

FILME HÖREN

AUDITIVE DIMENSIONEN DER FILMREZEPTION, AM BEISPIEL AUSGEWÄHLTER SZENEN AUS *DON'T COME KNOCKING* (2005) UND *THE LONE RANGER* (2013, TV 1949)

Dieter Merlin
Universität Wien | dieter.merlin@univie.ac.at

ABSTRACT

Im Deutschunterricht hat die Filmdidaktik mittlerweile einen festen Platz, auch wenn diesbezüglich regionale Unterschiede festzustellen sind. Die mündliche und schriftliche Analyse von Filmszenen, aber auch die Sichtung von Filmausschnitten als Ausgangsbasis für die Förderung klassischer prozessorientierter Kompetenzen, etwa als Grundlage für das Entwerfen verschiedenster informierender oder argumentierender Texte, als Recherche-Background für die Konzeption von Rede- und Diskussionsbeiträgen oder als initiierendes Moment für einen kreativen, handlungs- und produktionsorientierten Umgang mit dem Medium Film sind inzwischen weithin üblich. Zu kurz kommt dabei jedoch häufig ein genauerer Blick auf die auditiven Strukturen, die das Filmerleben und damit auch die Möglichkeiten der Filmanalyse und -interpretation wesentlich mitbestimmen. Daher soll in diesem Beitrag der Fokus auf diejenigen Kategorien filmischer Audio-Analyse gelegt werden, die sich auch ohne eine spezielle musikalische Vorbildung im Deutschunterricht auf das filmische Material anwenden lassen, um auf diese Weise zu weiterreichenden Aussagen über die textimmanenten und die kontextabhängigen Semantiken zu gelangen, welche bei der Rezeption dieses Materials aktiviert werden können. Beispielszenen sind aufgrund der Schüler*innen meist bereits vertrauten, vergleichsweise leicht zugänglichen Dramaturgie dem Western-Genre entnommen.

Wichtiger Hinweis: Dieser Artikel beinhaltet Filmzitate, die nur nach einem Download des Artikels in bzw. mit bestimmten Readern (wir empfehlen den Adobe Acrobat Reader) aktiviert bzw. angesehen werden können.

SCHLAGWÖRTER

— FILMREZEPTION — FILMMUSIK — AUDIO-ANALYSE — FILM-GENRE WESTERN

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 425885011

Copyright Dieser Artikel wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 veröffentlicht:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>

ABSTRACT (ENGLISH)

Auditory dimensions of film reception, discussed by using the example of selected scenes from *Don't Come Knocking* (2005) and *The Lone Ranger* (2013; TV 1949)

Teaching film has a firm place in German lessons at public schools, even if there are regional differences in this regard. The oral and written analysis of film scenes, but also viewing film excerpts as a starting point for fostering classical process-oriented skills are widely accepted, for example as a basis for drafting various informational or argumentative texts, as a research background when planning a speech or a contribution to a discussion, or as a key moment for initiating a creative and participative approach to the medium of film. However, a closer look at the auditory structures that have a significant influence on film experience and, thus, on the possibilities of film analysis and interpretation, is often missed out. Therefore, this article focuses on those categories of cinematic sound analysis that can be applied to film material without any special musical education. Using this concept in German lessons will enable learners to make more far-reaching statements about the text-immanent and context-dependent semantics of film scenes. Examples have been taken from three western films, due to the fact that many students are already familiar with the dramaturgy of this genre.

KEYWORDS

— FILM RECEPTION — FILM MUSIC — SOUND ANALYSIS — WESTERN FILM GENRE

1 — EINLEITUNG

Georg Maas und Achim Schudack weisen im Hinblick auf den Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen bereits 1994 darauf hin, dass die

Thematisierung der Symbiose von Film und Musik [...] die historische, die ästhetische, die ökonomische, die rezeptionspsychologische [und] die soziologische Dimension des Gegenstandes sowohl unter filmischen als auch – und vor allem – musikalischen Gesichtspunkten ansprechen [müsse]. (Maas / Schudack 1994, 6f.)

Problematisch an diesem Anspruch war – und ist es weitgehend auch bis heute –, dass in „der Lehrer*innenausbildung ungenügende Fachkenntnisse über Filmmusik sowie kein medienkundliches Grundwissen vermittelt“ (ebd.) werden. Von einem ähnlichen Befund kann in Bezug auf den Deutschunterricht und das Lehramtsstudium im Fach Deutsch ausgegangen werden, selbst wenn zugestanden werden muss, dass es mit der Film- und Medienbildung in den letzten Jahren ein Stück weit vorangegangen ist, so die optimistische Bestandsaufnahme in der Maßstäbe setzenden *Einführung in die FilmDidaktik* von Anders und Staiger (vgl. 2019, 28-30).

Film ist tatsächlich inzwischen fest in Bildungsstandards und Lehrplänen verankert; allerdings weicht die schulische Praxis z.T. stark davon ab: Ein Hauptseminarleiter, der an Berliner Schulen Referendar*innen ausbildet, versicherte mir gegenüber kürzlich, dass er seit mehreren Jahren keinen einzigen Unterrichtsbesuch absolviert habe, in dem Film zum Unterrichtsgegenstand gemacht wurde – obwohl, wie Anders und Staiger (vgl. ebd., 25, 29f.) lobend hervorheben, gerade in Berlin/Brandenburg ein Orientierungs- und Handlungsrahmen für die Filmbildung entwickelt wurde, der die fachspezifischen Rahmenlehrpläne ergänzt.

Wenn man die Lage nicht so düster sehen und davon ausgehen möchte, dass film- und medienkundliches Wissen im Deutschunterricht durchaus vermittelt wird, dann liegt der Fokus dabei jedoch in der Regel auf visuellen Zusammenhängen. Die Rezeptionsprozesse strukturierende, bedeutungsgenerierende Funktion der auditiven Ebene kommt häufig zu kurz. Im Musikunterricht wiederum spielt Filmmusik zwar hin und wieder eine Rolle; in Berlin/Brandenburg ist sie ebenfalls curricular verankert.¹ Allerdings wird dabei Berliner Musiklehrer*innen zufolge nur selten die Interdependenz mit weiteren filmästhetischen Mitteln wie Kameraführung, Bildkadrierung, Farbdramaturgie, Montage etc. reflektiert, welche wiederum eher im Zentrum des Deutschunterrichts stehen.

Solange es kein eigenständiges Schulfach *AV-Medien* gibt, fällt die Reflexion der Filmmusik – wie oft auch der gesamten akustischen Ebene filmanalytischer Theoriebildung – häufig durch das Raster fächerspezifisch definierter und in Unterrichtsrou-tinen verfestigter Kompetenzschwerpunkte. Das Thema *Filmmusik und Filmsound* ist ein Paradebeispiel dafür, dass sich ein engmaschig abgestimmter interdisziplinärer Ansatz lohnen würde; dieser scheitert jedoch in der Regel immer noch an dem – manchmal aus guten Gründen – unflexiblen schulischen Verwaltungsapparat.

Also muss man sich vorerst damit behelfen, die Sache weitgehend eigenständig und dennoch von zwei Seiten gleichzeitig anzugehen: Sowohl Musik- als auch Deutschlehrer*innen müssten in Bezug auf die auditive Dimension der Filmanalyse jeweils in

¹ Vgl. die Rahmenlehrpläne Musik SEK I Berlin/Brandenburg (18.11.2015), S. 29 (Rubrik „funktionale Musik“, Jahrgangsstufen Kl. 7-10); sowie Musik SEK II Berlin (2006/2010), S. 17 (Rubrik 4.4: „Musik in Verbindung mit anderen Künsten und Ausdrucksformen“) [20.09.2020].

ihrem eigenen Unterricht stärker Belange des anderen Faches mitberücksichtigen. Wie jedoch kann dies geschehen, ohne dass in der Lehrer*innenausbildung jeweils ein Zweitstudium des anderen Faches notwendig wird? Der vorliegende Beitrag ist diesem Anliegen geschuldet: Er soll ausloten, was auch jetzt schon von Deutschlehrer*innen hinsichtlich der Reflexion der Funktion von Ton und Musik in der multimodalen Vernetzung mit anderen filmästhetischen Mitteln geleistet werden kann, ohne dass besondere musikalische Fähigkeiten – geschweige denn Musikalität! – vorausgesetzt werden müssten; und dasselbe gilt natürlich auch für die Schüler*innen, die nicht plötzlich das verkannte musikalische Genie in sich entdecken müssen, um im Deutschunterricht erfolgreich zu sein.

Ich recurriere im Folgenden auf drei Beispielfilme aus dem jüngeren Western-Genre: zwei Kinofilme, die 2005 und 2013 entstanden sind, ergänzt um einen Blick auf einen kurzen Auszug aus einer historischen Westernserie von 1949. – Doch warum Western? Eine Auseinandersetzung mit dem Western-Genre stößt erfahrungsgemäß quer durch alle Jahrgangsstufen auf Begeisterung. Die diegetischen Realitäten, die bei der Rezeption eines Westerns durch Prozesse der Fiktionalitätskonstruktion imaginiert werden, sind den Lernenden durch (populär-)kulturelle Einflussnahmen in der Regel hinreichend vertraut – auch wenn die Alltagswelten, in denen sich Schüler*innen bewegen, mit denen des ‚Wilden Westens‘ nichts gemein haben. Zudem werden im Western soziale, ökonomische und politische Konflikte verhandelt, deren Verständnis kulturhistorisches Wissen erfordert, das im Unterricht erschlossen werden kann. Ähnliches gilt für das formale Gewand, in dem diese Konflikte auf filmischer Ebene präsentiert werden: Die Analyse der im Einzelfall verwendeten ästhetischen Mittel – eben auch der auditiven – kann Einblicke in dramaturgische Strukturen ermöglichen, die sich einem ersten intuitiven Sichtungsvorgang entziehen.

Einer der drei Beispielfilme, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde, ist das von der Filmkritik stark unterschätzte Zweieinhalb-Stunden-Epos *THE LONE RANGER* (USA 2013, R: Gore Verbinski). Dieser Film stellt, historisch betrachtet, sowohl eine Rückwendung als auch eine Neuinterpretation dar: Er wirft einen kritisch-ironisierenden Blick auf die nationalistischen und rassistischen Klischees, durch welche die gleichnamige populäre US-Fernsehserie geprägt war, die von 1949 bis 1957 in fünf Staffeln bzw. 221 halbstündigen Sendungen ausgestrahlt wurde (P: Jack Chertok). Ein kurzer Ausschnitt aus der ersten Folge dieser Serie soll hier ebenfalls diskutiert werden. Mit der von Filmen wie Verbinskis *THE LONE RANGER* betriebenen Dekonstruktion des Mythos vom einsamen Westernhelden greift das Mainstreamkino inzwischen routiniert ein Anliegen auf, das bereits seit längerem dezidiert durch den Autorenfilm vertreten wird – z.B. in Wim Wenders melodramatischem Roadmovie *DON'T COME KNOCKING* (GB/F/D/USA 2005), in dem ein alternder Westernstar vom Set eines B-Movies flüchtet und beginnt, sich seiner individuellen, außerfilmischen Vergangenheit zu stellen. Szenenauszüge aus diesem Film stehen ebenfalls im Fokus dieses Beitrags.

2 — KATEGORIEN DER FILMISCHEN AUDIO-ANALYSE

Anhand der genannten Beispielszenen sollen Möglichkeiten aufgezeigt werden, wie die auditive Ebene der Filmrezeption im Deutschunterricht stärker in den Fokus gerückt werden kann. Die Modellierung dieser Möglichkeiten erfolgt mit den unten aufgelisteten acht Kategorien der filmischen Audio-Analyse, welche zum Teil auch untereinander interagieren. Die Liste erhebt in Anbetracht des einleitend geschilderten Anliegens keinen Anspruch auf Vollständigkeit.² Es wurden nur solche Kategorien ausgewählt, die sich im Deutschunterricht als besonders praktikabel erwiesen haben:

1 Auditive Topographie:

- a. onscreen vs. offscreen
- b. diegetisch/intradiegetisch vs. nondiegetisch/extradiegetisch
- c. Hintergrund (– Mittelgrund) – Vordergrund

2 Symbolik vs. Indexalität: von akustischen Phänomenen dekodierte semantische Struktur: tradierte Bedeutung vs. hinweisende (Kausal-)Relation

3 Underscoring (und Mickey Mousing) vs. Kontrapunktierung: Filmmusik (extrem) illustrierend oder im Widerspruch zu den gezeigten Ereignissen/ Handlungen/Stimmungen

4 Mood-Technik: Filmmusik veranschaulicht psychische/emotionale Verfasstheit von Figuren oder Stimmung einer Szene, ohne auf konkrete Ereignisse/Handlungen einzugehen; häufig auch: Einsatz präexistenter Songs

5 Leitmotivik: Bindung derselben iterativ eingespielten musikalischen Motive oder Geräusche an jeweils dieselben Figuren, Situationen oder Orte

6 Voice-Off vs. Voice-Over: häufig Gedanken konnotierende Stimmen, die sich entweder Figuren (off) oder extradiegetischen Erzählinstanzen (over) zuordnen lassen

7 Songtext-Cues: Interferenzen von Bedeutungsstrukturen in Songtexten mit der simultan zum Erklingen der Musik ablaufenden Filmhandlung bzw. anderen Teil-Elementen der visuellen Inszenierung

8 Inter- und Transmedialität: Entlehnung derselben oder Transposition ähnlicher musikalischer Strukturen aus anderen (auf spezifische Weise konnotierten) kulturhistorischen Kontexten

Ich werde im Folgenden die Funktionsweise der auditiven Phänomene, die sich diesen acht Kategorien zuordnen lassen, am Beispiel verschiedener Szenen bzw. Szenenauszüge aus den drei weiter oben erwähnten Beispielfilme genauer darstellen.

² Weiterführende Hinweise zur filmischen Audioanalyse finden sich u.a. bei Gorbman (1976), Schudack (1995), Flückiger (2005), Merlin (2012), Heldt (2013), Martin (2013), Beil / Kühnel / Neuhaus (2016, 159-169), Hentschel / Moormann (2018), Bullerjahn (2019), Kamp (2019), Rabenalt (2020) und auf der Website der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung, vgl. <https://www.filmmusik.uni-kiel.de> [25.09.2020].

3 — AUDITIVE TOPOGRAPHIE UND ANTIZIPIERENDE METAPHORIK IN *DON'T COME KNOCKING* (2005)

In Wim Wenders' Spätwestern entfernt sich der durch eine Vielzahl an Drogenexzessen und Liebesaffären schnell gealterte Protagonist Howard Spence (Sam Shepard), der sein Geld mit der Darstellung von Westernhelden in B-Movies verdient, unmerklich vom Filmset. Daraufhin beauftragt die Versicherungsfirma, die bei Abbruch der Dreharbeiten in der Pflicht wäre, eine hohe Entschädigungssumme zu zahlen, den pedantischen Versicherungsagenten Sutter (Tim Roth) damit, Howards Aufenthaltsort ausfindig zu machen. Die erste Etappe auf dem sich nun entspinneenden Roadmovie endet bei Howards Mutter (Eva Marie Saint), die dieser 30 Jahre lang nicht mehr kontaktiert hat.

Seine Mutter nimmt ihn zu Hause auf, als hätte es die Zeit der Abwesenheit nicht gegeben. Als Sutter vor der Tür auftaucht und Howards Mutter fragt, ob ihr Howard in der letzten Zeit begegnet ist, wird eine klassische *Suspense*-Situation etabliert: Wir sehen, wie Howard in der Kellerwohnung des Hauses dem Gespräch zwischen Sutter und seiner Mutter lauscht; wir wissen im Unterschied zu Sutter, dass Howard zu Hause ist und müssen entsprechend fürchten, dass die Mutter sich verplappert und Howard auffliegt. Die Mutter lügt Sutter jedoch kaltblütig ins Gesicht, sodass dieser, wenn auch skeptisch, einlenkt und sich hinauskomplimentieren lässt. Diese Situation führt zu einer Verstärkung der empathischen Bindung an die Hauptfigur des Films – unabhängig davon, ob man Howard sympathisch findet oder nicht, und auch ungeachtet eines möglichen Altersunterschiedes zwischen den Zuschauer*innen und dem Protagonisten.

Analysieren wir die dramaturgische Konstellation in der Kellerwohnung genauer: Bevor der Versicherungsagent an der Haustür klingelt, ist Howard intensiv mit seiner Vergangenheit beschäftigt. Er hat kurz zuvor von seiner Mutter erfahren, dass er ein Kind hat, von dem er nichts wusste. Nun blättert er in den Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitten, die sie in den verschiedenen Phasen seiner Karriere und zu den bereits erwähnten Skandalgeschichten gesammelt und in ein Fotoalbum eingeklebt hat (Abb. 1). Er versucht, sich an die Frau zu erinnern, mit der er das Kind gezeugt haben könnte. Schließlich findet er ein Foto, das ihn bei diesem Vorhaben weiterbringen wird (Abb. 2).



Abb. 1: Wim Wenders - *DON'T COME KNOCKING* (Filmstill: 0:40:20)



Abb. 2: Wim Wenders - DON'T COME KNOCKING (Filmstill: 0:41:33)

Auf akustischer Ebene kommt eine Störung ins Spiel: das Geräusch der Haustürklingel. Dieses Geräusch ist *offscreen*, d.h. seine Quelle ist nicht im Bild sichtbar (vgl. Systematik Audio-Analyse: Kategorie 1.a). Das Klingeln und der nachfolgende Dialog zwischen Sutter und Howards Mutter, welcher ebenfalls nur im *Off* hörbar ist (vgl. die entsprechenden Untertitel in Abb. 3), etablieren mit akustischen Mitteln einen zweiten Handlungsraum außerhalb des Kellerzimmers, das Howards Mutter für ihren Sohn hergerichtet hat.



Abb. 3: Wim Wenders - DON'T COME KNOCKING (Filmstill: 0:40:24)

Dieser zweite Handlungsraum befindet sich außerhalb des Kameraausschnitts; er wird durch die Vorstellungskraft der Rezipient*innen ergänzt. Letztere können sich dabei auf ihr Erinnerungsvermögen stützen: Sie haben in den vorausliegenden Szenen die Räumlichkeiten rund um die Haustür bereits gesehen. Der in der Imagination ergänzte Handlungsraum wird, obwohl er in dem Moment, als die Klingel ertönt, nicht sichtbar ist, dennoch als diegetisch wahrgenommen, d.h. als Teil der in der Fiktion konstruierten Realität (Audio-Analyse: 1.b)

Eine Standardsituation in der Konzeption von Filmmusik ist der dramaturgisch gezielt eingesetzte Wechsel von diegetischer zu *nondiegetischer* Musik oder umgekehrt: Im ersten Fall wird die Quelle der Musik im Handlungsraum der erzählten Geschichte lokalisiert (unabhängig davon, ob man sie sieht oder nicht, d.h. diegetische Musik, etwa die aus einem Radio, kann als *onscreen* oder *offscreen* eingeschätzt werden, je nachdem ob das Radio im Bild erscheint oder nicht). Im zweiten Fall ist klar, dass die Musik nicht aus dem Handlungskontext stammt, sondern extern eingespielt wird, um z.B. die Stimmung einer Figur zu verdeutlichen. Es gibt Grenzfälle, in denen die Ein-

ordnung einer Musik als *onscreen* oder *offscreen* und als diegetisch oder *nondiegetisch* uneindeutig ist. Doch für den Deutschunterricht kann ein Zuordnungsproblem auch eine Bereicherung sein: Es können Argumente für die eine oder andere Variante (mündlich oder schriftlich) diskutiert werden; ggf. auch im Rahmen einer leistungsdifferenzierenden Aufgabenstellung.

Ein Beispiel für die erwähnte Standardsituation findet sich in einer vorausgehenden Szene in *DON'T COME KNOCKING*, am Ende der Exposition, als Howard noch auf der Flucht vor dem Filmteam ist. In dem Moment, als er entscheidet, sich bei seiner Mutter zu verstecken, wird sowohl auf der visuellen als auch der akustischen Ebene eine typische Roadmovie-Situation eingeleitet. Allerdings fährt der Protagonist nicht der unbegrenzten Freiheit entgegen, sondern eben seiner Mutter (und später, was er jetzt noch nicht weiß, einer Familie, die er nie kennengelernt hat, die aber seine eigene hätte sein können). Wenders arbeitet hier also mit der Umkehrung eines klassischen Westernmotivs:



Filmausschnitt 1: Wim Wenders - *DON'T COME KNOCKING* (0:10:42-0:12:45). **Wichtiger Hinweis:** Das Filmzitat kann nur nach einem Download in bzw. mit bestimmten Readern (die MIDU-Redaktion empfiehlt den Adobe Acrobat Reader) aktiviert bzw. angesehen werden.

Die Filmmusik in dieser Szene lässt sich zunächst als *nondiegetisch* *offscreen* einschätzen, d.h. ihre Quelle ist weder im erzählten Handlungsraum sichtbar (= *offscreen*) noch ist sie überhaupt darin lokalisierbar (= *nondiegetisch*). Bei der ersten Sichtung des Films könnte man daher denken, dass es sich um einen präexistenten oder vom Filmkomponisten ‚T Bone‘ Burnett erfundenen Song handelt, der nach Art der *Mood-Technik* (Audio-Analyse: 4) über die Szene gelegt ist, um die Stimmung der Hauptfigur zu veranschaulichen.³ Darüber hinaus ist das Phänomen der *Songtext-Cues* zu beobachten (Audio-Analyse: 7): Während Howard in Großaufnahme als einsame, von Selbstzweifeln gequälte Figur gezeigt wird, hören wir im Songtext die folgenden Zeilen, welche die visuelle Semantik auf verbalsprachlicher Ebene verdoppeln: „He’s a lonely man, who has lost his only love“.

³ Es handelt sich tatsächlich um einen von ‚T Bone‘ Burnett komponierten Song; dieser trägt den Titel „Lonely Man“ (vgl. <https://www.imdb.com/title/tt0377800/soundtrack> [19.09.19]); allerdings ist dieses Kontextwissen nur auf der profilmischen Ebene der Filmrezeption relevant, d.h. derjenigen, welche die Produktionsbedingungen betrifft, vgl. Souriau (frz. 1951, 235 u. 240; dt. 1997, 147-149 u. 157).

Doch dann folgt ein harter Schnitt, und wir befinden uns an einem bis dahin noch unbekanntem Ort innerhalb der diegetischen Welt des Films: in einer Musikkneipe, wo auf einer kleinen Bühne eine Band steht, deren Sänger das gehörte Lied intoniert (dass es sich um Howards Sohn handelt, wird erst an weit späterer Stelle des Handlungsverlaufs klar). Die Filmmusik vollzieht hier einen abrupten Wechsel von *nondiegetisch offscreen* zu *diegetisch onscreen*. Diesem unvermittelt eintretenden Umbruch in der formalen Struktur des Films korrespondiert eine semantische Konnotation, die sich auf das zentrale Thema des Films beziehen lässt: Howard fährt einer ihm unbekanntem Situation entgegen; und genauso plötzlich, wie die Musik von *nondiegetisch* auf *diegetisch* umschaltet, wird er im weiteren Verlauf des Films mit einer Realität konfrontiert, die er die letzten 20-30 Jahre seines Lebens verdrängt hat. Der in der Autoszene durch die Filmmontage auf musikalischer Ebene bewirkte formale Umbruch – der Wechsel von *nondiegetisch offscreen* zu *diegetisch onscreen*, d.h. zu einem in Bezug auf die Narration höheren Realitätsgehalt – antizipiert also bereits zu Beginn des Films auf metaphorische Weise⁴ den Schock-Moment, der später auf Handlungsebene folgen wird: die unerwartete Begegnung zwischen Howard und seinem Sohn. In der eben analysierten Konstellation sind beide Protagonisten vorerst nur durch die Filmmontage verbunden, insbesondere über deren musikalische Struktur.

4 — KLASSISCHE TONPHÄNOMENE DES MAINSTREAM-FILMS IN *THE LONE RANGER* (2013)

In einer ursprünglich 2015 gemeinsam mit Ursula Reichelt konzipierten und seitdem in wechselnden Kontexten angebotenen Deutschlehrer*innen-Fortbildung habe ich mehrfach mit einer Screenshot-Sammlung aus insgesamt 32 Einzelbildern gearbeitet, die sich auf eine in formal-struktureller wie semantischer Hinsicht aussagekräftige Rückblenden-Sequenz aus Verbinskis Genreklassiker *THE LONE RANGER* bezieht.⁵ Jedem Einzelbild korrespondierte jeweils eine neue Einstellung des Films. In der entsprechenden Rückblenden-Sequenz geht es um die Rückkehr des Indianerjungen Tonto (Joseph E. Foy) in sein Dorf, das irgendwo in der Weite des ‚Wilden Westens‘ lokalisiert ist, in der Nähe eines großen Salzsees. In den erwähnten Fortbildungen und auch in den Schulklassen, mit denen ich zu diesem Film gearbeitet habe, bestand die mit der Screenshot-Sammlung verbundene Übung darin, nach mehrmaliger Sichtung der Sammlung simultan zu den gezeigten Bildern nach Art eines *Voice-Overs* die dargestellte Geschichte zu erzählen.

Die Screenshot-Abfolge bebilderte eine doppelte Rückkehr-Situation: Zu Beginn findet Tonto zwei halb verdurstete weiße Männer in der Wüste. Er kehrt mit ihnen in sein Dorf zurück, wo sie von den Bewohner*innen freundlich aufgenommen werden. Diese erste Rückkehr steht in starkem Kontrast zu einer zweiten gegen Ende der Sequenz, als der Junge sein niedergebranntes Dorf und dessen ermordete Bewohner*innen entdeckt, nachdem er die beiden Fremden (Originalzitat Off-Stimme) „im Tausch gegen eine billige Kaufhaus-Taschenuhr“ zu der Stelle geführt hat, an der

⁴ Zur Theorie kinematographischer Metaphern vgl. Kappelhoff (2018).

⁵ Vgl. *THE LONE RANGER* (1:17:30-1:20:25)

sich „mehr Silber [fand], als je ein weißer Mann zuvor gesehen hatte“⁶. Die beiden Weißen wollten das Geheimnis des Silbers mit niemandem teilen – eine Motivstruktur, die sich durch den gesamten Film zieht; die Gier dieser beiden Figuren ist der Motor der Handlungsentwicklung.

Die Sequenz gewinnt ihre Brisanz durch die genannte Kontrastierung: Gastfreundschaft bei der ersten Rückkehr des Jungen, Tod und Zerstörung bei der zweiten. Die Empathisierung mit dem Jungen wird durch die akustische Ebene intensiviert. Dies geschieht zum einen durch die technisch verstärkten und dadurch in den *Vordergrund* gerückten Geräusche, aber auch durch die im *Hintergrund* präsente Filmmusik (vgl. Audio-Analyse: 1.c). Die Musik wurde von Hans Zimmer nach der Technik des *Underscoring* komponiert (Audio-Analyse: 3.a); sie weist einen durchgehenden Percussion-Rhythmus auf. Bild und Musik verhalten sich komplementär: Die drohende Gefahr, die auf visueller Ebene im Laden der Waffen zum Ausdruck kommt, wird durch die Musik zusätzlich illustriert.



Filmausschnitt 2: Gore Verbinski - THE LONE RANGER (1:18:00-1:19:37). **Wichtiger Hinweis:** Das Filmzitat kann nur nach einem Download in bzw. mit bestimmten Readern (die MIDU-Redaktion empfiehlt den Adobe Acrobat Reader) aktiviert bzw. angesehen werden.

Die Überblendung zwischen der Szene mit dem Silberfund und der zweiten Rückkehr des Jungen ins Dorf ist mit einem lauten Schuss unterlegt. Dieser hat zum einen die Funktion, bei den Zuhörer*innen *somatische Empathie* auszulösen. Nach dem Schichtenmodell der filmischen Empathie von Hans Jürgen Wulff (vgl. 2003, 138) handelt es sich dabei um eine erste, elementare Empathie-Ebene, die mit einer physischen Übertragung arbeitet: Wir hören den denselben Schuss und sehen gleichzeitig in der Großaufnahme des Indianerjungen, wie dieser zusammensinkt (Abb. 4). Das Erschrecken des Jungen wird ursächlich durch den Schuss erzeugt, und dieselbe Ursache wird uns über die akustische Ebene zugänglich gemacht, d.h. sie trifft unsere eigene Wahrnehmungsrealität genauso wie die des Jungen.

⁶ Vgl. THE LONE RANGER (1:18:31 u. 1:18:43)



Abb. 4: Gore Verbinski - THE LONE RANGER (Filmstill: 1:19:02)

Dennoch wirken das markante Geräusch des Schusses und die dabei gezeigte Großaufnahme des Jungen der Szene als Ganzes seltsam entrückt: Im Bild ist zwar weiterhin derselbe Ort zu sehen (die Gegend um den Silberfund), doch der Schuss lässt sich weder räumlich noch zeitlich genau lokalisieren – er kann eigentlich von der Figur nicht dort gehört werden, wo sie aktuell positioniert ist, denn die beiden Männer, die das Dorf zerstören und dessen Bewohner ermorden werden, befinden sich noch am Ort des Silberfundes, und das Dorf ist zu weit von diesem Ort entfernt, als dass man den Schuss – zumindest in dieser Deutlichkeit – hören könnte. Der Schuss, der in der Mimik des Jungen erkennbare Schreckmoment und die Geste des Aufblickens sind hier also nicht in das raumzeitliche Kontinuum der Diegese eingebunden; sie haben vielmehr *indexalische* Funktion (Audio-Analyse: 2.b): nämlich die, darauf hinzuweisen, dass *irgendwann* nach dem Silberfund das Massaker an den Dorfbewohner*innen stattfindet. Die Montage verkürzt dieses in einer extremen zeitlichen Synthetisierung auf den Moment, in dem der Schuss fällt; unmittelbar danach folgt dann die Überblendung auf eine tote Indianerfrau (vielleicht die Mutter des Jungen, Abb. 5), von der aus langsam hochgeschwenkt wird auf die in der Totale gezeigten, zerstörten und teilweise noch brennenden Tipis (Abb. 6).



Abb. 5: Gore Verbinski - THE LONE RANGER (Filmstill: 1:19:03)



Abb. 6: Gore Verbinski - THE LONE RANGER (Filmstill: 1:19:11)

Die Musik ist während der Überblendung und des Vertikalschwenks vollständig ausgeblendet, eine unheimlich wirkende Stille setzt ein. Dann schiebt sich das Geräusch brennender Zeltplane in den Vordergrund und die im Hintergrund wieder aufgenommene, dieses Mal jedoch eher der *Mood-Technik* entsprechende Filmmusik unterstützt die fortgesetzte Einfühlung in die Gedankenwelt der traumatisierten Hauptfigur (Audio-Analyse: 4). Die Musik ist im Gegensatz zu dem Abschnitt vor dem Schuss sehr leise, ohne Percussion-Rhythmus, nicht auf die Bewegung des Jungen im Bild abgestimmt, also nicht illustrierend. Nach dem Empathie-Modell von Wulff (vgl. 2013, 139) kommen nun zwei andere Empathie-Ebenen zum Tragen: einerseits diejenige des *zentralen Imaginierens* (wir versuchen nachzuvollziehen, was der Junge denken und empfinden könnte, als er langsam durch das zerstörte Dorf geht); darüber hinaus spielt auch die Ebene der *moralischen Interaktionen* hier eine Rolle: die moralische Bewertung der Ereignisse durch die Hauptfigur und unsere eigene (die in einem Film auch differieren können), stimmen in der Regel an dieser Stelle überein.

Der Junge schwört sich gegen Ende der Szene, Rache zu nehmen – worauf zusätzlich im Voice-Over hingewiesen wird, eine für den Mainstreamfilm typische Vereindeutigung mit Hilfe der akustischen Informationsstruktur (Audio-Analyse: 6). Markus Kuhn widmet sich in seiner *Filmnarratologie* (vgl. 2013, 189f.) ausführlich dem *Voice-Over*: Er differenziert zwischen den Begriffen *Voice-On*, *Voice-Off* und *Voice-Over*, um den Unterschied zwischen einer Stimme deutlich zu machen, die einer in der Diegese vertretenen Figur gehört, und einer Stimme, die sich einer extradiegetischen Erzählinstanz zuordnen lässt. Im ersten Fall muss man dann entscheiden, ob die Figur im Bild zu sehen ist oder nicht; falls nicht, klassifiziert Kuhn die entsprechende Stimme als *Voice-Off*. Ein *Voice-Over* dagegen liegt Kuhn zufolge nur dann vor, wenn es sich um extradiegetische Erzählinstanzen handelt.⁷

In Bezug auf den gezeigten Filmausschnitt lässt sich mit Kuhns Terminologie auch die Einbindung der gesamten Rückblende-Sequenz in ihren narrativen Rahmen genauer untersuchen: Die Sequenz entspricht dem visuell wie auditiv illustrierten Inhalt der Erzählung eines alten Indianerhäuptlings, es liegt also ein Verhältnis von Diegese (Darstellung der erzählenden Figur) zu Metadiegese (Rückblende in die Vergangenheit: Inhalt der Erzählung) vor. Wir hören dabei kontinuierlich die Stimme des Haupt-

⁷ Dieser Begrifflichkeit werde ich mich anschließen: er steht im Einklang mit der hier verwendeten Systematik der auditiven Topographie (vgl. Audio-Analyse: 1).

lings, d.h. der im Rahmen der diegetischen Welt des Films etablierten Figur. Beim Umschnitt von der Diegese in die Metadiegeese (der fortlaufenden Erzählung in die Rückblende) findet also ein Wechsel von einer *Voice-On-* zu einer *Voice-Off-*Situation statt.

Betrachtet man den Film *THE LONE RANGER* in seiner Gesamtstruktur, dann müsste man hinsichtlich der Erzählsituation allerdings korrigierend erwähnen, dass die kontinuierliche Filmhandlung in eine weitere Rahmenerzählung eingebunden ist, die in einem Vergnügungspark in San Francisco im Jahr 1933 spielt. Die eigentliche Filmhandlung stellt bereits eine Erinnerung dar, welche im Film via Schrifteinblendung auf das Jahr 1869 terminiert wird. Weite Teile der Filmhandlung müssten unter Einbeziehung der genannten äußeren Rahmung dann bereits als Metadiegeese klassifiziert werden, und im Fall der oben diskutierten Rückblenden-Sequenz handelte es sich entsprechend um eine Metametadiegeese (wobei dieser Sprachgebrauch, den Kuhn von Genette übernimmt, insbesondere in Bezug auf schulische Vermittlungskontexte, grundlegend zu überdenken wäre).

5 — RESONANZEN DER *LONE-RANGER-TV-SERIE* (1949): LEITMOTIVIK, KONTRAPUNKT, INTERMEDIALITÄT

Einer der beiden Protagonisten in Verbinskis Spielfilm *THE LONE RANGER* (2013) ist der Indianer Tonto (Johnny Depp), der inzwischen erwachsene Indianerjunge aus der diskutierten Rückblende-Sequenz. Er trägt als Erwachsener permanent eine tote Krähe auf dem Kopf, die er als Kind in seinem zerstörten Dorf aufgesammelt hatte. Die zweite, titelgebende Hauptfigur wird namentlich als ‚The Lone Ranger‘ eingeführt (Armie Hammer): ein einsamer Texas-Ranger, der à la Zorro eine schwarze Maske trägt, damit er die Banditen, die er jagt, glauben lassen kann, er sei ein prinzipiell nicht besiegbares Phantom – eine Art Superman des ‚Wilden Westens‘. Diese Figur entstammt u.a. der anfangs bereits erwähnten, gleichnamigen US-Fernsehserie, die von 1949 bis 1957 ausgestrahlt wurde.⁸ Sowohl in der TV-Serie als auch in dem Kinofilm von 2013 wird das Auftreten der Figur des Lone Ranger jeweils mit einem musikalischen *Leitmotiv* verknüpft (Audio-Analyse: 5), das der Operngeschichte entlehnt ist und damit eine musikalische Intermedialitätsstruktur etabliert (Audio-Analyse: 8): Es handelt sich um das Finale der Overtüre von Gioacchino Rossinis Oper *Wilhelm Tell*. Diese präexistente Musik diente in der TV-Serie zugleich als Titelmusik. Bereits im Titelvorspann wurde die Leitmotiv-Struktur etabliert, d.h. die entsprechende Musik wurde auf visueller Ebene mit der Lone-Ranger-Figur verknüpft, der dabei gezeigt wird, wie er auf seinem weißen Schimmel (den er selbst gezähmt hat) wild entschlossen zu neuen Abenteuern aufbricht. Im Gegensatz zu dem Wenders-Film, in dem sich der alternde Protagonist zunächst in der Wohnung seiner Mutter verkriecht, ist der klassische Western-Mythos in der TV-Serie der 1950er-Jahre noch aktiv.

⁸ Ursprünglich wurde die Figur des Lone Ranger von George W. Trendle und Fran Striker für eine Hörspielreihe erfunden, die 1933-1954 von dem US-Radiosender WXYZ ausgestrahlt wurde. Zwei kürzere Kino-Serien, die sich an der Hörspielreihe orientierten, entstanden bereits 1938/1939, vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Lone_Ranger_\(Figur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Lone_Ranger_(Figur)) [25.09.2020].



Filmausschnitt 3: TV-Serie THE LONE RANGER (0:00:00-0:00:20). **Wichtiger Hinweis:** Das Filmzitat kann nur nach einem Download in bzw. mit bestimmten Readern (die MiDU-Redaktion empfiehlt den Adobe Acrobat Reader) aktiviert bzw. angesehen werden.

Interessanterweise schießt die Hauptfigur in diesem 20-sekündigen Serienvorspann auf das Publikum, d.h. es wird signalisiert, dass auch die (Bösen unter den) Zuschauer*innen vor dem Lone Ranger nicht sicher sind. 64 Jahre später dagegen werden die älteren Western-Stereotype in Gore Verbinskis Spielfilm mit allen Mitteln der Kunst ironisiert (hier steht das US-amerikanische Mainstreamkino einem Autorenfilmer wie Wim Wenders in nichts nach). Dies geschieht zum einen auf der Handlungsebene: Im Narrativ der TV-Serie lässt sich zwischen Clayton Moore als Lone Ranger und Jay Silverheels als Tonto ein starkes Hierarchiegefälle beobachten. Die Lone-Ranger-Figur ist dem Indianer durchweg im moralischen Sinn überlegen. Als z.B. in der zweiten Folge der ersten Staffel ein Bandit von einem Felsen in den Tod stürzt, kommentiert Tonto lakonisch, das geschehe ihm Recht, woraufhin der Lone Ranger ihn belehrt, dass man niemandem einen derartigen Tod wünschen solle (vgl. Abb. 7). Um es zynisch zu formulieren: Der in der TV-Serie 1949 präsentierte ‚Wilde‘ ist schon ein Schritt weit in der ‚Zivilisation‘ angekommen (sonst würde er den Lone-Ranger nicht in seinem Kampf gegen ‚das Böse‘ unterstützen), doch es braucht noch einiges an ‚Erziehung‘, bis er in moralischer Hinsicht zum Lone Ranger aufschließen kann. Der Rassismus, der in dieser Konzeption steckt, ist unübersehbar.



Abb. 7: TV-Serie THE LONE RANGER (Filmstill: Folge I.2, 0:01:50)

Verbinski macht diesen Rassismus 2013 explizit zum Thema – was einem großen Teil der US-amerikanischen und europäischen Filmkritik entgangen ist. Das moralische Bewusstsein Tontos ist, anders als in der TV-Serie, im späteren Kinofilm teilweise erheblich stärker ausgeprägt als dasjenige des Lone Ranger: Dies betrifft insbesondere die Frage der Ausbeutung der Natur, die auf das Konto des weißen Mannes geht. Der Lone Ranger dagegen scheitert in seinem Drang, Gerechtigkeit herstellen zu wollen, häufig daran, dass sich die Konflikte, in die er involviert ist, nicht länger mit ein bisschen gutem Willen lösen lassen.

Das Wilhelm-Tell-Motiv wird nun auf *kontrapunktische* Weise eingesetzt (Audio-Analyse: 5): Während die Filmmusik weiterhin wie in der TV-Serie die maximale Entschlossenheit der Lone-Ranger-Figur spiegelt, alles sofort und unmittelbar zum Guten wenden zu wollen, wird auf der (überwiegend visuell vermittelten) Handlungsebene deutlich, dass dieser Anspruch in höchstem Maße unglaubwürdig ist. Paradigmatisch für diese gegenläufige Konstruktion ist die Szene des Banküberfalls, die innerhalb der Exposition des Films den Auftakt zu einer Reihe gemeinsamer Aktivitäten des Gespanns Tonto-Ranger bildet.



Filmausschnitt 4: Gore Verbinski - THE LONE RANGER (0:04:26-0:06:10). **Wichtiger Hinweis:** Das Filmzitat kann nur nach einem Download in bzw. mit bestimmten Readern (die MIDU-Redaktion empfiehlt den Adobe Acrobat Reader)) aktiviert bzw. angesehen werden.

Die Lone-Ranger-Figur versucht, den Banküberfall dadurch zu legitimieren, dass im Kampf gegen ‚das Böse‘ stets eine hinreichende finanzielle Ausgangsbasis benötigt wird – der Zweck heiligt die Mittel. Die ursprüngliche Semantik des *Wilhelm-Tell*-Motivs, das in der TV-Serie noch in Anlehnung an den Opern-Kontext (zumindest dem Anspruch nach) mit dem aufrichtigen Streben nach Gerechtigkeit konnotiert war, wird dadurch offen konterkariert und, wenn man die unbeholfene Gestik der neueren Lone-Ranger-Figur hinzurechnet, lächerlich gemacht. Auch im Kinofilm gewinnen der Lone Ranger und sein Verbündeter Tonto schließlich gegen die ‚Schurken‘. Doch sowohl das klare Gut-Böse-Schema als auch der offen vertretene Rassismus, welche noch das Konzept der TV-Serie geprägt hatten, werden auf dem langen Weg zum

⁹ Wenn man die Entstehungszeit des Kinofilms berücksichtigt, lässt sich diese dramaturgische Konstellation als in künstlerischem (und angesichts der Western-Thematik: historisiertem) Gewand kommunizierte Kritik an dem von der US-Politik nach den Anschlägen vom 11. September 2001 ausgerufenen „war on terrorism“ verstehen, einem Konzept, das fundamentale rechtsstaatliche Regeln (z.B. das Folterverbot) außer Kraft setzte. Anspielungen in diese Richtung finden sich auch an weiteren Stellen des Verbinski-Films, z.B. in der Szene, als die US-Kavallerie, von der sich der Lone Ranger Hilfe erhofft, achtlos über die Köpfe der beiden bis zum Hals eingegrabenen Protagonisten hinweg galoppiert (THE LONE RANGER 1:21:18-1:22:49).

Happy End einer scharfen Kritik unterzogen. Ob letztere dadurch relativiert wird, dass sie bisweilen mit einem Übermaß an Situationskomik versehen ist, darüber lässt sich gerade im Deutschunterricht trefflich streiten. Auch wenn es manchmal aus der Mode zu kommen scheint, plädiere ich daher für einen intensiven, detaillierten, jedoch klar fokussierten Umgang mit dem Medium Film.

QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

— **DON'T COME KNOCKING. GB/F/D/USA 2005.** R: Wim Wenders. DVD: Studiocanal. — **LONE RANGER (THE LONE RANGER). USA 2013.** R: Gore Verbinski. DVD: Walt Disney. — **THE LONE RANGER. S01 E01-E07. USA 1949.** P: Jack Chertok, R: George B. Seitz Junior. DVD: Kinowelt.

SEKUNDÄRQUELLEN

— **Anders, Petra / Staiger, Michael et al. (2019):** *Einführung in die Filmdidaktik. Kino, Fernsehen, Video, Internet.* Stuttgart: Metzler. — **Beil, Benjamin / Kühnel, Jürgen / Neuhaus, Christian (2016):** *Studienhandbuch Filmanalyse.* Paderborn: Fink. — **Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Familie sowie dem Ministerium für Bildung, Jugend und Sport des Landes Brandenburg (Hg.):** Rahmenlehrplan Musik SEK I (Berlin-Brandenburg), 18.11.2015. https://bildungserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/unterricht/rahmenlehrplaene/Rahmenlehrplanprojekt/amtliche_Fassung/Teil_C_Musik_2015_11_16_web.pdf [25.09.2020]. — **Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Familie (Hg.):** Rahmenlehrplan Musik SEK II (Berlin), 2006 (überarbeitet 2010). <https://www.berlin.de/sen/bildung/unterricht/faecher-rahmenlehrplaene/rahmenlehrplaene/> [25.09.2020]. — **Bullerjahn, Claudia (2019):** *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik.* Augsburg: Wißner. — **Flückiger, Barbara (2005):** Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenographie. In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.) (2005): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien.* Marburg: Schüren, 140-156. Auch online: https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/15207/GFM_12_140-156_Flueckiger_Narrative_Funktionen_Sounddesign_.pdf?sequence=3 [25.09.2020]. — **Gorbman, Claudia (1976):** Teaching the Soundtrack. In: *Quarterly Review of Film Studies*, H. 4 (1976), 446-452. — **Heldt, Guido (2013):** *Music and Levels of Narration in Film.* Bristol u.a.: Intellect. Auch online: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv9hj7vv> [25.09.2020]. — **Hentschel, Frank / Moormann, Peter (Hg.) (2018):** *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium.* Wiesbaden: Springer. — **Kamp, Werner (2019):** *AV-Mediengestaltung. Grundwissen.* Haan-Gruiten: Verlag Europa-Lehrmittel Nourney, Vollmer. — **Kappelhoff, Hermann (2018):** *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens.* Berlin u.a.: De Gruyter. Auch online: <https://www.degruyter.com/view/title/540309> [25.09.2020]. — **Kuhn, Markus (2013):** *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell.* Berlin: De Gruyter. — **Maas, Georg / Schudack, Achim (1994):** *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis.* Mainz u.a.: Schott. — **Martin, Silke (2013):** Über das Hören im Kino – eine Einführung in die Tonanalyse des Films. In: Hofmann, Anna / Lassacher, Martina (Hg.) (2013): *Kino erleben und begreifen. Filmanalyse mit Kindern und Jugendlichen.* Wien: Facultas, 58-67. — **Merlin, Dieter (2012):** Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm. In: Krohn, Tarek / Strank, Willem (Hg.): *Film und Musik als multimedialer Raum.* Marburg: Schüren, 111-145. — **Rabenalt, Robert (2020):** *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst.* München: text+kritik. — **Schudack, Achim (1995):** *Filmmusik in der Schule – Studien zu Kazan/Bernsteins ON THE WATERFRONT. Ein Beispiel interdisziplinärer Filmanalyse und integrativen Musikunterrichts.* Augsburg: Wißner. — **Seite: The Lone Ranger (Figur).** In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie.* Bearbeitungsstand: 10. Juni 2020, 15:47. UTC: [https://de.wikipedia.org/wiki/Lone_Ranger_\(Figur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Lone_Ranger_(Figur)) [25.09.2020]. — **Souriau, Étienne (1951):** La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue internationale de Filmologie.* H. 7-8 (1951). Paris: Presses Universitaires de France, 231-240. — **Souriau, Étienne (1997):** Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. Übers.: Frank Kessler. In: *Montage AV*, H. 2 (1997), 140-157. Auch online: https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_140-157_Souriau_Filmologie# [25.09.2020]. — **Wulff, Hans Jürgen (2003):** Empathie als Dimension des Filmverstehens. In: *Montage AV*, H. 1 (2003), 136-161. Auch online: https://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_Hans_J_Wulff_Empathie_und_Filmverstehen.pdf [25.09.2020].

ÜBER DEN AUTOR

Dieter Merlin ist Universitätsassistent und Postdoktorand am Institut für Germanistik der Universität Wien, Fachbereich Literatur- und Mediendidaktik. Seine Forschungsschwerpunkte sind Bild-Text-Beziehungen sowie Filmtheorie und -didaktik.