, die sich mit seinen Prämissen und Ideen auseinandersetzten. Die ersten dieser, die gleichzeitig selbst auch Filmschaffende waren, waren Dziga Vertov (1896-1954) und John Grierson (1898-1972). (Hohenberger 2012: 9-10) Sie waren „die ersten, die eine Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden und aus ihm seine interventionistische soziale Funktion ableiten.“ (Hohenberger 2012: 10) Hohenberger bezeichnet die Theorien der beiden als „normativ“ (2012: 29). Was sich genau hinter diesen verbirgt, wird der kommende Abschnitt klären.

3.2 Dokumentarfilmtheorien

3.2.1 Normative Dokumentarfilmtheorien

Mit Vertovs Schriften erhebt der Dokumentarfilm seinen Anspruch auf eine eigene filmische Art und Weise und auch auf seine eigene soziale Aufgabe. (Hohenberger 2012: 9-10) Vertov (2012a: 64) spricht sich gegen eine Vermischung der Kunstformen aus, obwohl sie von vielen bejaht wird, und tritt für eine Filmkunst ein, die ihren eigenen Regeln folgt. Darüber hinaus spricht er sich für den Einsatz der Kamera aus, die sich nicht mehr dem menschlichen Auge unterwirft, die nicht mehr „die Arbeit unseres Auges“ (Vertov 2012b: 71) nachahmt, sondern die all ihre technischen Möglichkeiten ausschöpft, die „mehr und besser wahrnimmt“ (Vertov 2012b: 70) als unser Sehapparat und die sich über das Auge stellt und dem Publikum vorgibt, was es zu sehen hat und welche Details in den Vordergrund gerückt werden. Mit Hilfe der Montage erschafft er einen neuen Blickwinkel auf die dem Zuschauer unbekannt Welt: Bewegungsabläufe werden in Teile zerlegt und Zeit wird ausgedehnt oder aber zusammengerafft. (Vertov 2012b: 70-75) Letztendlich entsteht somit „eine außergewöhnlich frische und deshalb interessante Darstellung sogar der alltäglichsten Dinge“ (Vertov 2012b: 75). Da Vertov seine Definition des Dokumentarfilms innerhalb der Faktographie, „eines rationalen und konstruktiven Schreibens mit Fakten“ (Hohenberger 2012: 12), entwirft, dient die Montage bereits bei den Filmaufnahmen. Montage organisiert und strukturiert diese Aufnahmen. Es werden Dinge, Situationen und Momente der Realität gefilmt; aus dem Leben, das von der Kamera aufgenommen wird, wird Film gemacht. Die Fakten, die nun im Film entstehen, weisen zum einen authentische Züge auf, da sie der Wirklichkeit entnommen wurden; andererseits sind sie aufgrund des Einsatzes der Kamera über der Realität und dem eingeschränkten Blick des Menschen erhaben. Schließlich werden diese Filmfakten zum Dokumentarfilm. Vertov betont also immer wieder die technischen Aspekte des Genres. (Hohenberger 2012: 12)

Etwa zur gleichen Zeit beschäftigte sich, wie bereits erwähnt, auch John Grierson mit dem Dokumentarfilm. Sein Interesse an diesem Genre und an Film allgemein ist jedoch „politisch, publizistisch und pädagogisch“ (Hohenberger 2012: 13) motiviert. Das bedeutet, dass er im Film das Potential sieht, die Öffentlichkeit zu bilden, Weltanschauungen darzustellen und zu kontextualisieren und über soziale Zusammenhänge zu informieren. Der Dokumentarfilm wird bei Grierson somit um den Aspekt der sozialen Verantwortung erweitert. (Hohenberger 2012: 14)

Grierson (2012: 92-97) sieht im Dokumentarfilm die Möglichkeit, Realität auf die Leinwand zu bringen. Da Filmaufnahmen nicht an Orte gebunden sind, kann der Film die reale Welt erforschen und aufzeichnen. Das Drehen an Originalschauplätzen mit tatsächlichen Menschen, d.h. nicht mit Schauspielern, können die Wirklichkeit besser darstellen und vermitteln, „denn sie geben dem Film eine größere Auswahl an Arbeitsgebieten, sie geben ihm unzählige Bilder an die Hand, sie geben ihm die Möglichkeit, verwickelte und überraschende Ereignisse der wirklichen Welt besser dazustellen“ (Grierson 2012: 92). Der realistische Dokumentarfilm soll etwas abbilden, das bis zu dem Zeitpunkt noch nicht da gewesen ist und gleichzeitig einen tieferen Sinn erkennen lässt. All diese Ansprüche, die Grierson an das Genre stellt, beinhalten und ermöglichen gleichzeitig auch schöpferische, kreative Arbeit mit dem Medium.

Vertov und Grierson weisen dem Dokumentarfilm unterschiedliche Aufgaben zu. Während Vertov die technischen Aspekte und Möglichkeiten des Films in den Mittelpunkt rückt, so betont Grierson das erzieherische Potential des Genres. Hohenberger (2012: 13) fasst dies folgendermaßen zusammen:

„Die Komplexität des Sozialen, die Vertov in analog komplexen Filmen auf eine Zukunft hin mitorganisieren will, möchte Grierson in der Reduktion auf eine filmische Story vereinfachen, um Konsens über eine bestehende Gegenwart zu erzielen.“

In den 1950er Jahren entstehen keine dokumentarfilmtheoretische Ansätze, die sich von Vertov oder Grierson bedeutend unterscheiden. Dokumentarfilmtheorie kann von diesem Zeitpunkt an nicht mehr chronologisch in Zusammenhang mit den verschiedenen Theoretikern dargelegt, „sondern als Zugriffsgeschichte auf Problematiken, die ihr sowohl die Geschichte des Gegenstands als auch die klassischen Theorien hinterlassen haben“ (Hohenberger 2012: 18), beschrieben werden. Die Theoriebildung des Dokumentarfilms richtet sich nach dem Verständnis, wie der Gegenstand aufgefasst wird, wobei sich die verschiedenen Auffassungen zeitlich überschneiden. Während Hohenberger (2012: 29) die Ansätze von Vertov und Grierson aufgrund der Tatsache, dass sie allgemeine Aussagen über den Sollzustand des Dokumentarfilms ausdrücken, normativ nennt, bezeichnet sie diejenigen Theorien, die sich mit konkreten Fragestellungen normativer Ansätze befassen, reflexive Theorien. (Hohenberger 2012: 15-29) Was sich hinter solchen Theorien verbirgt, soll der folgende Abschnitt aufzeigen.

3.2.2 Reflexive Dokumentarfilmtheorien

Als sich die Vertreter reflexiver Dokumentarfilmtheorien, einer von ihnen ist Bill Nichols, ab den 1970er Jahren dem Genre zugewandt haben, ließen sie ihre Vorgänger, wie eben Vertov und Grierson außer Acht, da sie ihre Schriften „als ideologische Rechtfertigungen dokumentarischer Praxis“ (Hohenberger 2012: 9) betrachteten. Die Grundlage der Texte der sozusagen neuen Generation von

Dokumentarfilmtheoretikern bildet die Realismusproblematik. Bei ihrer Herangehensweise, die vorherrschend textorientiert ist, erheben sie jedoch nicht den Anspruch, den „gesamtgesellschaftlichen Radius“ (Hohenberger 2012: 29) abzudecken. Sie verstehen den Dokumentarfilm nicht nur als historisch gewachsenes Genre, sondern auch als eine sich über einen Wirklichkeitsbezug definierende Kategorie. (Hohenberger 2012: 9, 29)

Bill Nichols ist einer der bekanntesten Vertreter dieser Theorien. Er legt den Schwerpunkt seiner Analyse auf authentische Adressierungsweisen und unterschiedliche Modi des Erklärens. Obwohl dieser Ansatz den Film als Text auffasst, bleibt dennoch ein Bezug zur Realität bestehen. (Hohenberger 2012: 29) Darüber hinaus rückt aufgrund der Orientierung am Text „die Realität des Films selbst in den Blick, die gegenüber der gezeigten Realität an Eigengewicht gewinnt und die Rede vom Dokumentarfilm als ‚Fenster zur Welt‘ ersetzen soll.“ (Hohenberger 2012: 21) Der nicht-fiktive Film besteht also nicht nur aus gefilmten Bildern des realen Lebens, sondern erschafft sozusagen eine eigene Realität. Der Dokumentarfilm ist somit narrativ und bedient sich der Erzählstrategien, die der Spielfilm entwickelt hat, und umgekehrt. (Hohenberger 2012: 22)

Da textorientierte Ansätze oftmals zu nicht zu lösenden Widersprüchen führen und den Zugänge zum nicht-fiktiven Film begrenzen, entwickelt sich eine pragmatische Herangehensweise an den Dokumentarfilm, die diese Einengung aufhebt. Diese betrachtet den Film als Vertrag zwischen dem Publikum und dem Text. D.h. um einen Dokumentarfilm als solchen zu erkennen, ist zum einen Wissen um die Welt, zum anderen Kenntnis der Genrekonventionen notwendig. Allerdings geht ein Großteil dieses Weltwissens, das der Zuschauer gesammelt hat, auf nicht-fiktionale Filme und auch Fernsehsendungen zurück. Es herrscht inzwischen Konsens darüber, dass sowohl die soziale als auch die filmische

Wirklichkeit konstruiert sind. Im Sinne einer pragmatischen Herangehensweise an den Dokumentarfilm bedeutet das, dass er immer wieder sein Verhältnis zur Realität überdenken und neu ordnen muss. (Hohenberger 2012: 25-27)

Diesen Auffassungen stehen, wie Hohenberger (2012: 30) schreibt, dekonstruktive Theorien gegenüber. „Während reflexive Dokumentarfilmtheorien den Dokumentarfilm als Gattung voraussetzen, befassen sich andere Theoretiker gerade damit, diesen Status in Frage zu stellen.“ (Hohenberger 2012: 30) Daher auch der bezeichnende Begriff „dekonstruktiv“.

3.2.3 Dekonstruktive Dokumentarfilmtheorien

Für Vertreter dieser Theorien gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Fiktion und Dokumentarfilm; manch einer geht sogar so weit zu sagen, dass „[e]s (...) keinen Dokumentarfilm“ (Minh-ha 2012: 276) gibt.

Das *cinema-verité* schafft die Voraussetzungen für eine neue Relation zwischen der Welt und dem Film: die Welt erschafft den Film genauso wie der Film die Welt. Diese Dichotomie ist allerdings Voraussetzung für den Dokumentarfilm, denn dieser gilt, wie inzwischen bekannt ist, als Aufzeichnung der Wirklichkeit. Somit bricht die Idee hinter dem Dokumentarfilm zusammen. (Hohenberger 2012: 30)

Darüber hinaus wird der Anspruch auf Wahrheit, den der Dokumentarfilm anderen Theorien zufolge erhebt, kritisiert. Wahrheit ist nicht an den Unterschied zwischen fiktional und dokumentarisch gebunden. (Hohenberger 2012: 31) Die Repräsentanten dieser Dokumentarfilmtheorien vertreten somit

nicht dieses Genre, sondern lassen Zweifel an den Grundsätzen aufkommen. Fiktion ist nicht mehr nur im Film zu finden, sondern gehört genauso zur Realität dazu wie zu jeder Darstellung von Wirklichkeit. Das Dokumentarische liegt nun in der Erwartungshaltung der Zuschauer und der „textuellen Charakteristika der Filme“ (Hohenberger 2012: 28) begründet.

Nach diesen Einblicken in verschiedene Ansätze der Dokumentarfilmtheorien, die durchaus aufzeigen, dass diese auch ihre Probleme mit sich bringen, wird im nächsten Kapitel auf eben diese Problematiken kurz eingegangen.

3.3. Problematiken der Dokumentarfilmtheorien

Eva Hohenberger (2012: 20) beschreibt die Problematiken der Theorien und siedelt diese auf vier verschiedenen Ebenen an. Hierbei nimmt sie immer wieder Bezug auf den Unterschied zum fiktionalen Film, der hauptsächlich im Bezug zur Realität liegt.

Der Unterschied zwischen dem Dokumentar- und dem Spielfilm auf einer institutionellen Ebene beruht auf einer andersartigen Ökonomie. Dem Dokumentarfilm steht bei der Produktion weniger Kapital zur Verfügung, durchläuft andere Vertriebswege und spricht eine andere Öffentlichkeit an.

Auf einer sozialen Ebene erhebt der Dokumentarfilm einen Anspruch auf „Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt“ (Hohenberger 2012: 20), der im fiktionalen Film nicht zu finden ist. Dem Dokumentarfilm wird somit eine andere gesellschaftliche Funktion zuteil als dem Spielfilm. Auf der Ebene

der Produktion ist der Unterschied zwischen dem Dokumentarfilm und dem Spielfilm durch die Nicht-Fiktionalität seines Stoffes gekennzeichnet. Aufgrund dieser Tatsache steht der nicht-fiktionale Film in einer Abhängigkeit von den Ereignisverläufen der Realität. Die Unterscheidung zwischen dem Dokumentar- und Spielfilm auf einer pragmatischen Ebene ist in der „Aktivierung realitätsbezogener Schemata“ (Hohenberger 2012: 20-21) zu finden, d.h. das Publikum erkennt, dass der Dokumentarfilm von der realen Welt handelt. (Hohenberger 2012: 20-21)

Auffällig bei den beschriebenen Problematiken ist, dass immer wieder auf das Verhältnis zur Wirklichkeit verwiesen wird. Der Dokumentarfilm bildet diese nicht nur ab, sondern erzeugt wiederum auch eine Realität.

Bevor ich mich der Filmanalyse widme, möchte ich als Abschluss des Kapitels der Frage zuwenden, was denn der Dokumentarfilm nun eigentlich ist.

3.4 Der Dokumentarfilm - eine Begriffsdefinition

Der Dokumentarfilm entstand als eigenständige dokumentarische Erzählweise und Darstellungsform erst als fiktionale Filme bereits ausgereift waren. „Dokumentarisch“ bedeutet, dass „ein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit behauptet“ (Hickethier 2012: 183) und dieses vom Leser bzw. Zuschauer anerkannt wird. Auch wenn hier eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokumentation einfach zu sein scheint, so ist es in Wirklichkeit komplexer. Diese Differenzierung ist nicht immer so klar zu

erkennen, denn es gibt inzwischen im Film (und auch im Fernsehen) unzählige Mischformen. (Hickethier 2012: 183-184)

Immer wieder wird auf den Bezug zur Wirklichkeit verwiesen, so dass sich zwei disparate Grundhaltungen herausgebildet habe. Zum einen gibt es die Vertreter, die der Auffassung sind, dass man mehr oder weniger auf den Eingriff in die Wirklichkeit verzichtet. Sie verstehen das „im Film von der außerfilmischen Realität gezeigte (...) als eine Form der Realität.“ (Hickethier 2012: 184) Die Wirklichkeit soll nicht manipuliert werden, folglich darf er sich, wenn möglich, nicht in das Geschehen eingreifen. Das bedeutet auch, dass das Geschehen nicht nachgestellt und arrangiert werden darf, denn somit würde die Authentizität verloren gehen. Die Kamera und der Dokumentarist sind partizipierende Beobachter. Mit diesem Verständnis fällt die „weit verbreitete Auffassung von der Objektivität des dokumentarisch Gezeigten“ (Hickethier 2012: 185) zusammen, d.h. der Dokumentarfilm soll die Welt so darstellen, wie sie ist. Allerdings repräsentieren Schnitt, Auswahl, Perspektiven usw. immer einen Blickwinkel auf das Geschehen. (Hickethier 2012: 184-185)

Dieser Auffassung steht die Überzeugung gegenüber, dass der Film eben nicht die Realität abbildet. Sobald die Dokumentation nur beobachtet, misslingt es ihr, die Realität abzubilden. Erst wenn in die Wirklichkeit von Seiten des Dokumentaristen eingegriffen wird, mit Hilfe der Montage bearbeitet und das Wesentliche in den Vordergrund gerückt wird, kann eine Abbildung der Realität gelingen. (Hickethier 2012: 185)

Der Dokumentarfilm beschäftigt sich „mit einem Thema, einem Sachverhalt, einem außerfilmischen Geschehen“ (Hickethier 2012: 188). Oftmals liegt eine zeitliche Distanz zwischen dem Geschehen und der Auseinandersetzung mit ihm.

Seit den 1970er Jahren werden Dokumentarfilme hauptsächlich für das Fernsehen und nur noch selten für das Kino produziert. (Hickethier 2012: 188)

Dieses Kapitel setzte sich mit dem Dokumentarfilm und seinen unterschiedlichen Theorien auseinander. Es hat aufgezeigt, was der Dokumentarfilm ist und welche Möglichkeiten er hat, auch wenn diese von Herangehensweise zu Herangehensweise unterschiedlich interpretiert werden. Wie gesagt, ich erhebe keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Theorie und der Geschichte des Dokumentarfilms, sondern wollte einen kleinen Einblick in dieses Interessengebiet der Filmwissenschaft liefern und dem Leser mögliche Sichtweisen vorschlagen, von denen er sich inspirieren lassen oder auch abwenden kann. Nach all den theoretischen Überlegungen wird es nun letztendlich Zeit, sich den Filmen von Jack Johnson, mit denen ich mich in der Analyse beschäftigen werde, zuzuwenden.

4. Filmanalyse

In diesem Kapitel widme ich mich nun den Fragen, die diese Arbeit erst ins Rollen gebracht haben. Es geht, wie der Titel schon sagt, um die Raumwahrnehmung, d.h. um das Gefühl bzw. den Eindruck von Dreidimensionalität, in den Filmen von Jack Johnson. Da Johnson bis jetzt bei nur zwei Filmen Regie geführt hat, musste ich mich weder begrenzen noch eine Auswahl der zu analysierenden Filme treffen. Beide Filme sind, wie bereits erwähnt, Dokumentationen, die sich rund um das Thema Surfen drehen. Wie gesagt, der Dokumentarfilm hat eine gewisse Affinität zur Realität, vor allem zur nichtgestellten, nicht-inszenierten Wirklichkeit. Was ihm, egal wie sehr er auch bemüht ist bzw. wie sehr einem Regisseur daran gelegen ist, einen

„naturgetreuen“, der Realität ähnlichen Film zu drehen, nicht gelingt und aufgrund seiner technischen Voraussetzungen gelingen kann, ist eine tatsächliche Dreidimensionalität. Wenn nun aber der Dokumentarfilm bestrebt ist, Realität abzubilden bzw. aufzunehmen, so sollte er ja auch die Dreidimensionalität und die vom natürlichen, menschlichen Sehen gegebene Raumwahrnehmung vermitteln. Inzwischen haben sich Konventionen etabliert - abgesehen von der in der „Kameratechnik eingebaute[n] zentralperspektivische[n] Konstruktion“ (Hickethier 2012: 70) - die dem Zuschauer das Raumgefühl vermitteln sollen. Diese Konventionen sind in den Theorien Arnheims und auch ansatzweise bei Deleuze zu finden. Kurz zur Wiederholung, folgende Mittel bzw. Möglichkeiten gibt es, im flächigen Filmbild eine räumliche Wirkung zu erzielen: Einsatz von Größendifferenzen, Überschneidungen der abgebildeten Objekte bzw. Körper, klare Einteilung des Filmbildes in Vorder- und Hintergrund, Verwendung von Licht und Schatten bzw. hell und dunkel Unterschieden sowie der Einsatz von Farben. (Hickethier 2012: 71) Ich habe mir nun die Frage gestellt, ob diese Konventionen in Johnsons Filmen aufrechterhalten bleiben oder ob sie gebrochen werden und somit die Illusion von Tiefe abhanden kommt. Ganz allgemein habe ich mich gefragt, ob es überhaupt einen Eindruck von Räumlichkeit in den analysierten Filmen gibt und, wenn ja, wie dieser hergestellt wird. Zu Beginn der Analyse wollte ich mich nur auf Szenen konzentrieren, die mit dem Surfen in direkter Verbindung stehen, d.h. man sieht das Meer, einen Surfer und im Idealfall ein Surfboard. Doch dann sind mir bezüglich der Szenen, die diese drei Parameter nicht enthalten, ein paar Dinge aufgefallen, so dass ich diese auch in meine Analyse einbezogen habe. Was genau diese Dinge sind sowie Szenenanalysen und Vergleiche der Filme bzw. Szenen werden im folgenden Abschnitt ausführlicher besprochen.

4.1 *Thicker than Water* (2000)

4.1.1 Allgemeine Informationen zum Film

Der Film *Thicker than Water*, bei dem Jack Johnson gemeinsam mit Chris und Emmett Malloy Regie führte, ist eine Sammlung an Filmaufnahmen, die Surfer wie Kelly Slater, Rob Machado sowie die Regisseure selbst, von früher Kindheit an, als sie das erste Mal auf einem Surfbrett standen, zeigt und begleitet sie auf einer Reise, die sie an die verschiedensten Surfspots der Welt bringt. Aus dem Off erzählen die Surfer ihre Erinnerungen an ihre ersten Surfversuche und dergleichen. Der Film zeichnet sich vor allem durch lange Plansequenzen, d.h. längere, ungeschnittene Abschnitte, aus, die durch Großaufnahmen oder schnelle Montage unterbrochen werden. Farbfilm wechselt sich mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen ab. Auffallend sind auch die vielen Sequenzen, die an Land gedreht wurden, sowie die Tatsache, dass allgemein viel vom Land aus aufgenommen wurde. Da mein Augenmerk in dieser Arbeit auf das Surfen bzw. auf Szenen, die im Wasser spielen, liegt, werden die Filmteile, die an Land spielen, außer Acht gelassen.

Während des Sichtungsprozesses ist mir bereits ein Unterschied bezüglich der Räumlichkeit bei den Plansequenzen und den Großaufnahmen aufgefallen, so dass ich bereits an dieser Stelle festhalten möchte, dass ein Tiefeneindruck auf verschiedene Arten und Weisen hergestellt werden kann bzw. nicht unbedingt gegeben ist. Wie genau mit Räumlichkeit und Tiefe in *Thicker than Water* umgegangen wird, soll der folgende Teil aufzeigen.

4.1.2 Sequenzanalyse

Die gewählten Beispiele sind nicht nur Ausnahmen, sondern können in ähnlicher, gleicher oder abgewandelter Form öfters in dem Film vorkommen. Darüber hinaus möchte ich erwähnen, dass die Sequenzen in keiner bestimmten Reihung analysiert werden.

Beispiel 1:

Das erste Beispiel aus *Thicker than Water* ist eine der vielen Großaufnahmen, die in dem Film zu finden sind. Das Besondere an dieser Einstellung ist jedoch, dass aufgrund der Größenkonstanz der Gesichter, d.h. das vorderste Gesicht ist am größten, das hinterste - wenn auch teilweise verdeckt - am kleinsten, räumliche Tiefe wahrgenommen werden kann.



Abbildung 1: *Thicker than Water* R.: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:01:47.

Beispiel 2:

Bei dieser Sequenz sind mehrere Dinge zu erkennen, die ein Gefühl von Räumlichkeit hervorrufen. Zum einen wird der Eindruck erweckt, da der Surfer nicht parallel zur Welle reitet, sondern nach vorne, d.h. auf die Kamera zu. Zum anderen findet sich auch hier wieder das Konzept der Größenkonstanz: je näher der Sportler der Kamera kommt, desto größer wirkt er auf der Leinwand. Darüber hinaus ist zu bemerken, wie sich die Welle verhält. Zu Beginn der Sequenz bricht die Welle, schließlich formt sie sich zu einer Barrel, d.h. zu einer Welle, die einen Tunnel formt, wobei am Ende eine Öffnung entsteht, aus welcher der Surfer hinaus surfen kann. Der Zuschauer kann beobachten, wie sich sozusagen ein Raumkörper um den Surfer formt; diese Formation könnte jedoch nicht entstehen, wenn der ursprüngliche Raum (hier nicht im wörtlichen Sinn) nicht bereits dreidimensional wäre.



Abbildung 2: *Thicker than Water R.*: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:01:50 - 0:01:55.

Beispiel 3:

Diese Sequenz vermittelt den Eindruck von Räumlichkeit, da sie vom Land aus aufgenommen wurde und somit mehrere Bildebenen entstehen. Im Vordergrund sieht man, wie die Kinder ins Wasser springen bzw. die Frau am Geländer zum Strand gehen. Das eigentliche Augenmerk liegt darauf, was im Hintergrund passiert, nämlich auf dem Surfer, der gerade auf einer Welle reitet und den die Kamera verfolgt. Hinter der brechenden Welle sieht man das weite Meer und den Horizont.



Abbildung 3: *Thicker than Water* R.: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.

TC: 0:02:13 - 0:02:16.

Beispiel 4:

Der Eindruck räumlicher Tiefe wird bei dieser Sequenz von verschiedenen Parametern erzeugt. Zum einen spielt das (natürliche) Licht bzw. der Lichteinfall eine große Rolle. Zu Beginn fällt das Licht nur von hinten auf die Welle, so dass sich der vordere Teil dieser, in dem sich der Surfer befindet, abhebt. Darüber hinaus beleuchtet das Licht die Welle so, dass das Wasser in dem Teil, in dem sie bereits bricht, heller erscheint als in dem Bereich, in dem die Welle erst anschwillt. Gegen Ende der Sequenz trifft das Licht so auf das Meer, dass das aufschäumende Wasser verschiedene Hell-Dunkel-Schattierungen annimmt und somit plastisch, also dreidimensional, wirkt. Ein weiterer Parameter, der den Eindruck von Räumlichkeit hervorruft, sind die Wellen bzw. deren Bewegungen. Anfangs bäumt sich die Welle nur von einer Seite auf, zum Ende hin kommen die Wellen von allen Seiten, bis sie schließlich den Surfer in sich verschwinden lassen.



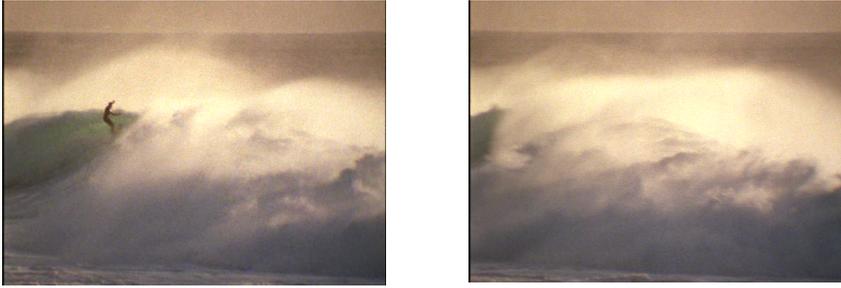


Abbildung 4: *Thicker than Water R.*: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:02:43 - 0:02:54.

Beispiel 5:

Auch wenn es auf der ersten Blick so scheint, als könnte man bei dieser extremen Großaufnahme nicht viel über Räumlichkeit und räumliche Tiefe sagen, doch genau das Gegenteil ist der Fall. Während sich die Frage nach Dreidimensionalität bei den vorangegangenen Beispielen meist auf die Umgebung und Natur bezogen hat, so fokussiert sich die Frage hier auf das Gesicht des Surfers. Zum einen wirkt das Gesicht aufgrund des Lichteinfalls plastisch, d.h. die rechte Seite (vom Zuschauer aus gesehen) ist dunkler als die linke. Zum anderen ermöglicht es die Nähe der Kamera zum Gesicht, jede Hebung und Senkung genau wahrzunehmen und das Gesicht nicht flächig, sondern eben dreidimensional zu erkennen.



Abbildung 5: *Thicker than Water* R.: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:03:42.

Beispiel 6:

Dreidimensionale Raumwahrnehmung entsteht bei dieser Sequenz aufgrund der Wellenformation. Bereits zu Beginn der Sequenz sind mehrere Wellen hintereinander zu sehen, die längst gebrochen sind. Das schäumende Wasser kreiert einen plastischen Effekt und hebt sich von der sonst glatten Oberfläche des Wassers ab. Auch die Tatsache, dass sich die Wellen hintereinander formieren und dennoch in Verbindung zu stehen scheinen, trägt zu einer wahrgenommenen Tiefe des Filmbildes bei.





Abbildung 6: *Thicker than Water R.*: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:05:43 - 0:05:48.

Beispiel 7:

Bei dieser Sequenz entsteht der Eindruck von räumlicher Tiefe hauptsächlich aufgrund der Bewegungen des Surfers. Man sieht, wie er sich zu Beginn fast parallel zu Welle bewegt, dann setzt er zu einem Aerial an, d.h. der Sportler springt vertikal und verlässt dabei samt Board die Welle, schließlich landet er wieder. In diesem Beispiel allerdings nicht im gebrochenen Bereich, sondern im grünen Bereich, d.h. hinter der Welle. Dadurch, dass der Surfer hinter der Welle landet, ist gegeben, dass er sich in einem dreidimensionalen Umfeld befindet.



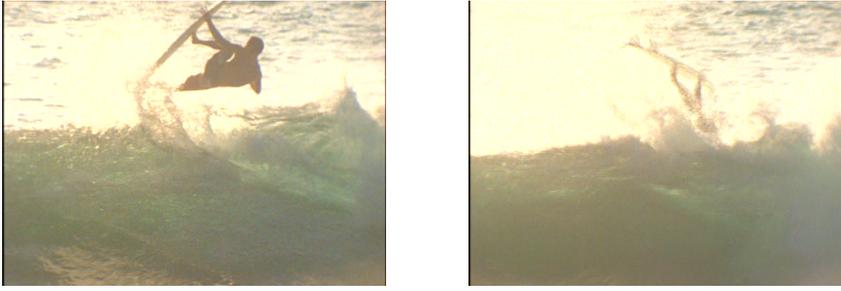


Abbildung 7: *Thicker than Water R.*: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:13:36 - 0:13:41

Beispiel 8:

Ich habe diese Sequenz gewählt, um zu zeigen, dass die Abwesenheit von Farben genauso ein Raumgefühl erzeugen kann wie das Farbbild. Dieser Eindruck wird von verschiedenen Faktoren hervorgerufen. Zum einen spielen dabei die Bewegungen des Surfers eine Rolle. Dieser surft sich nicht nur parallel zur Welle, sondern bewegt sich im gefilmten Raum nach vorne, zurück, nach oben und endet schließlich hinter der Welle. All diese Bewegungen sowie die Tatsache, dass es einen Raum hinter der gebrochenen Welle gibt, verweisen auf die Dreidimensionalität des Bildes. Zum anderen wird die Flächigkeit des Filmbildes aufgrund der schwarz-weiß Unterschiede des Wassers und der Bewegung dieses durchbrochen. Das schäumende Wasser der gebrochenen Welle hebt sich gegen die sonst fast glatte Wasseroberfläche ab. Das Licht fällt derart auf die Welle, so dass das schäumende Wasser in verschiedenen Grau- und Weißnuancen erscheint, die wiederum einen plastischen Eindruck hervorrufen. Das Wasser der gebrochenen Welle nimmt einmal mehr, dann wieder weniger Fläche des Filmbildes ein. Genauso wie der Surfer bewegt sich das Wasser in verschiedenen Richtungen innerhalb des Filmbildes und trägt so zur Räumlichkeit bei.



Abbildung 8: *Thicker than Water R.*: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:25:57 - 0:26:05.

Beispiel 9:

Diese Sequenz startet beginnt mit einer relativ flächig wirkenden Kameraeinstellung, bei der man trotz seiner Flächigkeit trotz allem das Gefühl hat, man blickt auf einen dreidimensionalen Raum. Dieser Eindruck ist unter anderem auf die Perspektive und die Größenkonstanz zurückzuführen. Betrachtet man den ersten Screenshot des Beispiels, so erkennt man verschiedenen Ebenen. Im Vordergrund sieht man Steine, die aus dem flachen Wasser herauschauen, danach kommt schäumendes Wasser, diesem folgt eine regungslos wirkende Wasseroberfläche. Dort, wo die glatte Oberfläche zu enden scheint, geht diese in eine sich brechende Welle über, auf der ein Surfer reitet. Hinter der Welle erstreckt sich das Meer. In der Ferne sind klein Berge zu erkennen, die sich kaum gegen den grauen Himmel abheben. Ein weiterer Faktor, der dem Zuschauer das Gefühl eines dreidimensionalen Filmbildes vermittelt, ist gegen Ende der Sequenz zu erkennen. Während zu Beginn des Beispiels noch Meer, Berge und Himmel im Hintergrund zu sehen sind, so sieht man zum Schluss hin dort das Festland. Das Wissen darüber, dass sich der Surfer aufgrund des erscheinenden Landes in einem dreidimensionalen Raum befinden muss, die Bewegungen des Sportlers und die Tatsache, dass sich die Welle optisch vor den Landstrich im Hintergrund schiebt, tragen zum Gefühl der Räumlichkeit des Filmbildes bei.





Abbildung 9: *Thicker than Water* R.: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000.
TC: 0:33:40 - 0:33:54.

Beispiel 10:

Das letzte Beispiel aus *Thicker than Water* scheint auf den ersten Blick nicht allzu viel mit der Forschungsfrage dieser Arbeit zu tun zu haben, doch ist genau das Gegenteil der Fall. Diese Sequenz „funktioniert“ auf eine ganz andere Art und Weise als die vorangegangenen Beispiele. Der Surfer, der nur klein zu sehen ist, paddelt auf die sich aufbäumende Welle zu, verschwindet in ihr und taucht dann

wieder hinter der Welle auf. Da hier weniger mit Bewegung oder Licht gearbeitet wird, wird Räumlichkeit hauptsächlich impliziert bzw. vom Zuschauer als gegeben gesehen. Da der Surfer für einen Moment nicht zu sehen ist, d.h. er taucht in der Welle ab, muss es einen Raum geben, in dem er verschwinden kann. Selbst wenn das Filmbild flächig wirkt, so muss es der gefilmte Raum dreidimensional sein.



Abbildung 10: *Thicker than Water* R.: Jack Johnson, Chris Malloy, Emmet Malloy. USA 2000. TC: 0:39:01 - 0:39:06.

Bevor ich weiter auf die Frage nach der Raumwahrnehmung in *Thicker than Water* eingehe, möchte ich mich erst dem zweiten Film, *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* zuwenden, unter anderem auch mit der Frage im Hinterkopf, ob bereits sich bekannte Mittel, den Anschein eines dreidimensionalen Raumes zu erwecken, oder ob dieser Eindruck auf eine andere Art und Weise hervorgerufen wird.

4.2 *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* (2002)

4.2.1 Allgemeine Informationen zum Film

Wie der Name des Films *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* bereits sagt, wurde der Dokumentarfilm auf 16mm-Material aufgenommen. Auf der Suche nach der perfekten Welle begleitete Johnson die Surfer Kelly Slater, Rob Machado, Shane Dorian, Ross Williams, Brad Gerlach und Luke Egan nach Indonesien. Und darum geht es in dem Film: ums Surfen. Die meiste Zeit sieht man die Sportler auf einem Surfbrett (oder auch mal ohne) in den Wellen, unterbrochen von Großaufnahmen der Surfer oder Bilder, die fast wie Stills, also fotografie-ähnliche Bilder, wirken, von der Natur bzw. der Umgebung. Plansequenzen bilden einen starken Kontrast zur schnellen Montage. Da Johnson meist selbst mit im Wasser war, um zu filmen, ist der Einsatz von künstlichem Licht nicht erkennbar, auch nicht bei den Sequenzen, die vom Land aus gedreht wurden. Aufgrund der Tatsache, dass es sich auch bei dieser Dokumentation bei den einzelnen Abschnitten nicht um Szenen im Sinne des fiktionalen Films handelt, spreche ich bei der Analyse nicht von Szenen, sondern eben von Sequenzen.

Während des Sichtungsprozesses wurden mir verschiedene Dinge bezüglich des Films und meines Forschungsinteresses bewusst. Zum einen gibt es, wie bereits erwähnt, Teile im Film, die wie Stills wirken, und Plansequenzen, in denen die Kamera dem Surfer folgt. Hier, so die Hypothese, gibt es einen Unterschied in der Raumwahrnehmung. Zum anderen lassen sich die Mittel, mit denen der Eindruck der räumlichen Tiefe erzeugt wird, in kleine Gruppen unterteilen, so dass die Filmbeispiele, mit denen ich mich im folgenden Abschnitt beschäftige, nicht nur Ausnahmen sind, sondern öfters, in teilweise abgewandelter, ähnlicher Form vorkommen. Genauere Ausführungen zu diesen hier vorweggenommenen Erkenntnissen folgen im kommenden Abschnitt.

4.2.2 Sequenzanalyse

Die folgenden Beispiele sind nach keiner bestimmten Kategorie geordnet, d.h. ich möchte hier weder Wichtigkeit oder Häufigkeit noch eine Reihung der Arten und Weisen geben, in der die Mittel, mit Hilfe derer der Eindruck von Räumlichkeit erzeugt wird, aufgefallen sind. Die Abbildungen sind Stills aus dem Film *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film*.

Beispiel 1:

In dieser Sequenz entsteht der Eindruck der räumlichen Tiefe aufgrund der Tatsache, dass der Zuschauer zwei Ebenen wahrnimmt. Zum einen sieht er den Surfer, der im Vordergrund erscheint, zum anderen erstreckt sich im Hintergrund das Meer. Hinzu kommt noch, dass an dem Punkt, an dem Horizont und Meer sozusagen aufeinandertreffen, eine Welle bricht. Dies sowie die kleinen Wellen

des Meeres tragen zu einem noch stärkeren Tiefeneindruck bei, da sich hinter bzw. vor dem Surfer nicht nur eine glatte Oberfläche befindet.



Abbildung 11: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:01:18 - 0:01:21.

Beispiel 2:

Bei diesem Beispiel erkennt man sehr deutlich, dass die Natur alleine auch schon ausreicht, um einen Eindruck von Räumlichkeit zu vermitteln. Zu Beginn der Sequenz sieht man eine anschwellende Welle im Vordergrund und im Hintergrund Bäume. Diese Tatsache allein lässt schon darauf schließen, dass es einen Raum sozusagen hinter dem Meer geben muss und somit Räumlichkeit bereits gegeben ist. Darüber hinaus bricht die Welle im Vordergrund, das schäumende Wasser hebt sich von dem dunklen Türkis des Wassers ab und schiebt sich über die glatte Oberfläche dessen. Diese Überlagerung der unterschiedlichen Oberflächen trägt zu einem verstärkten Gefühl der Räumlichkeit bei.



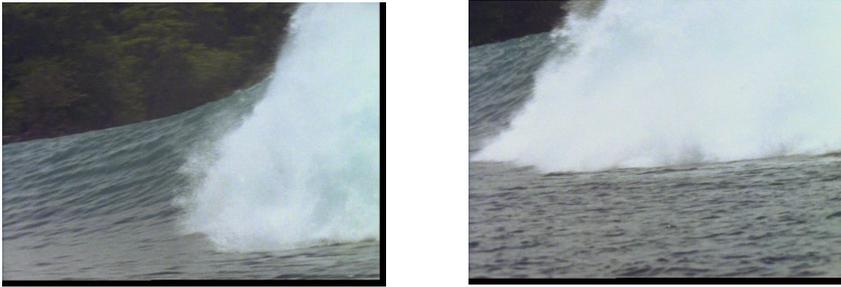


Abbildung 12: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:02:00 - 0:02:07.*

Beispiel 3:

Bei dieser Sequenz sieht man einen Surfer, der auf einer Welle reitet und der Kamera immer näher kommt. Die Tatsache, dass sich der Surfer in einem dreidimensionalen Raum (hier nicht im wörtlichen Sinne zu verstehen) befindet, wird dem Zuschauer nicht nur durch die Bewegung des Sportlers auf dem Wasser bewusst gemacht, sondern erlebt der Zuschauer mehr oder weniger direkt. Wie in den Screenshots (Abbildung 13) zu sehen ist, bewegt sich der Surfer, der zu Beginn der Sequenz relativ weit weg ist, auf die Kamera zu. Schließlich dreht er sich von der Kamera weg, spritzt Wasser auf die Linse und „fährt“ über sie hinweg, so dass das Publikum für kurze Zeit ein dunkles Bild sieht.





Abbildung 13: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:02:52 - 0:02:57.*

Beispiel 4:

Dieses Beispiel verdeutlicht Räumlichkeit aufgrund von Bewegung - zum einen Bewegung des Surfers, zum anderen des Wassers. Wie Abbildung 14 verdeutlicht, surft der Sportler auf einer Welle, die hinter ihm bricht. Das aufschäumende Wasser erweckt bereits den Eindruck von Räumlichkeit auf der Leinwand. Verfolgt man den Surfer weiter, so wie es hier die Kamera macht, sieht man, wie sich die Welle vor den Sportler schiebt und ihn kurz verschwinden lässt, d.h. er ist von dem von der Kamera gewählten Blickpunkt aus kaum zu sehen, bis er plötzlich wieder für einen Moment auftaucht, um sich dann von der Kamera abzuwenden und im Wasser zu verschwinden. Die Tatsache, dass sich eine Welle zwischen die Kamera und den Surfer schieben kann, verstärkt den Eindruck räumlicher Tiefe beim Zuschauer; es ist, als ob sich vor die eine Ebene eine zweite schiebt. Hinzu kommt, dass letztendlich im

Hintergrund ein Strand zu sehen ist, der dem Bild den Eindruck einer noch tieferen Räumlichkeit verleiht.





Abbildung 14: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.:* Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:03:03 - 0:03:15.

Beispiel 5:

Wie bereits bei dem ein oder andere vorangegangenen Beispiel ist der Effekt bzw. Eindruck von Räumlichkeit bei dieser Sequenz auf Überlagerungen von verschiedenen Ebenen in Zusammenhang mit Bewegung zurückzuführen. Man sieht, wie ein Surfer in einer Barrel ist, d.h. in einer Welle, die bricht und einen Tunnel formt, wobei jedoch eine Öffnung entsteht, durch die der Sportler hinaus surfen kann. Der Surfer wird kurzzeitig ganz von der sich brechenden Welle verdeckt, bis er aus ihr heraus und direkt an der Kamera vorbei surft. Zum einen impliziert die brechende Welle, die sich wie eine Ebene über den Surfer legt, Räumlichkeit, zum anderen wird der Eindruck dieser verstärkt je mehr die Welle bricht, da sich das weiße, schäumende Wasser vom türkisfarbenen abhebt, und je näher der Surfer der Kamera kommt.





Abbildung 15: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.:* Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:07:48 - 0:08:02.

Beispiel 6:

Bei diesem Screenshot (Abbildung 16) wird der Effekt von Räumlichkeit aufgrund der Perspektive hervorgerufen. Bis jetzt haben sich die meisten Sequenzen, die näher besprochen wurden, um Wellen und Bewegung gedreht. Hier fehlen genau diese zwei Aspekte und doch hat der Zuschauer das Gefühl, er betrachtet einen dreidimensionalen „Raum“. In dem Screenshot kann ein Fluchtpunkt ausgemacht werden, der tief unten am Horizont liegt, ungefähr

dort, wo Horizont, Insel und Wasser aufeinandertreffen. Das bedeutet, dass die Kamera das Bild so aufgenommen hat, wie der Mensch es mit seinem Sehapparat auch wahrnehmen würde. Die glatte, einfarbige Oberfläche des Meeres wird durch die kleine, weit entfernt liegende (daher kleine) Insel durchbrochen. Der Himmel und die Wolken sind farblich so differenziert, dass sie nicht flach erscheinen, sondern plastisch, wie 3D-Objekte.



Abbildung 16: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.:* Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:08:16.

Beispiel 7:

Betrachtet man nur die linke Seite von Abbildung 17, so hat man den Eindruck eines relativ flachen Bildes, bei dem eine Oberfläche in die nächste übergeht. Wird allerdings, und das ist naheliegend, der ganze Screenshot in Betracht gezogen (oder im Film das ganze Bild), so ist durchaus eine gewisse Räumlichkeit zu erkennen. Zum einen ist an diesem Beispiel der Aspekt der Größenkonstanz zu erkennen, der wiederum zur Tiefenwahrnehmung beiträgt: der Mann im Boot erscheint weit größer als der Surfer im Hintergrund. Darüber hinaus ist zu erkennen, dass sich der Sportler auf den Zuschauer bzw. auf die Kamera hin bewegt.



Abbildung 17: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:09:54.*

Beispiel 8:

Diese Sequenz ist äußerst interessant und hebt sich von den anderen Beispielen ab, da so etwas wie eine optische Illusion entsteht bzw. der Film mit der Wahrnehmung spielt. Auf dem ersten Screenshot sieht man, wie der Surfer auf die Welle zu paddelt, die Welle schwillt an und der Sportler verschwindet letztendlich in ihr. Betrachtet man dies im Hinblick auf die Frage nach der Räumlichkeit in diesem Dokumentarfilm, so wird einem bei dieser Sequenz bewusst, dass es einen Raum geben muss, in dem der Surfer verschwinden kann, d.h. technische bzw. filmische Mittel und Tricks müssen in dieser Sequenz nicht angewendet werden, es ist ausreichend das Verschwinden des Surfers zu filmen. Das Gehirn des Menschen erklärt das Abhandenkommen des Sportlers als Eintauchen in die Welle, die somit eine Dreidimensionalität voraussetzt.



Abbildung 18: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:16:24 - 0:16:28.*

Beispiel 9:

Diese Sequenz zeigt auch schon beim Betrachten der Screenshots, dass die Illusion einer Dreidimensionalität entsteht. Auch hier wird dies erreicht, indem man das Gefühl hat, dass sich mehrere Ebenen übereinander lagern, die dennoch in Verbindung miteinander stehen. Der Surfer bewegt sich zwischen diesen Ebenen. Zum einen sieht man im Hintergrund Bäume, d.h. Tiefe entsteht automatisch, da der Zuschauer weiß, dass sich die Bäume nicht im Wasser befinden, sondern am Strand bzw. dahinter stehen. Darüber hinaus entsteht der Eindruck von Tiefe, da sich das Wasser in Wellen bewegt und diese sich zum einen übereinander lagern, zum anderen schieben sie sich so vor den Surfer, dass er dahinter verschwindet.



Abbildung 19: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:16:29 - 0:16:34.*

Beispiel 10:

Zu Beginn dieser Sequenz erscheint das Bild relativ flach zu sein. Das einzige, das diese Flächigkeit unterbricht, ist die brechende Welle. Die Kamera verändert ihre Position kaum, so dass der Zuschauer beobachten kann, wie der Surfer immer größer wird, je näher er der Kamera kommt - dies entspricht wiederum der Idee der Größenkonstanz. Zum Ende hin hat sich die Welle bereits schon so sehr gebrochen, so dass das Wasser stark aufschäumt. Aufgrund der unterschiedlichen Schattierungen innerhalb des weißen Wassers, das an manchen Stellen grau oder hellblau zu sein scheint, entsteht ein sehr plastischer Eindruck, der wiederum die Tiefenwahrnehmung verstärkt.

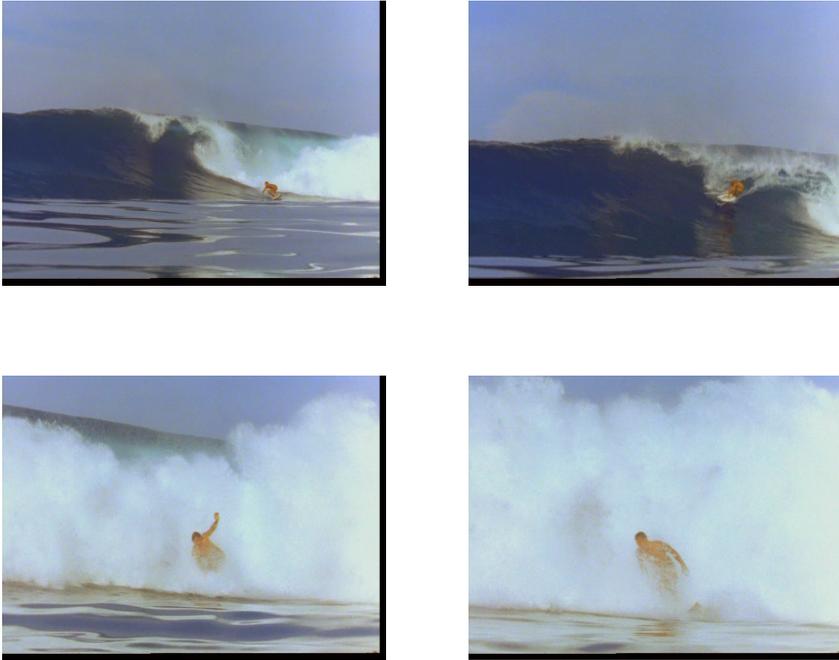


Abbildung 20: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:17:43 - 0:17:51.*

Beispiel 11:

Betrachtet man den ersten Screenshot dieser Sequenz, so ist der räumliche Eindruck relativ gering und entsteht allein durch den leicht gedrehten Körper des Surfers, d.h. der Körper ist nicht parallel zum Hintergrund. Doch das Wasser, das in die Richtung der Kamera und somit die des Zuschauers spritzt, verstärkt diesen Eindruck. Zieht man den zweiten oder dritten Screenshot der Sequenz genauer in Betracht, so erkennt man, dass das Wasser nicht nur nach oben oder unten bzw. rechts oder links spritzt, wie es der Fall in einem zweidimensionalen Raum wäre, sondern schräg, d.h. der Surfer muss sich in einem dreidimensionalen Raum befinden.



Abbildung 21: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:22:40 - 0:22:44.*

Beispiel 12:

Ich habe dieses Beispiel gewählt, da es sich aufgrund seiner intensiven Farben von den anderen unterscheidet. Anhand dieses Screenshots ist erkenntlich, dass Farben auch zu dem Eindruck von Räumlichkeit beitragen können. Aufgrund des Lichteinfalls, d.h. der untergehenden Sonne, hebt sich der Landstrich schwarz gegen den Horizont ab und deutet auf etwas, das sich hinter dem Land befindet, hin. Obwohl das Meer als glatte Oberfläche erscheint, so trifft auf den Himmel das Gegenteil zu. Die Wolken wirken derart plastisch, so dass auch in diesem Teil des Bildes ein starker Eindruck von Räumlichkeit entsteht.



Abbildung 22: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.*: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:23:07.

Beispiel 13:

Das letzte Beispiel aus *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* steht farblich im starken Kontrast zum vorangegangenen Beispiel, dennoch kann man bei dieser Sequenz Räumlichkeit wahrnehmen. Diese entsteht hier nicht aufgrund von Farben, sondern von Bewegung der Wellen. Während zu Beginn der Sequenz nur eine brechende Welle zu sehen ist, so kann man beobachten, wie sich eine zweite Welle hinter der ersten bildet. Es entstehen sozusagen verschiedene Ebenen, die dennoch miteinander verbunden sind und zu dem Eindruck von Räumlichkeit führen. Hinzu kommt das Spiel von Licht und Schatten, das den Wellen und dem Meer einen plastischen Anschein verleiht.



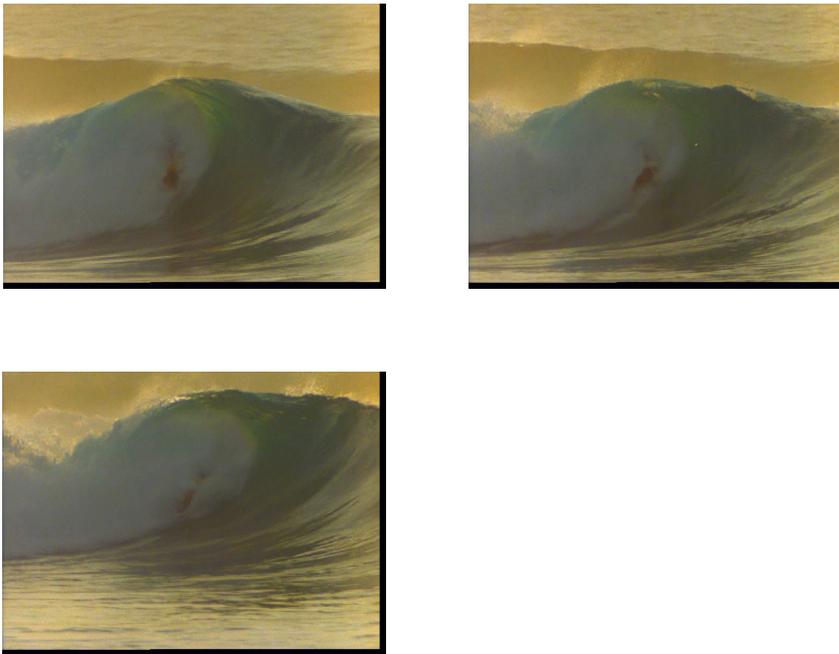


Abbildung 23: *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film R.: Jack Johnson. USA 2002. TC: 0:24:11 - 0:24:30.*

Im folgenden Teil widme ich mich nun der Frage, die diese Arbeit überhaupt erst ins Rollen gebracht hat, nämlich wie in den Filmen von Jack Johnson bezüglich des Filmbildes der Eindruck eines dreidimensionalen Raumes entsteht.

4.3 Raumwahrnehmung in Jack Johnsons Filmen

Um auf eine meiner Fragen, die ich mir zu Beginn der Analyse gestellt habe, nämlich ob der Zuschauer in den Filmen *Thicker than Water* und *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film* überhaupt ein Raumgefühl wahrnimmt, zurückzukommen, so zeigen die vorangegangenen Kapitel, dass durchaus der Eindruck von räumlicher Tiefe

vermittelt wird. Wie anhand der Sequenzanalysen zu sehen ist, gibt es verschiedene Möglichkeiten, ein eigentlich flaches Filmbild räumlich wirken zu lassen. Diese beruhen jedoch weniger auf film-technischen als auf den Filmen inhärenten Mitteln. Das bedeutet, dass das, was gefilmt wird, ausschlaggebender für die Raumwahrnehmung ist als die Frage, wie gefilmt wird, bzw. hängen die Art und Weise, wie der Film aufgenommen wurde, stark damit zusammen, was auf dem Filmstreifen letztendlich zu sehen ist.

Betrachtet man *Thicker than Water* und *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film*, dann fällt auf, dass sich die Methoden, mit deren Hilfe der Eindruck von räumlicher Tiefe entsteht, kaum unterscheiden. Zum einen gibt es Sequenzen, die aufgrund von Überlagerungen verschiedener Ebenen ein Raumgefühl hervorrufen, z.B. Beispiel 3 und 23. Dieses Gefühl wird sowohl von der Bewegung des Surfers (Beispiel 9) als auch den brechenden Wellen (Beispiel 20) verstärkt. Zum anderen spielen die Kameraperspektive, Größendifferenzen sowie hell-dunkel Unterschiede und der Einsatz von Farben eine große Rolle darin, den Zuschauer räumliche Tiefe im Filmbild wahrnehmen zu lassen.

Obwohl es zwischen den beiden Filmen im Hinblick auf die Forschungsfrage kaum Unterschiede gibt, so lassen sich jedoch Differenzen zwischen manchen Sequenzen feststellen, genauer gesagt zwischen den Beispielen, die den Surfer in Bewegung oder brechende Wellen zeigen, und denjenigen, die wie Stills wirken. Beide erwecken den Eindruck räumlicher Tiefe, sie unterscheiden sich allerdings in den Methoden, mit denen sie diese hervorrufen. Während in den Sequenzen, in denen Sportler oder aber die Wellen vorbeiziehen, viel mit Bewegung und Kameraperspektive gearbeitet wird, so erwecken die wie Stills wirkenden, meist Natur zeigenden Beispiele hauptsächlich mit Hilfe von Größenkonstanz ein dreidimensionales Raumgefühl.

Wenn es darum geht, für die beiden Filme und der Frage nach der Raumwahrnehmung in diesen ein zusammenfassendes Resümee zu formulieren, so ist festzuhalten, dass es tatsächlich Mittel gibt, die den Eindruck eines dreidimensionalen Filmbildes hervorrufen. Johnson erfindet diese Methoden allerdings nicht neu, sondern arbeitet mit denen von verschiedenen Filmtheoretikern, u.a. Hickethier (2012: 71), beschriebenen Arten und Weisen.

5. Abschließende Bemerkungen

Hugo Münsterberg und Rudolf Arnheim lebten in einer Zeit, in welcher der Film noch ein relativ junges Medium war. Das trifft vor allem auf Münsterberg zu. Wir können uns heute nicht mehr vorstellen, wie zu dieser Zeit der Film gesehen wurde, wie die bewegten Bilder auf den Zuschauer gewirkt haben. Mit dem Film wird dem Publikum eine neue Welt präsentiert, die der realen Welt genauso ähnelt, wie sie sich von ihr unterscheidet. Der Ausgangspunkt für eine theoretische Betrachtung des neuen Mediums liegt wahrscheinlich darin, sich diese neue Welt in all seinen Eigenheiten zu erklären. Das trifft auch auf die Frage zu, warum wir im Filmbild trotz des flachen Bildträgers, einen gewissen räumlichen Eindruck erhalten.

Wir sind mit dem Film aufgewachsen, wodurch sich unser Blick in die Filmwelt bereits von Kindheit an sensibilisiert hat. Mit dem Erlernen, wie wir unsere Umwelt räumlich wahrnehmen und wie wir Distanzen im realen Raum einschätzen können, haben wir auch gelernt, das Filmbild als räumliches Bild zu sehen. Betrachtet man das Filmbild eingehender, so wird man auf die verschiedenen Methoden und Möglichkeiten aufmerksam gemacht, wie genau das eigentlich flächige Bild zu einem räumlichen wird. Diese Arbeit hat sich mit ebendiesen Möglichkeiten im Hinblick auf die Filme von Jack Johnson beschäftigt und diese genauer beschrieben.

Der theoretische Ansatz dieser Arbeit ist, wie man bereits gesehen hat, nicht neu und das war bzw. ist auch nicht der Anspruch der vorliegenden Arbeit. Das Neue daran ist das Forschungsgebiet. Von wissenschaftlicher Seite her wurde Johnsons und ähnlichen Filmen bis jetzt wenig Beachtung geschenkt, doch bieten sie eine Vielzahl an Möglichkeiten, die nicht nur, aber auch junge Filmwissenschaftler durchaus nutzen können, um ihren Blickwinkel auf ein eben noch unerforschtes, spannendes Territorium in dem Gebiet der Filmwissenschaft zu werfen und der Welt zugänglich zu machen.

Bibliografie

- Arnheim, Rudolf. 2003. „Film als Kunst (1932)“. In Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 176-200.
- Arnheim, Rudolf. 2002. *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. 2007. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Fahle, Oliver. 2002. „Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerungen bei Gilles Deleuze“. In: *montage/av*, 11/1/2002: 97-112.
http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Oliver_Fahle-Zeitspaltungen.pdf, 25.01.2015.
- Grierson, John. 2012. „Grundsätze des Dokumentarfilms (1933)“. In Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (4. Auflage). Berlin: Vorwerk 8, 90-102.
- Hickethier, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse* (5. Auflage). Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler
- Hohenberger, Eva. 2012. „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (4. Auflage). Berlin: Vorwerk 8, 9-33.
- Minh-ha, Trinh T. 2012. „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993)“. In Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (4. Auflage). Berlin: Vorwerk 8, 259-296.
- Münsterberg, Hugo. 1996. „Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916)“. In Schweinitz, Jörg (Hg.). *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema, 29-106.
- Pudowkin, Wsewolod I. 2003. „Über die Montage“. In Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 74-96.
- Schweinitz, Jörg. 1996. „Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierender Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg“. In Schweinitz, Jörg (Hg.). *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema, 9-25.

- Warren, Charles. 1996. „Introduction, with a Brief History of Nonfiction Film“. In Warren, Charles (Hg.). *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Hanover/London: University Press of New England, 1-21.
- Vertov, Dsiga. 2012a. „Wir.Variante eines Manifestes (1922)“. In Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (4. Auflage). Berlin: Vorwerk 8, 64-66.
- Vertov, Dsiga. 2012b. „Kinoki-Umsturz (1923)“. In Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (4. Auflage). Berlin: Vorwerk 8, 67-77.

Filmverzeichnis

Johnson, Jack. Malloy, Chris; Malloy, Emmett. *Thicker than Water*. DVD, 45 min.
USA: Universal, 2004 (2000).

Johnson, Jack. *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film*. DVD, 30 min. USA: Universal, 2002.

Zusammenfassung

Bereits die ersten Filmwissenschaftler beschäftigten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Film noch ein neues Medium war, mit der Illusion von räumlicher Tiefe auf der Leinwand. Hugo Münsterberg, der ursprünglich Medizin studierte, betrachtete den Film als etwas, das sich total von der Realität abgrenzen lässt, und war hauptsächlich an den Vorgängen des menschlichen Gehirns interessiert, die sich während des Filmschauens abspielen. Eines seiner Hauptaugenmerke lag auf der Wahrnehmung räumlicher Tiefe auf der Filmleinwand. Obwohl dem Zuschauer bewusst ist, dass es im Filmbild keine dritte Dimension gibt, gelingt es ihm, sich das Gezeigte dennoch als dreidimensional vorzustellen. Diese Tatsache führt Münsterberg auf psychologische Prozesse zurück.

Einige Jahre später entdeckte Rudolf Arnheim sein Interesse an Film. Auch er beschäftigte sich mit der Frage nach der räumlichen Tiefe des Filmbildes. Was Arnheim von Münsterberg unterscheidet ist die Annahme, dass Film als eigenständige Kunstform existiere, da das alltägliche Sehen des Menschen, so Arnheim, vom Filmschauen unterscheidet. Während Münsterberg an psychologischen Vorgängen interessiert war, so fokussierte Arnheim sich auf technische Aspekte des Films. Da er räumliche Tiefe im Filmbild als äußerst gering betrachtet, gibt es verschiedene andere Möglichkeiten, diese als Illusion zu kreieren.

Viele Jahre nachdem Arnheim sein Werk *Film als Kunst* publiziert hatte, wandte sich Gilles Deleuze dem Film zu. Obwohl er sich nicht auf die Frage nach räumlicher Tiefe konzentrierte, so ist auch er der Auffassung, dass dem Regisseur verschiedenste Mittel zur Verfügung stehen, um einen Eindruck von Dreidimensionalität auf der Leinwand zu erzeugen.

Mit Münsterberg, Arnheim, Deleuze und Dokumentarfilmtheorien im Hinterkopf, untersucht die vorliegende Arbeit die Dokumentationen von Jack Johnson im Hinblick auf Raumwahrnehmung. Die Filme, *Thicker than Water* und *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film*, drehen sich rund um das Thema Surfen. Johnson begleitete seine Freunde an die unterschiedlichsten Orte weltweit und filmte sie, meistens beim Surfen. Zu Beginn der Analyse werden beide Filme getrennt voneinander betrachtet, jedoch können Ähnlichkeiten in der Art und Weise, wie gefilmt wurde, und somit in der Erzeugung von Raumwahrnehmung nicht geleugnet werden.

Abstract

The illusion of depth was something the first scholars who were dealing with the new medium film were concerned with at the beginning of the 20th century. Hugo Münsterberg, originally not a film scholar but a doctor, thought of film as something that is clearly separated from reality and was interested in the processes going on in the human brain while watching films. One of his fields of interests was the perception of depth or rather the lack of it on screen. Even though the viewer is fully aware of the missing third dimension on screen, he argues, he is able to counterveil it and perceives the images on screen as if they were three-dimensional. This is due, according to Münsterberg, to psychological thought processes.

A couple of years later, Rudolf Arnheim found new interest in film and (the lack) of depth in it. While Münsterberg was concerned with the psychological part of it, Arnheim took the technical aspects into consideration. Watching a film is, according to Arnheim, not the same as seeing, thus, he elevates film to an independent art form. As far as the aspect of depth is concerned, Arnheim argues, that it is exceptionally marginal. Due to this, film has other artistic possibilities to play with depth.

Many years after Arnheim published his influential *Film as Art*, Gilles Deleuze turned towards film as scholarly field. As far as this thesis is concerned, Deleuze's theory plays an important role in so far that he argues that the director of a film has various artistic possibilities to imply depth on screen.

With Münsterberg, Arnheim and Deleuze and the theory of documentary films in mind, this thesis sets out to explore the documentaries of Jack Johnson with

regard to the question of whether it is possible to perceive depth on screen. The films are mainly concerned with surfers and surfing itself. In both films, *Thicker than Water* and *The September Sessions: The Tomorrowland Story brought to Life in brilliant 16mm Film*, Johnson recorded mostly his friends while surfing different places worldwide. Each film is looked at individually, however, similarities in the style of filming cannot be denied and the creation of feelings of depth on screen are alike.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name Veronika Mayer
Geburtsdatum 06.03.1983

Ausbildung

1989 - 1993 Grundschule Hannberg
1993 - 2002 Gnadenthal-Gymnasium Ingolstadt
2003 - 2015 Universität Wien
Studienfächer: Anglistik und Amerikanistik;
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2006 - 2007 Universität Bergen, Norwegen

Berufliche Erfahrung

02/2006 Praktikantin, Donaukurier Ingolstadt
03/2006 - 07/2006 Tutorin, Institut für Anglistik und Amerikanistik,
Universität Wien
seit 2008 Visual Merchandiser, Hennes & Mauritz GmbH
seit 2010 Lehrende (Norwegisch), Sprachenzentrum der
Universität Wien

Sprachen

Deutsch Muttersprache
Englisch verhandlungssicher
Norwegisch verhandlungssicher