

Kamera, Schnitt und Bildkomposition in Children of Men

Bachelor-Thesis

zur Erlangung des akademischen Grades B.Sc.

Johannes Droste

2085870



Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg
Fakultät Design, Medien und Information
Department Medientechnik

Erstprüfer: Prof. Wolfgang Willaschek

Zweitprüfer: Christina Becker

Hamburg, 8. 9. 2015

Inhaltsverzeichnis

1 Fragestellung und Vorgehensweise	4
2 Über den Film	5
2.1 Daten und Fakten	5
2.2 Inhalt	6
3 Kamera	9
4 Schnitt	11
4.1 Wann	11
4.2 Warum	13
4.3 Wie und Wirkung	14
4.3.1 Exkurs: Grundlagen des Schnitts	14
5 Bildkomposition	19
5.1 Wenn der Hintergrund in den Vordergrund tritt	19
5.2 Emotionen im Bild	29
5.3 Schlüsselszene - Bildung eines Paktes	31
6 Fazit	45
A Material	46
A.1 Schnittzeiten	46
A.2 Auszüge aus Interviews mit Cuarón	55
Abbildungsverzeichnis	57
Tabellenverzeichnis	59
Quellenverzeichnis	60

Abstract

Hamburg University of Applied Sciences
Faculty of Design, Media and Information - Department Media Technology

Author: Johannes Droste - Media Systems

Title: Camera, editing and composition in Children of Men

This thesis focuses on the effect and form of the camera work, the presence and absence of editing and the composition of images in the movie Children of Men.

The author aims to comprehend how the intensive and realistic feel of the movie is achieved and how the used methods induce this.

It was concluded that the effect of editing is substituted by different means. In addition, the feel is achieved with the specific use of the camera, which is connected to a constant transition between an observing and an attending perspective. The composition of images intensifies the feel and illustrates the social background, the emotional state of the characters and their development.

Zusammenfassung

Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg
Fakultät Design, Medien und Information - Department Medientechnik

Autor: Johannes Droste - Studiengang Media Systems

Titel: Kamera, Schnitt und Bildkomposition in Children of Men

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Form und Wirkung der Kameraarbeit, der An- und Abwesenheit von Schnitt sowie dem Einsatz von Bildkomposition im Film Children of Men.

Ziel ist es, nachvollziehen zu können, wie die besonders intensive und realitätsnahe Wirkung des Films entsteht und wie die eingesetzten Elemente der filmischen Gestaltung diese erzeugen.

Im Ergebnis zeigt sich, dass im Film der Effekt von Schnitt durch verschiedene Maßnahmen substituiert wird. Außerdem erhält der Film durch den spezifischen Kameraeinsatz und einem damit verbundenen ständigen Wechsel zwischen Beobachter- und Begleiterperspektive seine Wirkung. Die Bildkomposition intensiviert diese und verdeutlicht den sozialen Hintergrund, die emotionale Verfassung der Charaktere und deren Entwicklung.

1 Fragestellung und Vorgehensweise

Children of Men von Alfonso Cuarón ist ein besonderer Film. Für den Spiegel war er 2006 „einer der besten und wichtigsten Filme dieses Jahres“ ([SPIEGEL ONLINE \(2006\)](#)). Sein Werk erhielt verschiedene Auszeichnungen. Darunter waren drei Oscar-Nominierungen in den Kategorien „Beste Kamera“, „Bester Schnitt“ und „Bestes adaptiertes Drehbuch“.

Dabei hat der Regisseur, vor allem beim Schnitt und in der Kameraführung, die Wege eines klassischen Filmemachers verlassen. Außergewöhnlich war vor allem eine massive Reduzierung der Schnitte im Film und der häufige Einsatz einer Handkamera. Cuaróns Anliegen war eine besonders realitätsnahe Wirkung des Filmes. Das ist ihm nach Medienaussagen (vgl. [Wikipedia \(2015\)](#)) auch gelungen.

Es ist Ziel der Arbeit nachvollziehen zu können, mit welchen Mitteln er diese Intention verwirklicht hat. Dazu werden - nach der Übersicht von Daten und Fakten über den Film und einer inhaltlichen Zusammenfassung - Kameraführung, Schnitt und Bildkomposition untersucht und die Ergebnisse mit Hilfe ausgewählter Szenen erläutert.

2 Über den Film

2.1 Daten und Fakten

Genre:	Drama, Science-Fiction, Thriller
Erscheinungsjahr:	2006
Produktionsland:	USA, UK
Laufzeit:	109 Minuten
Regisseur:	Alfonso Cuarón
Drehbuch:	Alfonso Cuarón, Timothy J. Sexton, David Arata, Mark Fergus, Hawk Ostby
Buchvorlage:	„ <i>The Children of Men</i> “ von P.D. James
Kamera:	Emmanuel Lubezki
Schnitt:	Alex Rodríguez, Alfonso Cuarón
Musik:	John Tavener
Cast(ausgewählt):	Clive Owen, Julianne Moore, Michael Caine, Chiwetel Ejiofor, Clare-Hope Ashitey, Pam Ferris, Peter Mullan

Technische Spezifikationen

Sound Mix:	SDDS ¹ , Dolby Digital, DTS
Kamera:	Arricam LT, Zeiss Master Prime Linsen Arriflex 235, Zeiss Master Prime Linsen
Seitenverhältnis:	1.85 : 1
Labor:	Capital FX (digital intermediate)
Filmlänge:	3015m (Portugal), 3045m (Finnland)
Negativformat:	35 mm (Kodak Vision2 Expression 500T 5229)
Cinematographischer Prozess:	Digital Intermediate (2K) (Masterformat) Super 35 (Quellformat)
Filmformat:	35 mm (sphärisch) (Fuji Eterna-CP 3513DI) D-Cinema

¹Sony Dynamic Digital Sound.

2.2 Inhalt

Der Film spielt in Großbritannien im Jahr 2027. Die Menschheit ist seit längerem unfruchtbar. Das letzte Kind wurde im Jahre 2009 geboren. In der alternden Welt ist fast überall Chaos ausgebrochen, nur das hermetisch abgeschottete, totalitäre Großbritannien schafft es halbwegs, die Ordnung aufrecht zu erhalten. Massive Flüchtlingsströme versuchen im Land unterzukommen, während die Regierung ihr Möglichstes tut, um diese davon abzuhalten. Illegale Einwanderer werden in Vernichtungslager/Internierungslagern untergebracht. Im Lande regt sich seit längerem (auch terroristischer) Widerstand gegen diesen Umstand.

Der gebrochene Protagonist Theo (*Clive Owen*) schleppt sich unter Zuhilfenahme von massivem Alkoholkonsum durch sein hoffnungsleeres Leben in London. Einzig die Besuche bei seinem alten Freund, dem Aussteiger Jasper (*Michael Caine*), der abgeschieden und versteckt auf dem Land wohnt, scheinen ihm noch Freude zu bringen. Nach einem solchen Besuch wird er von einer Widerstandsgruppe, den „Fishes“, die von seiner Exfrau Julian (*Julianne Moore*) geleitet werden, entführt. In einem der Verstecke der Fishes angekommen, bittet ihn Julian, gegen den Widerstand der restlichen Fishes, um einen Gefallen. Sie braucht Transitpapiere, um eine „Fugee“ (*aus dem engl. Refugee = Flüchtling*) an die Küste bringen zu können. Da Theo über seine Familienverhältnisse Kontakt zu höherstehenden Personen im Staatsapparat hat, ist es ihm theoretisch möglich solche zu besorgen. Nachdem er zuerst ablehnt, entscheidet er sich letztendlich, auch wegen der versprochenen finanziellen Belohnung, dafür den Fishes zu helfen und sucht seinen Cousin auf. Dieser kann ihm die gewünschten Papiere besorgen, allerdings nur gemeinsame, da Theo eine Beziehung und den Wunsch eines Besuches bei einem todkranken Verwandten seiner Freundin vorgetäuscht hat. Theo muss also gemeinsam mit der Fugee reisen.

Dementsprechend macht sich eine kleine Truppe, bestehend aus Theo, Julian, der Fugee Kee (*Clare-Hope Ashitey*) und zwei weiteren Mitgliedern der Fishes, Miriam (*Pam Ferris*) und Luke (*Chiwetel Ejiofor*), mit einem Auto in Richtung Küste auf. Geplant ist, dass Theo und Kee sich ab dem ersten Checkpoint alleine durchschlagen. Soweit kommt es jedoch erst gar nicht, da sie in einem Wald in einen Hinterhalt geraten. Im Verlauf wird Julian von zwei Männern auf einem Motorrad erschossen. Theo schafft es aus dem rückwärts fahrenden Auto das Motorrad zu Fall zu bringen während die Angreifer versuchen auch ihn zu erschießen. Zu allem Unglück trifft die Gruppe kurz danach auf eine Polizeikolonie, die zum Ort des Hinterhalts gerufen worden ist. Einer der Wagen dreht um und hält die Flüchtigen an. Luke erschießt die Polizisten und die angeschlagene Truppe sucht Zuflucht auf einem Bauernhof in der Nähe, der von Mitgliedern der Fishes geführt wird. Theo will am nächsten Morgen wieder in Richtung London abreisen, was allerdings schwierig ist, da er, wie auch die Anderen der ursprünglichen Reisegruppe mittlerweile polizeilich gesucht wird. Da Julian ihn als Einzigen absolut Vertrauenswürdigem dargestellt hat, wird er von Kee in den eigentlichen Grund für die Reise eingeweiht: Sie ist schwanger.

In der Nacht wird Theo von Motorengeräuschen eintreffender Fishes geweckt. Es han-

2 Über den Film

delt sich um zwei Männer auf einem Motorrad. Da einer von ihnen schwer verletzt ist, entsteht hektisches Durcheinander und eine halblaut geführte Diskussion zwischen dem unverletzten Ankömmling und Luke, der inzwischen zum neuen Führer der Fishes gewählt wurde. Theo belauscht das Geschehen und es wird klar, dass der Hinterhalt von den restlichen Fishes geplant war, weil sie nicht mit Julians Planung bezüglich Kee und ihrem ungeborenen Kind einverstanden waren. Julian wollte Kee dem „Human Project“, einer freien Vereinigung von Forschern übergeben, die unabhängig und außerhalb Englands im Bereich der Unfruchtbarkeit forschen, während die restlichen Fishes Kee für ihre eigenen politischen Zwecke nutzen wollen und sie somit im Land und in ihrer Hand verbleiben soll. Theo weckt Kee und die zunächst widerwillige Miriam und überzeugt sie, mit ihm zu flüchten.

Nachdem sie um Haaresbreite entkommen sind, schlagen die drei sich zu Theos Freund Jasper durch. Das Human Project läuft mit einem Schiff verschiedene Treffpunkte an der Küste an. Einer dieser Treffpunkte liegt an der Küste vor dem Flüchtlingslager „Bexhill“, in dem Jasper einen Wärter kennt, den er mit Marihuana versorgt. Jasper kümmert sich um die entsprechenden Vorkehrungen, die Drei in das Lager zu schmuggeln. Früh am nächsten Morgen wird jedoch die Alarmanlage ausgelöst. Die Fishes haben die Verfolgung aufgenommen und stehen vor der versteckten Einfahrt zu Jaspers Haus. Jasper überzeugt die Drei ihn zurückzulassen, damit er die gleich eintreffenden Fishes in die falsche Richtung lotsen kann. Kurze Zeit später muss Theo aus der Ferne beobachten wie Jasper von den Fishes erschossen wird.

Das Gespann begibt sich zum arrangierten Treffen mit Syd (*Peter Mullan*), dem Wärter, der sie auf Umwegen in einen Bus nach Bexhill verfrachtet. Am Eingang von Bexhill werden wahllos Menschen aus den Bussen geholt und erschossen. Um von Kee, die sich mittlerweile in den Wehen befindet, abzulenken opfert sich Miriam und wird aus dem Bus geholt, wodurch Theo und Kee erfolgreich ins Lager kommen. Syd hat ihnen eine Kontaktperson im Lager, eine Zigeunerin, vermittelt, die ihnen eine Unterkunft besorgen soll. Schließlich kommen sie in ihrem Zimmer an, in dem Kee mit Theos Hilfe eine Tochter zur Welt bringt.

Am nächsten Morgen dringen die Fishes in das Flüchtlingslager ein. Das und die Tatsache, dass Theo und Kee in die Verdächtigenbeschreibung der polizeilichen Suche passen, sorgen dafür, dass Syd eine mögliche Belohnung wittert und mit der Zigeunerin im Schlepptau vor der Tür des Zimmers erscheint. Er findet heraus, dass Kee ein Kind geboren hat und zwingt die Beiden und die Zigeunerin unter Androhung von Waffengewalt, ihm zu folgen. Durch den Anblick des ersten Kindes seit fast 20 Jahren entscheidet die Zigeunerin sich dafür den beiden zu helfen. Mit ihrer Unterstützung schaffen Kee und Theo es, Syd zu entkommen. Durch ihre Kontakte beschafft die Zigeunerin ihnen über Umwege ein Boot, mit dem sie zum Treffpunkt fahren können. Auf dem Weg zu diesem Boot begegnen sie allerdings Luke und weiteren Fishes. Im Lager ist mittlerweile ein regelrechter Krieg zwischen Militär sowie Fishes und sich im Aufstand befindenden Fugees ausgebrochen. Die Fishes nehmen Kee und das Kind mit, während Theo zurückgehalten wird, um erschossen zu werden. Aufgrund auftauchenden Militärs kann Theo aber entkommen und folgt Kee und den Fishes in ein

2 *Über den Film*

Gebäude, das schon halb zerschossen und gerade Mittelpunkt des Kampfes zwischen Militär und Fishes ist. Er findet Kee durch das Schreien ihrer Tochter und schafft es, sie von Luke wegzulotsen. Beim Verlassen des Hauses führt der Anblick und das Geschrei des Kindes zu einer abrupten Kampfpause. Das Feuer wird kurzzeitig eingestellt. So gelingt es den beiden, der bedrohlichen Lage zu entkommen und zum Boot zu gelangen. Theo rudert sie zum Treffpunkt, einer Boje vor der Küste. Während sie im Boot warten stirbt Theo, der von Kee unbemerkt von einer Kugel getroffen worden war. Der Film endet mit dem Auftauchen des Bootes des Human Projects.

3 Kamera

Fast der gesamte Film wurde mit Handkameras gedreht. Selbst Szenen die nachweislich nicht mit einer Handkamera gedreht wurden (zum Beispiel die Szene in der die Reisegruppe im Auto in den Hinterhalt im Wald gerät ([Children of Men 2006: Zusatzmaterial - Unter Attacke](#))), zeigen die typischen Wackler einer Handkamera. Die Szene selbst wurde mit einer frei dreh- und schwenkbaren Kamera die sich in einer Aufhängung im Autodach befand, gedreht. Ob die Ruckler sich schon im Originalmaterial befinden oder nachträglich digital eingefügt wurden ist nicht ersichtlich. Die Tatsache, dass die Kamera aber beim Aufprall des offensichtlich digital eingefügten Motorrads auf der Motorhaube besonders heftig ruckelt, deutet aber auf ein nachträgliches Einfügen hin. Auch Außenaufnahmen und große Totalen (z.B. während Theos anfänglichem Besuchs bei Jasper) sind ohne Stativ gedreht worden. Der Einsatz einer Handkamera beziehungsweise des für Handkamera typischen Wackelns des Bildes ist also offensichtlich ein für diesen Film sehr bewusst eingesetztes Mittel. Nach Dr. Christian Mikunda ist diese „freie Kamera“ ein sogenannter „akzeptierter Code“, der im Zuschauer den „Eindruck großer Authentizität“ auslöst, ähnlich einem Dokumentarfilm. Nach Mikunda gilt: „verwackelte Kamera ist gleich authentische Wirklichkeit“ ([Mikunda 2002: S. 173](#)). Interessanterweise ist diese Art des Filmens, also die freie Kamera, Auslöser für einen „Reizwechsel“. Grob zusammengefasst entsteht, entfacht durch Bewegung, beim Zuschauer der Eindruck die Bewegung nicht nur zu sehen, sondern auch zu spüren. Dies gibt dem Zuschauer ein „Gefühl physischer Erregung“ ([Mikunda 2002: S. 155](#)). Dabei sorgt nicht nur die freie Kamera für dieses Gefühl, sondern zum Beispiel auch häufiges Schneiden („rasanter Schnitt“ - ([Mikunda 2002: S. 176](#))) oder ein schneller (Reiß-)Schwenk ([Mikunda 2002: S. 171](#)). Die Verwendung der Handkamera und der effektive Einsatz von Schwenks verschafft also die Möglichkeit, auf Schnitt zu verzichten, aber trotzdem für eine Reaktion im Zuschauer zu sorgen, die auch mit Schnitten erzeugt wird oder werden kann. Man kann dementsprechend folgern, dass die Kameraführung einen großen Anteil daran hat, dass *Children of Men* mit so wenigen Schnitten auskommt.

Eine weitere Eigenschaft der Kamera ist, dass diese häufig eine für Spielfilme untypische „Verhaltensweise“ aufweist. Sie wird eingesetzt als hätte sie ein Eigenleben, was sicherlich den dokumentarischen Charakter unterstützt. Es wird zum Beispiel in der Eröffnungsszene, nachdem Theo das Café verlässt, erstmal über das futuristische und verschmutzte Stadtbild geschwenkt. Dabei verhält sich die Kamera so, als wäre sie die Augen (oder die Sicht) einer gerade dort angekommenen Person, die sich erstmal umsieht und mit ihrer Umgebung vertraut macht. Gleichzeitig macht sie damit den Zuschauer mit der Umgebung bekannt in der der Film stattfindet, ist also

ein in die Beschränkung der Handkamera effektiv eingepflegter Establishing Shot. Nach der Explosion in dem Café bewegt sich die Kamera (unabhängig von Theo) auf das Geschehen zu, so als würde man sich in der Perspektive einer Person befinden die versuchen möchte zu helfen. Später in der ungeschnittenen Einleitungszene der Flucht vom Bauernhof, bewegt sich die Kamera, genau wie Theo, Kee und Miriam, fast nur in Bodennähe und bleibt damit selbst „in Deckung“. Diese Technik wird aber nicht immer verfolgt. Manchmal bewegt sie sich nicht wie die Darsteller oder wie ein Beteiligter. Beispielsweise als einer der Fishes sich eine Zigarette aus dem Auto holt das Theo gerade sabotiert. Auch am Ende des Films, während Theo auf dem Weg in das Haus ist, in das die Fishes Kee gebracht haben, geht die Kamera teilweise mit in Deckung (zum Beispiel als Theo vor dem Eingang in Deckung geht) und betrachtet beim Eintreten in das Haus die wimmernde, vom Oberkörper abwärts zerfetzte Person, während Theo diese weitgehend ignoriert. Auch danach schaut die Kamera sich die erschossene Person auf der Treppe an, während Theo sie ignoriert. Gleichzeitig nimmt die Kamera aber für eine sich theoretisch im Geschehen befindende Person unnatürliche und/oder unmögliche Positionen ein. Zum Beispiel folgt sie Theo in der gerade angesprochenen Szene nicht durch seinen sich möglichst in Deckung befindenden Weg ins Haus, sondern geht außen herum. Damit wäre sie, als begleitende Person Theos, für die Soldaten vor dem Eingang deutlich sichtbar. Auch in der Kampfszene mit Syd findet dieser Wechsel statt. Der Kampf wird aus Beobachterposition wahrgenommen. Die Flucht in Richtung Tür, durch die Kameraschwenks nach hinten, die zeigen sollen, was Syd macht, sind in Begleiterperspektive. Die Kamera wechselt, gerade in den langen Takes, andauernd und fließend zwischen Beobachter- und Begleiterperspektive. Wenn man nun an verschiedene Montageregeln im Film, wie zum Beispiel die 30-Grad-Regel² denkt, sorgen auch, bis auf wenige Ausnahmen, Schnitte für eine ständig wechselnde Perspektive. Der fließende Perspektivwechsel zwischen Beobachter- und Begleiterperspektive kann also ebenfalls als Substitution für den Einsatz von Schnitt gesehen/gewertet werden.

Trotz dieser besonderen Kameraführung wird nie die vierte Wand gebrochen. Es findet also keine direkte Interaktion zwischen Kamera und Umwelt statt (bis auf Ausnahmen die teils bewusst und teils wohl als Filmfehler zu werten sind). Der Zuschauer wird also nicht aus seiner, für den besonderen Effekt der Kameraarbeit und auch generell für den Spielfilm an sich so wichtigen, Immersion gezogen.

Es wäre mit Sicherheit interessant die Reaktion der Zuschauer in einem Kino zu beobachten. Ob zum Beispiel in der Szene auf dem Bauernhof, während Theo die Autos sabotiert, vollkommene Stille im Kino herrscht, damit „man“, (in diesem Fall der Zuschauer, dem größtenteils aus Begleiterperspektive erzählt wird) nicht erwischt wird. Also ob der Zuschauer eine besondere Art von Teilnahme am Geschehen erfährt beziehungsweise sich als am Geschehen teilnehmende Person empfindet und sich dementsprechend verhält.

²Die 30-Grad-Regel besagt, dass nach einem Schnitt die Kameraperspektive um mindestens 30 Grad von der vorherigen Kameraachse abweichen sollte.

4 Schnitt

Eine der Auffälligkeiten die „Children of Men“ zu einem bemerkenswerten Film machen, ist sicherlich die geringe Anzahl von Schnitten und die vollständige Abwesenheit von Schnitt über längere Szenen.

Im gesamten Film wird insgesamt 381 Mal geschnitten (A.1). Im Vergleich dazu wird allein in den letzten zwanzig Minuten von „Fight Club“ (1999) 375 Mal geschnitten, also ungefähr so oft wie im gesamten Film Children of Men (Murch 2004: S. 112). Dass Children of Men eine unterdurchschnittliche Anzahl von Schnitten an den Tag legt, ist also offensichtlich. Die Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen sind: **wann** genau wird und **warum** wird in Children of Men auf Schnitt verzichtet und daraus folgend: **wie** sind diese Szenen gestaltet und welche **Wirkung** erzeugt es?

4.1 Wann

Um die An- und Abwesenheit von Schnitten bzw. Montage durch Schnitt genauer untersuchen zu können, habe ich zunächst die Schnitte gezählt. Das Diagramm 4.1 auf Seite 12 zeigt die Anzahl der Schnitte pro Filmminute.

In diesem Diagramm sicherlich am auffälligsten sind die Lücken, also die Abwesenheit von Schnitt, in den Filmminuten 27-29, 44, 54, 74-75, 79 sowie 84-89. Um diese Stellen genauer beleuchten zu können, müssen wir sie zunächst einmal in den Kontext mit der Handlung stellen.

- A. 27-29 Min.** - Die Reisegruppe trifft auf den Hinterhalt im Wald und Julian stirbt.
- B. 44 Min.** - Die Vorbereitung von Theos, Kees und Miriams Flucht vom Bauernhof.
- C. 54 Min.** - Jasper berichtet von Theos und Julians Vergangenheit und dem Tod ihres Sohnes.
- D. 74-75 Min.** - Kees Tochter wird geboren.
- E. 79 Min.** - Kampf mit Syd.
- F. 84-89 Min.** - Theos und Kees Versuch zum Boot in Bexhill zu gelangen.

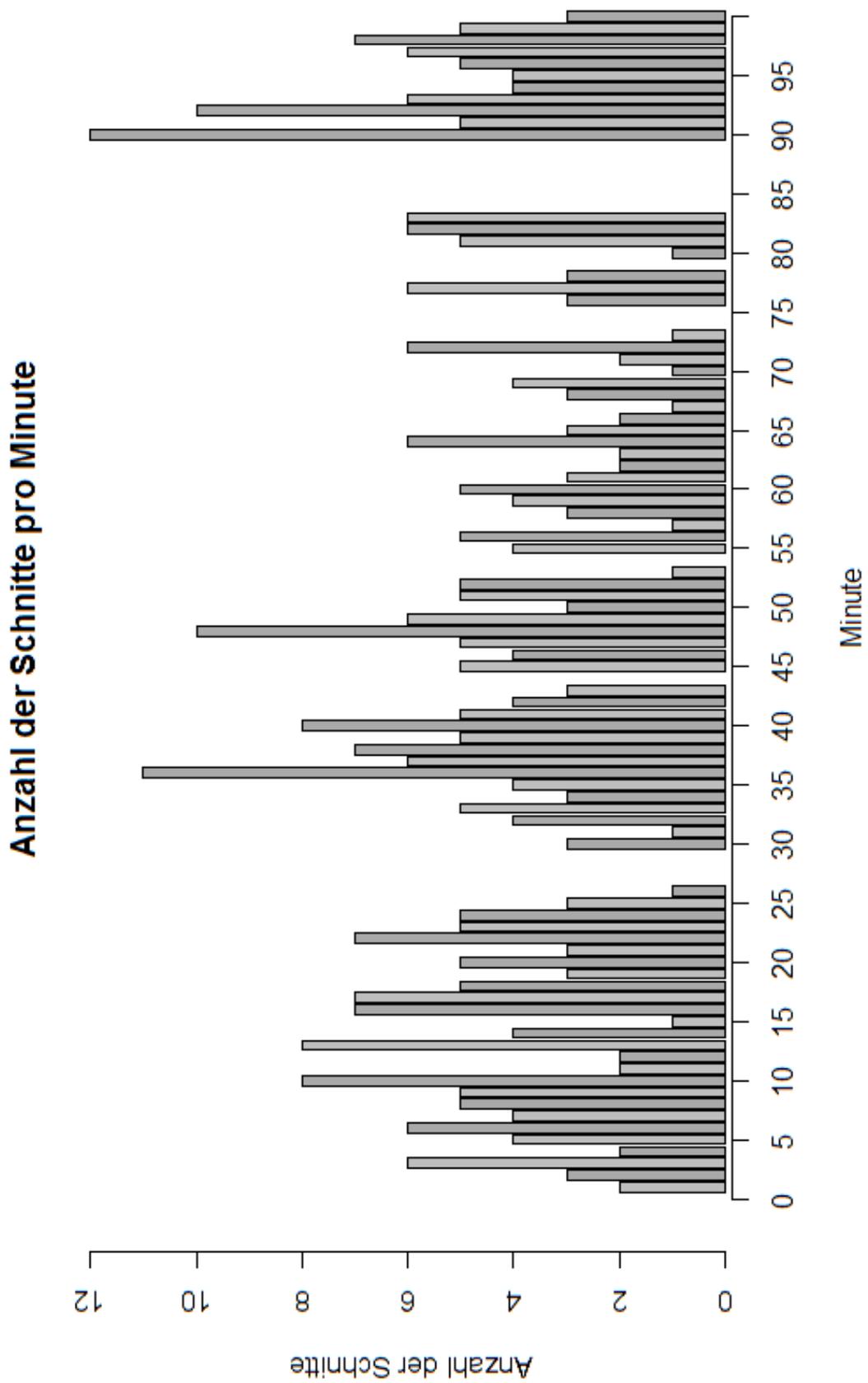


Abbildung 4.1: Schnitte pro Minute

4.2 Warum

Das „Warum“ ist relativ leicht zu klären, da es vom Regisseur selbst verschiedene Aussagen zu dem Thema gibt. Die Auszüge aus den Interviews sind im Anhang unter A.2 auf Seite 55f zu finden.

Frei zusammengefasst geht es Cuarón unter anderem darum, einen besonderen Effekt zu erzielen. Es wird versucht, eine bestimmte Art von Realismus und Wahrhaftigkeit zu erzeugen. Der Film soll sich anfühlen, als wäre ganz zufällig jemand mit seiner Kamera dabei gewesen. Das Wichtigste ist der Moment, nicht die Kamera und nicht ein ausgefallener Shot. Das führt zwangsweise zu langen Shots und wenig Schnitten. Sobald es nicht mehr um die Hervorhebung einzelner Momente geht, wird wieder geschnitten. Weiterhin geht es darum, Fokus auf die Echtzeit zu legen, also das Hier-und-Jetzt, und nicht darum, mit dem Film in die Zukunft zu blicken.

Ein zusätzlicher Punkt ist, dass die Umwelt nicht zugunsten des Charakters in den Hintergrund rücken soll. Ein Close-Up rückt den Charakter in den Vordergrund. Mit der Herangehensweise des Films kann man den Charakter in den Hintergrund integrieren und idealerweise zusätzlich Spannung zwischen Charakter und Hintergrund erzeugen.

Stellt man diese Aussagen jetzt den Szenen aus Kapitel 4.1 gegenüber, kann man genauer einordnen. Bei den Szenen C und D geht es um den Aspekt Charakter und Hintergrund. Bei C beobachtet man Theo im Vordergrund, während Jasper im Hintergrund von Theos schmerzhaftem Verlust von Frau und Kind erzählt. Hier entsteht also tatsächlich Spannung zwischen Charakter und Hintergrund. Während Jasper die Geschichte erzählt als wäre sie eine über die Unwägbarkeiten des Lebens, sieht der Zuschauer im Vordergrund Theo, den die Erinnerung offensichtlich schmerzt. D ist die Geburt des Kindes. Auch hier spielt der Hintergrund eine entscheidende Bedeutung. Das erste Kind der Menschheit, nach 18(!) Jahren ohne menschliche Fortpflanzung, wird in einem schummerigen, heruntergekommenen und schmutzigen Zimmer in einem Flüchtlingslager, ohne technische und/oder medizinische Unterstützung, geboren. Davon abgesehen ist natürlich auch der andere Punkt, den Cuarón angesprochen hat, hier zutreffend. Die Geburtsszene wirkt tatsächlich so, als wäre einfach jemand mit einer Kamera dabei gewesen.

Wenn wir uns jetzt den anderen vier Szenen zuwenden, also A, B, E und F, wird es interessant. Sucht man im Film die vier „größten“ Actionszenen, wird man unter allen vier Punkten fündig. Bei A, E und F findet die zentrale Action innerhalb der ungeschnittenen Szene statt, während B die schnittlose Einleitung zur eigentlichen Actionsequenz, der Flucht vom Bauernhof, darstellt. Gerade die actionreichen Szenen des Films kommen also, mit Ausnahme der Flucht vom Bauernhof, zum Großteil ohne Schnitt aus. Nach Walter Murch sollte sich Rhythmus und Häufigkeit der Schnitte dem anpassen, was gezeigt wird. Eine überzeugende Actionsequenz hat durchschnittlich 25 Schnitte pro Minute (Murch 2004: S. 66f). Der Zuschauer nimmt so emotional

viel intensiver am Geschehen teil. Eine Reduzierung der Zahl der Schnitte sorgt für objektive Distanz (Murch 2004: S. 140).

Diese Auffassung steht im Gegensatz zur Handhabung von Action in *Children of Men*. Eher ist es so, dass die ungeschnittenen Szenen im Film im Zuschauer, zumindest bei mir, nicht für objektive Distanz sorgen, sondern tatsächlich für eine besondere Art der emotionalen Beteiligung. Da dieser Effekt nicht, wie von Murch beschrieben, durch Schnitt erzeugt wird, ist der Schnitt in diesen Szenen im Film offensichtlich durch etwas anderes substituiert worden. Einen großen Anteil hat sicherlich die Art der Kamera, wie in Kapitel 3 beschrieben. In diesen vier Szenen geht es wohl grundsätzlich weniger um das Verhältnis von Charakter und Umwelt, sondern eher um den Moment des besonderen Realismus.

4.3 Wie und Wirkung

Um das „Wie“ beantworten zu können müssen wir uns zunächst klarmachen, wozu Schnitt eigentlich dient.

4.3.1 Exkurs: Grundlagen des Schnitts

Nach Murch³ wird Film aus vielerlei Gründen geschnitten. Mit zu den wichtigsten zählen sicherlich technische und ökonomische. Durch Schnitt kann der Film getrennt von seiner eigentlichen zeitlichen Abfolge, also diskontinuierlich, gedreht werden. Das gestaltet die Produktion deutlich effizienter und billiger. Man kann Szenen unabhängig von ihrer Position im Film drehen und sie später einfach in der richtigen Reihenfolge zusammensetzen. Das hat deutliche Vorteile, zum Beispiel können Zeiträume, in denen Schauspieler oder Crewmitglieder anwesend sein müssen, zusammengefasst werden. Außerdem ist eine Szene (oder ein Shot) häufig von vielen verschiedenen Faktoren (Licht, Schauspieler, Komparsen, Ton, Wetter etc. etc.) abhängig. Je länger eine Szene dauert, desto wahrscheinlicher ist, dass etwas schiefgeht und man die Szene noch einmal neu drehen muss, ganz abgesehen von dem logistischen und planerischen Aufwand. Zentrale Gründe sieht Murch in der menschlichen Wahrnehmung. Er ist der Meinung, dass Menschen ihren Wahrnehmungsprozess in Abschnitte, in aufeinanderfolgende sinnvolle Einheiten teilen. Ähnlich teilt der Schnitt den Film in sinnvolle Sequenzen. Ist ein Gedanke abgeschlossen, ist das äquivalent zum Schnitt. Ist die Betrachtung von etwas oder ein Denkvorgang abgeschlossen oder wird etwas anderes betrachtet als vorher, kommt ein Lidschlag, für Murch ein weiteres natürliches Äquivalent zum Schnitt. Auch zwischen dem Abschluss von Gedanken und dem Lidschlag vermutet er einen Zusammenhang. Dementsprechend ergeben sich aus den

4 Schnitt

24 Bildern pro Sekunde im (amerikanischen) Film, also theoretischen 24 Schnittmöglichkeiten pro Sekunde, verschiedene natürliche Schnittpunkte, die den Film in solche sinnvollen Abschnitte einteilen. Das bietet dem Cutter also die Möglichkeit, den Film in sinnvolle Abschnitte zu teilen, die der Zuschauer auch als solche wahrnehmen kann. Gleichzeitig muss man aber nicht bei jedem natürlichen Schnittpunkt den Film schneiden. Bestimmte Schnittpunkte unterstützen bestimmte Denkvorgänge. Das führt dazu, dass richtig eingesetzter Schnitt dem Zuschauer bestimmte Schlüsse nahelegt oder diese unterstützt. Beim Schneiden geht es also unter anderem darum die Denkprozesse des Publikums zu errahnen und zu kontrollieren. Der Schnitt gibt den Rhythmus vor und macht es, richtig eingesetzt, häufig einfacher komplexen Handlungsstrukturen zu folgen. Hinzu kommt, dass der Schnitt es ermöglicht den Kamerawinkel, den Bildausschnitt u.Ä. zu wechseln um damit bestimmte Dinge deutlicher aufzuzeigen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers darauf zu fokussieren. Richtig eingesetzter Schnitt wirkt deshalb auf den Menschen natürlich, was die Grundlage dafür bietet, dass er überhaupt funktioniert.

Nach Murch funktioniert der Schnitt also ähnlich zur menschlichen Wahrnehmung. Allerdings ist die menschliche Wahrnehmung fließender als Schnitt. Wenn man zum Beispiel dem Fingerzeig einer Person folgt, die einen auf etwas hinweisen möchte, dann wechselt man nicht sofort, wie der Schnitt, auf das Gezeigte, sondern man bewegt den Kopf und folgt dem Hinweis. Auch wenn das sehr schnell geschieht, nimmt man trotzdem den „Weg“ wahr und hält gegebenenfalls sogar an bevor man sein „Ziel“ erreicht hat, wenn man zum Beispiel etwas anderes Interessantes sieht. Das bedeutet: der Schnitt funktioniert nicht genau wie die menschliche Wahrnehmung, sondern abstrahiert diese, durch Auslassung, auf eine vereinfachte Form. Auf diese Auslassung verzichtet *Children of Men* häufig, insbesondere in den Szenen A, B, E und F. Damit sind die gezeigten Bilder zumeist näher an der menschlichen Wahrnehmung als mit Schnitt möglich und damit realistischer und packender für den Zuschauer. Zusätzlich wird in den Szenen B, E und F der Effekt, der traditionellerweise mit Schnitt erzeugt wird, durch die Kamera substituiert. Reizwechsel und ein fließender Übergang zwischen Beobachter und Begleiterperspektive bilden die Grundlage dafür (siehe Kapitel 3).

Die Szene A ist ein Sonderfall. Abgesehen von der vermeintlichen Handkamera wird hier nur mit der Nähe zur menschlichen Wahrnehmung gearbeitet, sie wendet dieses Mittel also in seiner reinsten Form im Film an. A und die auf B folgende geschnittene Actionsequenz, die Flucht vom Bauernhof, sind wie für einen Vergleich gemacht. Es handelt sich bei beiden Szenen um Verfolgungsjagden, in denen die Verfolgten in einem Auto unterwegs sind. Es drängt sich natürlich direkt die Frage auf, warum eine der beiden Szenen geschnitten ist und die andere nicht. Der Grund dafür liegt sicherlich im Geschehen selbst. Die Hinterhaltsszene A wird aus der Innenperspektive

³Als Grundlage für dieses Kapitel dient Walter Murchs - „Ein Lidschlag, ein Schnitt“ [Murch \(2004\)](#)

4 Schnitt

des Verfolgten gedreht, deren Blickwinkel und Ziel bestimmt das Geschehen. Es geht nur um die Flucht. Ein Verlassen des Gefährts oder eine Außenperspektive ist also nicht nötig. Die Kamera folgt im Auto mit Schwenks der Gruppenperspektive.

Während der Flucht vom Bauernhof findet ein Teil des Geschehens, das die Szene ausmacht, außerhalb des Autos statt. Der Fokus liegt auf der Flucht und der Verfolgung. Das Geschehen kann nicht allein aus der Innenperspektive erfasst werden. Dieser Schwerpunkt, sowohl auf Verfolgten, als auch auf Verfolgern, macht einen dauerhaften Wechsel der Perspektive nötig und ist daher kaum als One-Shot innerhalb eines Autos realisierbar, ohne an Spannung zu verlieren.

Da in Szene A auf Schnitt verzichtet wurde, müssen die Effekte, die über diesen erreicht werden können, anders erreicht werden. Ein Teil wird, wie bereits erwähnt und in Kapitel 3 näher erläutert, durch die Handkamera geleistet. Wenn man sich jetzt auf Murch bezieht, geht es beim Schnitt, grob gesagt, darum das Publikum zu „leiten“ oder „lenken“. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird innerhalb des Autos auch gelenkt, allerdings nicht durch Schnitt sondern insbesondere durch die Schauspieler, den Dialog, den Ton und die Bewegung der Kamera. Diese folgt zumeist den verschiedenen Hinweisen. Rufen wir uns den Beginn der Action in der Szene in Erinnerung, schaut die Kamera gerade auf die Rückbank des Autos. Theo und Julian haben soeben ihr Spiel mit dem Tischtennisball beendet. Miriam zeigt auf die Straße und warnt die anderen. Die Kamera folgt diesem Hinweis und schwenkt in Richtung des brennenden Autos, das den Hügel hinunter rollt. Man hört Julian Luke auffordern weiterzufahren. Sie sagt, dass sie es schaffen würden. Der Zuschauer stellt sich die Frage: Ist das zu schaffen? Relativ schnell wird klar, dass es nicht zu schaffen ist (was Luke auch sagt). Das Auto bremst. Man hört das Geschrei einer Meute von außerhalb. Kurz danach richtet sich die Aufmerksamkeit der Kamera, und damit auch des Zuschauers, auf die Leute, die auf das jetzt rückwärts fahrende Auto zurennen. Die Kamera schwenkt einmal durchs Auto. Die Reaktionen von Kee, Miriam und Theo auf der Rückbank werden gezeigt. Kurz bevor man wieder die Windschutzscheibe im Blick hat, wird klar: die Menschen sind nicht schnell genug um mit dem Auto mitzuhalten. Man hört allerdings das Geräusch eines Motorrads, das kurz darauf auch im Bild erscheint und von diesem Zeitpunkt an die zentrale Aufmerksamkeit von Kamera und Publikum erhält. Das Motorrad zieht gleich mit dem Auto, die beiden Fahrer schauen ins Auto (wahrscheinlich um die Sitzpositionen der Personen zu erfassen). Es verliert wieder an Geschwindigkeit, setzt sich also „hinter“ das rückwärts fahrende Auto. Die ganze Zeit ist das Motorrad im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Der Beifahrer des Motorrads zieht etwas aus der Tasche. Luke sagt kurz darauf, dass der Beifahrer eine Waffe hat. Die Aufmerksamkeit liegt auf dem zielenden Motorradbeifahrer. Julian dreht sich um und fordert auf Kee zu decken. Der Fokus der Kamera richtet sich kurzzeitig wieder ins Auto. Man hört Luke ebenfalls auffordern in Deckung zu gehen. Julian dreht sich wieder nach vorne und der Fokus wird wieder auf den Motorradfahrer gezogen, der daraufhin schießt. Es setzt das Piepen ein, welches auch schon zu Beginn des Films nach der Explosion eingesetzt hat, der restliche Ton klingt dumpf und entfernt. Die Kamera wird in Richtung Rückbank geschwenkt, man sieht Blut spritzen und Julian

wird, gemeinsam mit dem Schwenk, in den Sitz geschleudert. Die Kamera zeigt kurz die Reaktion der Personen auf der Rückbank (wie um zu überprüfen ob es dort allen gutgeht) und folgt dann Theo, der sich nach vorne lehnt um der getroffenen Julian zu helfen. Das einzige deutlich zu verstehende Wort, ist ein „Fuck“ von Theo. Im Hintergrund sind weiterhin die Motorengeräusche des Motorrads zu hören. Es taucht wieder im Bild auf, die Kamera wird erneut auf das Motorrad fokussiert. Die Bedrohung ist also noch nicht abgewendet. Das Motorrad zieht nochmal mit dem Auto gleich und diesmal zielt der Beifahrer mit der Pistole auf Theo. Dieser bemerkt es und öffnet geistesgegenwärtig seine Tür, um damit das Motorrad zu Fall zu bringen. Mit dem Sturz des Motorrads setzt auch der „richtige“ Ton wieder ein, ein leises Piepen im Hintergrund verbleibt. Die Kamera folgt dem stürzenden Motorrad und setzt dann die Schwenkrichtung fort und zieht den Fokus wieder ins Auto, auf Luke, der schreiend fragt, wie es Julian geht. Man hört im Hintergrund brechendes/reißendes Glas. Das Auto setzt rückwärts in eine Lücke im Wald. Die Kamera richtet sich in Richtung des Einschussloches in der Windschutzscheibe, von dem aus sich Risse über die Scheibe ziehen. Sie bricht unter den Unebenheiten des Waldbodens. Währenddessen hört man Theo antworten dass sie blutet, überall blutet. Die Schwenkrichtung wird fortgesetzt, auf Julian, die, noch am Leben aber sehr bleich, von Theo gehalten wird. Es wird klar dass Julian, am Hals getroffen, schwer verletzt ist. Währenddessen fährt das Auto wieder an. Während die Kamera weiterhin auf Julian bleibt, versucht Miriam Theo und Julian zu helfen. Ein kurzer Moment der Ruhe entsteht, die Motorengeräusche werden leiser, man denkt, das Schlimmste ist überstanden. Die Kamera schwenkt weiter, über Miriam und Kee, wieder bis zu Luke. Gleichzeitig hört man im Hintergrund leise Sirenen, die immer lauter werden. Die Kamera schwenkt von Luke wieder auf die Straße. Die Sirenen werden lauter und man sieht Fahrzeuge mit Blaulicht, die entgegenkommen. Luke sagt, dass das die Polizei ist, die Kamera fokussiert auf die Polizeiwagen, schwenkt hinter ihnen her und blickt ihnen nach, bis sie über einen Hügel verschwunden sind. Die Sirenen werden leiser und der Fokus wird wieder ins Auto gezogen, die Kamera bleibt aber weiterhin nach hinten gerichtet. Luke fragt, ob die Polizei umdreht, Miriam weiß es nicht und fordert ihn auf, schneller zu fahren und fragt, ob er nicht die Straße verlassen kann. Währenddessen bewegt sich die Kamera im Auto nach vorne, so dass Luke wieder im Bild auftaucht. Der Fokus wird auf Luke gezogen. Man sieht zeitgleich im Hintergrund ein Auto über dem Hügel auftauchen. Die Sirenen werden wieder lauter. Miriam schreit plötzlich auf, Luke dreht sich um, sieht die Polizei und stellt fest, dass er sie nicht abschütteln kann und anhalten muss. Die Polizei hat mittlerweile im Hintergrund schon aufgeholt. Man hört jetzt eine Lautsprecherdurchsage, die sie zum Anhalten auffordert. Luke fordert seine Mitfahrer auf, die Pässe herauszuholen. Die Kamera bewegt sich wieder in Richtung Rückbank, der Fokus wird auf das Polizeiauto gezogen. Währenddessen halten beide Autos an und man sieht zwei Polizisten, die mit gezogenen Waffen auf die Fahrerseite des Autos gehen. Gleichzeitig bricht Chaos aus. Alle schreien und reden durcheinander. Die Insassen zeigen ihre Pässe. Der Fokus liegt immer noch auf den Polizisten, die die Waffen auf das Auto gerichtet haben. Sie lassen in der Wachsamkeit nach und

senken die Waffen, während einer der beiden sagt, dass er Verstärkung anfordert. Luke nutzt diesen Moment, zieht seine eigene Waffe und erschießt beide. Zeitgleich schwenkt die Kamera auf Theo der als Reaktion aus dem Auto aussteigt, und fragt, warum er (Luke) das getan hätte. Die Kamera verlässt zusammen mit Theo das Auto und steht hinter ihm. Er steht hinter dem Auto, schaut auf die beiden erschossenen Polizisten. Luke, der dabei war schon wieder einzusteigen, taucht auch wieder hinter dem Auto auf und fordert Theo, mit der Waffe in der Hand fuchtelnd, auf wieder in das Auto zu steigen. Von links hört man Miriam sagen, dass sie weg müssten und Theo schnell wieder einsteigen soll. Theo und Luke steigen wieder ein, die Kamera bleibt draußen. Das Auto fährt los, die Kamera blickt hinterher und schwenkt dann auf die Straße, auf der die beiden Polizisten liegen. Es folgt ein loser Match-Cut von den Beinen der Polizisten auf der Straße auf Julians Beine, die im Wald auf dem Boden aufgebettet ist.

Man sieht also, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers geschickt durch audiovisuelle Reize, statt durch Schnitt gelenkt wird. Durch dieses Zusammenspiel und die Tatsache, dass man, also der Zuschauer/die Kamera, sich die ganze Zeit im Auto befindet, entsteht eine ganz besondere Immersion und, gegensätzlich zu Murchs Aussagen, absolut keine emotionale Distanz. Die Art der Kameraführung ist näher an der menschlichen Wahrnehmung als es dem Schnitt möglich ist. Dadurch wird ein Gefühl von „dabei sein“, also ein „Wir-Gefühl“ erzeugt. Man wähnt sich im Geschehen und nimmt daran teil, allein schon durch die Nähe zum Geschehen. Allerdings bezieht sich Murch nicht nur auf Action generell, sondern insbesondere auf Kampfszenen. Ich gehe davon aus, dass er insbesondere Faust-/Schwert- oder sonstige Nahkämpfe meint, für die seine Feststellung durchaus gültig sein kann. In solcher Action ist es auch deutlich schwieriger, ohne Schnitt wirklich nahe am Geschehen zu sein. Ein Beispiel hierfür ist die Kampfszene mit Syd. Solange die Kamera eine Beobachterposition innehat, ist tatsächlich eine gewisse Distanz zum Kampf vorhanden. Sobald sie jedoch in die Begleiterperspektive wechselt, entfällt diese Distanz. Es ist also naheliegend, dass das Entscheidende die Begleiterperspektive ist, die die Kamera im Film so häufig einnimmt. Im Gegensatz zu dem im Auto entstehenden Wir-Gefühl, sorgt gerade der Einsatz von Schnitt während der Flucht vom Bauernhof für ein „Sie-Gefühl“. Der Zuschauer nimmt also dort eine auch Beobachterperspektive ein, während er hier eine Begleiterperspektive innehat und sich sogar im Geschehen wähnt. Der von Cuarón erwünschte Moment des besonderen Realismus tritt also gerade in der Hinterhaltsszene im Wald voll in Kraft.

5 Bildkomposition

Children of Men hat sich selbst, insbesondere durch die Art der Kameraführung, in Bezug auf die Kamerawinkel, Einstellungsgrößen, Bildausschnitte etc. eine große Reduzierung der Möglichkeiten auferlegt. Trotz dieser Einschränkung wurde die Kamera im Film nicht einfach „draufgehalten“. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass jede Einstellung offensichtlich wohlüberlegt und durchdacht ist. Das fällt nicht nur in den schon besprochenen Szenen auf, es lassen sich auch noch diverse weitere Beispiele dafür finden, in denen es deutlich wird. Auf einige ausgewählte wird im Rahmen dieses Kapitels eingegangen.

5.1 Wenn der Hintergrund in den Vordergrund tritt

Children of Men ist ein Film, der eigentlich zwei verschiedene Erzählebenen liefert. Während es vordergründig um die Geschichte von Theo (und Kee) geht, wird im Hintergrund eine Geschichte über die Welt und ihre Situation erzählt. Theo ist zwar in fast allen Szenen des Films zu sehen, häufig geht es dabei aber gar nicht in erster Linie um ihn, sondern um das, was quasi „nebenbei“ im Hintergrund (und manchmal auch im Vordergrund) gezeigt wird. Dabei wird über die übliche Verwendung von Establishing Shots u.Ä. deutlich hinausgegangen. Manchmal wird das Gezeigte von der Handlung, z.B. den Gesprächen der Charaktere, untermalt, häufig werden aber nur Bilder, ohne nähergehende Erklärungen gezeigt. Hierfür lassen sich diverse Beispiele finden:

Protest am Zug - Abbildung 5.1

Menschen bewerfen den Zug, in dem Theo sitzt, mit Steinen, Ästen u.Ä. Der Grund dafür ist unklar. Im Widerspruch zu der kurz vorher im Zugfernsehen sichtbaren Propagandasendung, die davon berichtet, dass überall in der Welt Chaos ausgebrochen ist und es nur Großbritannien geschafft hat „Recht und Ordnung“ aufrecht zu erhalten, sieht man direkt danach, dass auch in Großbritannien die Zustände offensichtlich bei weitem nicht optimal sind.

Flüchtlinge am Bahnhof - Abbildung 5.2

Am Bahnhof stehen Menschen verschiedenster Herkunft unter starker Bewachung in Käfigen. Eine Frau beschwert sich auf deutsch darüber, dass sie nicht verstehen kann, wieso sie mit einem Farbigen zusammen eingepfercht ist. Es wird ersichtlich, dass die

5 Bildkomposition



Abbildung 5.1: Protest am Zug - Min. 4:24



Abbildung 5.2: Flüchtlinge am Bahnhof - Min. 4:54

Flüchtlinge in der Geschichte aus allen erdenklichen Teilen der Welt kommen, also auch aus in unserer Zeit stabilen und wohlständigen Regionen.

Verbrannte Tiere - Abbildung 5.3

Während Theo und Jasper zu Jaspers Haus fahren, sieht man im Vordergrund verbrannte Tiere, vermutlich Kühe, auf einer Weide liegen. Es wird nicht weiter erklärt, man könnte allerdings vermuten, dass ein Überfluss herrscht. Da die Welt im Chaos versunken ist, gibt es keinen internationalen Handel mehr. Großbritannien lässt keine Leute ins Land, es gibt keinen Nachwuchs, die Bevölkerung wird immer kleiner. Also werden bestimmte Produkte (wie z.B. Milch und Fleisch) in immer geringeren Mengen nötig. Deshalb vernichtet man kurzerhand den vorhandenen Überbestand. Die Vernichtung geschieht dabei nicht heimlich, in der für Industriegesellschaften typischen Perfektion, sondern offen und entspricht der chaotischen und brutalen Verfassung

5 Bildkomposition



Abbildung 5.3: Verbrannte Tiere auf einer Weide - Min. 5:18

einer Endzeitgesellschaft.

Flüchtlinge im Bus - Abbildung 5.4



Abbildung 5.4: Flüchtlinge im Bus - Min. 5:59

Ein Bus mit Flüchtlingen überholt Jasper und Theo. Die Menschen im Bus drängen sich an die vergitterten Fenster. Jasper beschwert sich über die Zustände. Menschen, die alle Schwierigkeiten überwunden haben und es nach England geschafft haben, werden von der britischen Regierung gejagt. Er, und wie später klar wird auch andere, sind offensichtlich mit diesem Vorgehen nicht einverstanden.

Flüchtlinge in der Stadt - Abbildung 5.5

Wieder, diesmal in der Stadt, stehen Menschen in Käfigen, die von einem großen Polizeiaufgebot bewacht werden. Es findet offensichtlich gerade eine Säuberungsak-

5 Bildkomposition



Abbildung 5.5: Flüchtlinge in der Stadt - Min. 11:55

tion in einem Hochhaus statt. Flüchtlinge werden zu den Käfigen geschafft. Menschenschlangen stehen mit den Pässen in der Hand vor den Polizisten, während sich niemand um die offensichtlich schwer unglücklichen Flüchtlinge schert. Ein Bulldozer schiebt Müll zusammen. Im Hintergrund werfen Polizisten Säcke und Kleider von den Balkonen des Hochhauses, höchstwahrscheinlich Besitztümer der Illegalen. Es wird offensichtlich, dass zumindest die große Masse den Umgang der Regierung mit den Flüchtlingen nicht besonders beachtenswert findet, sondern sich nur um die eigene Sicherheit sorgt. Auch wird mittlerweile deutlich, dass die Kontrolle des Staates ein massives Polizeiaufgebot mit sich bringt.

Überfüllte Straßen in London - Abbildung 5.6



Abbildung 5.6: Überfüllte Straßen in London - Min. 16:57

Auf dem Weg zu seinem Cousin wird Theo durch die Londoner Innenstadt gebracht. Auch hier ist die Polizei präsent. Das Auto kommt nur langsam voran, die Straßen

5 Bildkomposition

sind mit Menschen überfüllt. Auf den Bürgersteigen stehen Stände mit verschiedenen Nahrungsgütern. Es herrscht also offensichtlich kein Hunger. Die Menschen zieht es offensichtlich in die Stadt. Auf dem Land ist es eher leer. Es könnte dabei darum gehen als Flüchtling in der anonymen Masse verschwinden zu können, es könnte aber auch sein dass, wie im Buch [James \(2002\)](#), die Versorgung ländlicher Regionen aufgrund der stark zurückgehenden Bevölkerung eingestellt wurde, und die Leute deshalb in der Stadt sind. Es könnte sich auch schlicht und ergreifend um Landflucht handeln. Vielleicht gibt auf dem Land nicht mehr so viele Möglichkeiten sich den Lebensunterhalt zu sichern und die Leute kommen deshalb in die Stadt.

Protest in London - Abbildung 5.7



Abbildung 5.7: Protest in London - Min. 17:10

Auf einem Platz protestieren Religionsanhänger dafür Buße zu tun. Die Unfruchtbarkeit der Menschheit sei Gottes Strafe. Ein Teil der Menschheit sucht also Zuflucht in der Religion. Im Hintergrund sieht man den abgesperrten und militärisch bewachten Eingang zum Regierungsviertel. Auch hier ist die Polizeipräsenz riesig. Die Ordnung des Staates scheint auf dem Fundament der Kontrolle und Einschüchterung zu basieren.

Parade im Regierungsviertel - Abbildung 5.8

Im Regierungsviertel selbst sieht alles nach bester Ordnung aus. Die Garde paradiert durch die Straßen. Die Menschen sitzen im Park und hören das Konzert einer Militärkapelle. In dieser durch Absperrungen geschützten Zone wird heile Welt gespielt, während es vor den Türen schon brodelte. Das gilt offensichtlich sowohl für Großbritannien selbst, als auch für die Regierung an sich.

5 Bildkomposition



Abbildung 5.8: Parade im Regierungsviertel - Min. 17:24



Abbildung 5.9: Verschmutzte Landschaft - Min. 60:06

Verschmutzte Landschaft - Abbildung 5.9

Theo fährt mit Kee und Miriam zum Treffpunkt mit Syd. Sie befinden sich offensichtlich in der Nähe eines industriell genutzten Bereiches. Überall liegt totes Getier und Müll, auch ein Fass ist darunter. Die gesamte Landschaft sieht schmutzig aus. In Bezug auf Naturschutz hat die Wirtschaft wohl keine Fortschritte gemacht. Mit dem Verlust der Fortpflanzungsfähigkeit ist natürlich auch die größte Motivation den Planeten sauber zu halten verloren gegangen. Die Landschaft ist ein Spiegelbild der Hoffnungslosigkeit anheimgefallenen Menschheit.

Verlassene Schule - Abbildung 5.10

Theo, Kee und Miriam sind am Treffpunkt angelangt. Dieser ist eine alte Grundschule. Das Schulgebäude steht offensichtlich seit längerer Zeit leer und ist sehr heruntergekommen. Ein Reh läuft durch die Gänge. Laut der Zeitrechnung im Film müsste

5 Bildkomposition



Abbildung 5.10: Verlassene Schule - Min.

das Gebäude seit mindestens 10 Jahren leerstehen. Die Natur fängt schon an es sich „zurückzuholen“. Eine Schule sollte eigentlich ein Ort sein, der lebendig und lärmend ist. Hier steht sie leer, auch wenn sie im Film, insbesondere durch die Anwesenheit der schwangeren Kee, in einem versöhnlichen Licht dargestellt wird. Man kann es als Sinnbild für die verlorene Hoffnung der Menschheit werten, die eventuell durch Kee wieder befeuert werden kann.

Helikopter in der Luft - Abbildung 5.11



Abbildung 5.11: Helikopter in der Luft - Min. 67:10

Auf dem Weg zum Flüchtlingslager Bexhill sieht man aus dem vergitterten Bus heraus, Militärhelikopter durch die Landschaft fliegen. Das Bild vom totalitären Kontrollstaat wird also durch den gesamten Film immer weiter gezeichnet.

Eingang von Bexhill - Abbildung 5.12

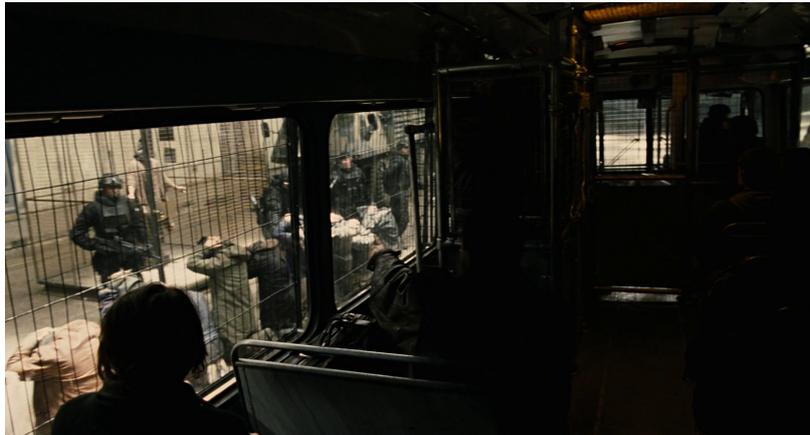


Abbildung 5.12: Eingang von Bexhill - Min. 69:09

Aus dem Bus mit dem Theo, Kee und Miriam nach Bexhill kommen, sieht man am Eingang, wie Flüchtlinge behandelt werden. Es herrschen Zustände wie in einem Vernichtungslager. Scheinbar wahllos werden Leute aussortiert und umgebracht. Es sind menschenunwürdige Zustände. Entweder schafft es die Regierung nicht human mit den riesigen Flüchtlingsströmen umzugehen, oder es ist ihr egal. Während man in der Öffentlichkeit nur sieht, wie Flüchtlinge gefangen genommen werden, wird hier das erste Mal das ganze Ausmaß und die Überforderung der Regierung wirklich deutlich.

Brennende Leichen - Abbildung 5.13



Abbildung 5.13: Brennende Leichen - Min. 71:59

5 Bildkomposition

Während Theo und Kee zu ihrer Unterkunft gebracht werden, sieht man wie Flüchtlinge am Straßenrand eine Feuerbestattung abhalten. Das Lager ist überfüllt und es ist offensichtlich kein Platz für einen Friedhof vorhanden. Die Flüchtlinge im Lager sind auf sich allein gestellt und erhalten keine Hilfe von staatlicher Seite.

Weitere Brennende Leichen - Abbildung 5.14



Abbildung 5.14: Weitere Brennende Leichen - Min. 72:16

Es wird an weiteren brennenden Leichen vorbeigefahren, die vor dem Graffiti-schriftzug „the uprising“ aufgehäuft sind. Im Lager herrschen offensichtlich subversive Zustände. Die Flüchtlinge sind zum Aufstand bereit, was bei der ihnen zuteil gekommenen Behandlung auch nicht wundert.

Bewaffneter Aufstand - Abbildung 5.15

Nachdem schon ersichtlich war, dass im Lager aufrührerische Stimmung herrscht, findet nun, ausgelöst durch den Einbruch der Fishes, tatsächlich ein Aufstand statt. Es wird ersichtlich, dass es dabei um die Zustände geht in denen die Refugees „leben“ müssen. Der Grund ist also nicht bei den Flüchtlingen zu suchen sondern in der Behandlung durch Großbritanniens Staatsorgane.

Trauer um Verstorbenen - Abbildung 5.16

Eine Frau trauert um eine während der Aufstands erschossene Person. Der Preis, den Andere für die vermeintliche Ordnung in Großbritannien zahlen müssen, ist offensichtlich groß. Ironischerweise herrscht in Großbritannien selbst eine völlige Hoffnungslosigkeit, während die Flüchtlinge genau aus dem Grund der Hoffnung nach Großbritannien kommen. Sie hoffen auf bessere Zustände als in ihrer Heimat.

5 Bildkomposition



Abbildung 5.15: Bewaffneter Aufstand - Min. 81:19



Abbildung 5.16: Trauer um Verstorbenen - Min. 83:49

Großbritannien ist zwar noch nicht im Chaos versunken, wie der Rest der Welt, aber die vermeintliche Ordnung ist bestenfalls oberflächlich. Im Gegensatz zur öffentlichen Propaganda, ist England eine zerfallende Endzeitgesellschaft mit massiven Konflikten, die nur mühsam durch Überwachung, Kontrolle und massiven gewalttätigen Polizeieinsatz zusammengehalten wird. Die Themen, die in dieser Geschichte angesprochen werden, Staatsgewalt, Überwachung, Flüchtlinge usw. sind (und waren zum Zeitpunkt der Filmveröffentlichung) auch heute in der ganzen Welt aktuell. Ganz davon abgesehen dass der Film damit eine politische Ader hat, sorgt diese Hintergrundgeschichte für eine besondere Art der Nachvollziehbarkeit. Die Welt des Films spielt zwar in der Zukunft, es gibt allerdings keine besonderen technischen Fortschritte und das meiste ist sehr ähnlich zu dem wie wir es heute kennen. Diese Nachvollziehbarkeit soll beim Publikum dafür sorgen dass es sich mit der Welt im Film identifizieren kann ([Moviefone \(2006\)](#)) und macht sogleich den Film noch beeindruckender und intensiver, spielt also Schnitt und Kamera in die Hände. Interessanterweise sorgt diese Art der

Erzählung dafür, dass man erst bei näherem Hinsehen darauf aufmerksam wird, dass Clive Owen in tatsächlich so gut wie jeder Szene auftaucht, also der gesamte Film eigentlich eine Begleitung Theos ist.

5.2 Emotionen im Bild



Abbildung 5.17: Theos Reaktion auf Julians Tod

Im Film erfährt Theo, vor seinem eigenen Tod, zwei große Verluste. Einmal seine Exfrau Julian (Abbildung 5.17), für die er offensichtlich noch Gefühle hat und er verliert seinen wohl einzigen Freund, Jasper (Abbildung 5.18). Der Film zeigt Theos Umgang mit diesen Verlusten, der einerseits sehr ähnlich ist, andererseits aber bei genauerer Betrachtung deutliche Unterschiede aufweist.

Man sieht auf den ersten Blick, dass in beiden Fällen sehr ähnliche Bilder verwendet wurden. Nachdem die Flucht vor Hinterhalt und Polizei gelungen ist, ist Theo, der jetzt Zeit hat zu realisieren was passiert ist, von Julians Tod regelrecht am Boden zerstört. Er bricht weinend an einem Baum zusammen. Zuerst wird aus der Aufsicht



Abbildung 5.18: Theos Reaktion auf Jaspers Tod

auf ihn herabgeschaut, bis die Kamera auf Höhe seines Gesichts herabsinkt. Im Hintergrund sieht man Miriam und Kee (sowie im Falle Julians auch Luke). Später im Auto sitzt Theo mit Tränen in den Augen und ziellosem Blick an das Fenster gelehnt, während sie durch den Regen fahren. Im Hintergrund sind wieder Kee und Miriam zu sehen. Die Farben sind gedeckt. Seine Reaktion ist reine Trauer.

Im Gegensatz dazu ist Theos erste Reaktion auf den Mord an Jasper zuerst reine Wut. Wieder steht er an einen Baum gelehnt während er beobachtet, wie die Fishes seinen Freund erschossen (das Bild zeigt den kurzen Moment, in dem Theo noch am Baum steht, nachdem Jasper erschossen wurde). Im Unterschied zur ersten Szene gibt es hier allerdings zu keinem Zeitpunkt eine Aufsicht auf Theo sondern wenn überhaupt eine leichte Untersicht. Man kann davon ausgehen das Theo eigentlich schon damit rechnet, dass Jasper nicht lebend davonkommt, er realisiert das diesmal auch direkt, anders als bei Julians Tod. Wieder sind Miriam und Kee im Hintergrund, allerdings diesmal nicht gemeinsam sondern voneinander getrennt, in einer Dreieckskomposition. Diese entspricht ganz gut dem Spannungsverhältnis zum Zeitpunkt im Film. Während Theo versucht Kee zu helfen, ist Miriam, zumindest zu diesem Zeitpunkt, eigentlich nur von ihm geduldet. Er lässt seine Wut auf die Fishes auch an ihr aus.

Im Falle von Julians Tod sind die Leute im Hintergrund kleiner und schwerer voneinander zu trennen. Theo ist im Grunde auf sich allein gestellt und hat jetzt auch noch seine einzige Verbündete verloren. Ein weiterer Unterschied zu Julians Tod ist die Höhe von Theos Gesicht. Bei Julians Tod hat er das Gesicht auf Höhe der Personen im Hintergrund, während es bei Jaspers Tod höher liegt als die Leute im Hintergrund hat. Das kann man zum einen auf die Unterschiede in Theos Umgang mit der Situation beziehen, zum anderen hat Theo im zweiten Fall einen höheren moralischen Standpunkt, zumindest als Miriam. Während er (und sein Freund) alles geben um Kee zu helfen, geht die Gruppe der Miriam angehört über Leichen um ihre eigenen Ziele zu erreichen.

Bei der nachfolgenden Autofahrt ist Theo diesmal als Fahrer links im Bild. Kee und Miriam sind wieder im Hintergrund. Obwohl Theos Blick dem in Abbildung 5.17 sehr ähnlich ist, er also offensichtlich trauert, sitzt er diesmal nicht zusammengesunken da, sondern fährt das Auto. Ein weiterer großer Unterschied ist das Wetter. Diesmal scheint die Sonne und das Licht ist viel wärmer. Zum Zeitpunkt von Julians Tod weiß Theo noch nichts von der Schwangerschaft. Er führt bis dahin, seit dem Tod seines Kindes, wie im Kontext des Films klar wird, ein hoffnungsleeres und zielloses Leben. Er ist also schon am Boden und wird durch den Tod Julians nochmal weiter und tiefer zu Boden gedrückt. Bei Jaspers Tod ist Theos Situation aber eine ganz andere. Durch die Bitte der schwangeren Kee ihr zu helfen, ist Theo zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ziellos und in ihm keimt Hoffnung auf. Diese Situation ist im Auto sehr schön verbildlicht.

5.3 Schlüsselszene - Bildung eines Paktes

Im Rahmen der Handlung des Films sicherlich eine der Schlüsselszenen ist die Szene, in der Kee Theo von ihrer Schwangerschaft berichtet. Hier wird der Grundstein für Theos Wandlung vom unwilligen Helfer und hoffnungslosen Menschen zum völlig bedingungs- und selbstlosen Unterstützer von Kee und ihrem Kind gelegt. Um die Szene näher beleuchten zu können, müssen wir uns zunächst ihre Umgebung im Film ins Gedächtnis rufen. Theo und Kee befinden sich im Kuhstall auf einem Bauernhof der Fishes. Theo, noch betroffen durch den Tod Julians, möchte eigentlich nur nach Hause. Kees Zukunft ist unklar, da der eigentliche Plan in seiner ursprünglichen Form durch den Hinterhalt in den die Reisegruppe geraten ist, nicht mehr durchgeführt werden kann. In der folgenden Nacht verschiebt sich das Verhältnis. Durch die Unvorsichtigkeit der Fishes erfährt Theo, dass der Hinterhalt von den Fishes selbst gelegt worden war und beschließt Kee zu helfen und flieht gemeinsam mit ihr und Miriam. Im Folgenden werden die einzelnen Shots der rund zweieinhalbminütigen Szene mithilfe von einer kurzen Shotlist und einzelnen Standbildern aus dem Film analysiert. In diesen Bildern ist eine rote Mittellinie die dazu dient bestimmte Merkmale der Komposition hervorzuheben.

5 Bildkomposition

Shotnr.	Einstellung	Kamerabew.	Beschreibung
1	Establishing shot, Totale	pan, tracking shot	Eintritt Theos
2	Halbnahe	-	Dialog Kee und Theo
3	Halbtotale	-	-'
4	Halbnahe	-	-'
5	Halbnahe	-	-'
6	Halbnahe	-	-'
7	Halbnahe	-	-'
8	Halbnahe	tracking shot	-'
9	Nahe	-	-'
10	Halbnahe	-	-'
11	Halbnahe, Nahe	dolly-in	-'
12	Halbnahe	tilt, pan	Eröffnung der Schwangerschaft
13	Nahe	dolly-in	Dialog Kee und Theo
14	Halbnahe	dolly-in	-'
15	Nahe, Halbnahe	dolly-in, dolly-out	Eintritt Fishes
16	Amerikanische	-	Miriam tritt zu Kee
17	Halbnahe	dolly-in	Gespräch Luke und Theo
18	Halbnahe	tracking shot	-'
19	Halbnahe	tracking shot	Theo blickt zurück

Tabelle 5.1: Shotlist - Szene im Stall

Shot 1

Die Szene beginnt mit Miriam, die Theo in den Kuhstall bringt, in dem Kee bereits auf ihn wartet. Zu Beginn befindet sich Theo in der linken Hälfte des Bildes. Sobald Miriam den Stall wieder verlässt und er mit Kee alleine ist, bleibt er nur noch in der rechten Hälfte, während Kee sich nur in der linken Hälfte des Bildes befindet. Das wird sich in den nächsten vierzehn Shots auch nicht ändern und spielt eine wichtige Rolle für die Bildkomposition. Die Kamera schwenkt mit Theo mit und folgt ihm dann. Kee erzählt, zuerst aus dem Off, dass den Kühen die Zitzen abgeschnitten werden und nur vier zurückbleiben, weil die Melkmaschinen nur vier Anschlüsse haben. Sie hält das für verrückt und fragt sich warum keine Maschinen gebaut werden, die an acht Zitzen saugen können (ich gehe davon aus dass diese Aussage im Film „korrekt“ ist, also die Kühe in der Welt des Films tatsächlich acht Zitzen haben). Kee befindet sich relativ nahe an der Bildmitte, da sie etwas von Theo möchte, sich also seiner (der rechten Bild-)Seite annähert, während Theo sehr weit in Richtung des rechten Bildrandes steht. Er möchte sich eigentlich aus allem heraushalten. Kee befindet sich in einem Extragatter innerhalb des Stalles der Fishes, zusammen mit den Kälbern. Wenn man diese Tatsachen auf die Situation anwendet, in der Kee sich befindet und

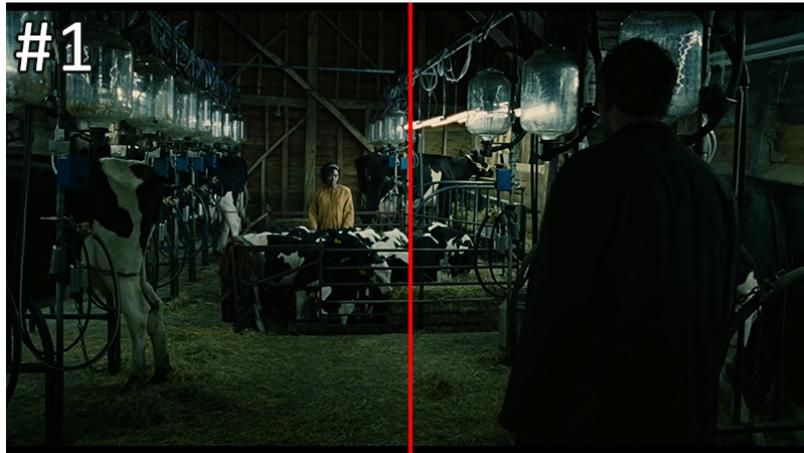


Abbildung 5.19: Shot 1

die Planung die die Fishes für Kee haben, dann ist Kee für die Fishes ein Nutztier, ein Mittel zum Zweck, und wird oder soll "gehalten" werden. Da sie eingepfercht ist, hat sie also wenig Freiheit. Wenn man dazu noch den Inhalt des Dialogs heranzieht, dass die Kühe den Melkmaschinen angepasst werden und nicht die Melkmaschinen den Kühen, also wenig Rücksicht auf die Lebewesen genommen wird, versinnbildlicht das Kees Situation bei den Fishes. Diese nehmen wenig Rücksicht auf Kees Willen oder Wünsche, sondern versuchen in erster Linie sie in eine Situation zu bringen bzw. zu einer Entscheidung zu manipulieren, in der sie sie für ihre Zwecke nutzen können. Vor dem Schnitt zum nächsten Shot fragt Theo, ob sie ihn holen lassen hat, um mit ihm über Kühe und Zitzen zu sprechen, während er sich auf sie zubewegt. Sie sagt ihm, dass Julian ihr von seinem Sohn erzählt hat.

Shot 2

Im zweiten Shot wird das erste Mal auf Theos Gesicht geschnitten, der seit Beginn des Gespräch eigentlich nur mit dem Rücken zur Kamera zu sehen war. Nachdem Kee anfängt von seinem Sohn zu sprechen, bleibt er stehen. Obwohl der restliche Dialog grundsätzlich als klassischer „shot reverse shot“ (Schuss-Gegenschuss) geschnitten ist und die Kamera zumeist auf die gerade sprechende Person gerichtet ist, redet Kee hier aus dem Off. Dem Filmschauenden soll die Reaktion Theos auf das empfindliche Thema seines Kindes gezeigt werden. Es ist relativ offensichtlich, dass ihn das Thema schmerzt und überrascht hat. Er wirkt ein bisschen vor den Kopf gestoßen. Sein Blick verliert sich kurzzeitig. Er ist allerdings auch schon näher an der Bildmitte als vorher, was als Beginn einer Annäherung gewertet werden kann. Kee erzählt ihm, Julian hätte ihr gesagt, sollte irgendwas „komisch werden“, solle sie sich an Theo wenden. Während sie redet wird auf Kee geschnitten.



Abbildung 5.20: Shot 2

Shot 3



Abbildung 5.21: Shot 3

Schnitt auf Kee. Sie sagt weiter, Julian hätte gesagt, Theo würde ihr helfen und sie zum Boot bringen. Aus dem Off fragt Theo, um welches Boot es ginge. Kee antwortet, es ginge um die Tomorrow. Erwähnenswert ist ebenfalls, dass die Einstellungsgröße immer kleiner wird. Bisher war Kees Augenlinie unter der von Theo. Das spricht dafür, dass sie bis jetzt noch nicht wirklich zu Theo durchgedrungen ist.

Shot 4

Schnitt auf Theo, der nicht weiß, von welchem Boot sie spricht. Er befindet sich immer noch höher im Bild als Kee. Seine Körpersprache geht in Richtung Ausgang,



Abbildung 5.22: Shot 4

der sich am rechten Bildrand befindet. Er sagt, er sei sicher, ihre Freunde können für sie sorgen. Er versucht also abzublocken.

Shot 5



Abbildung 5.23: Shot 5

Schnitt auf Kee. Interessanterweise das erste Mal, dass sich Kees Augenlinie über der von Theo befindet. Man könnte sagen dass die beiden im Gespräch von jetzt an gleichberechtigt sind oder Kee sogar langsam einen Vorteil erlangt. Die Einstellungsgröße wird immer noch kleiner, auch wenn wir uns immer noch in der Halbnahen befinden. Kee sagt, Julian hätte ihr gesagt, sie solle **nur** Theo vertrauen und er würde ihr helfen.

Shot 6



Abbildung 5.24: Shot 6

Schnitt auf Theo. Er gibt sich kalt. Er sagt, er wisse nicht, warum Julian das gesagt hat. Nach kurzer Pause sagt er außerdem, er wisse nicht, was hier laufen würde und dreht sich Richtung Ausgang. Kee sagt aus dem Off, dass er nicht gehen kann. Langsam wird Theo ein bisschen wütend. Er sagt, er hätte seine eigenen Probleme und es täte ihm leid. Aus dem Off unterbricht Kee ihn und fordert ihn auf zu warten.

Shot 7



Abbildung 5.25: Shot 7

Schnitt auf Kee. Sie fängt an sich zu entkleiden. Theo fragt aus dem Off, was sie da tut.

Shot 8

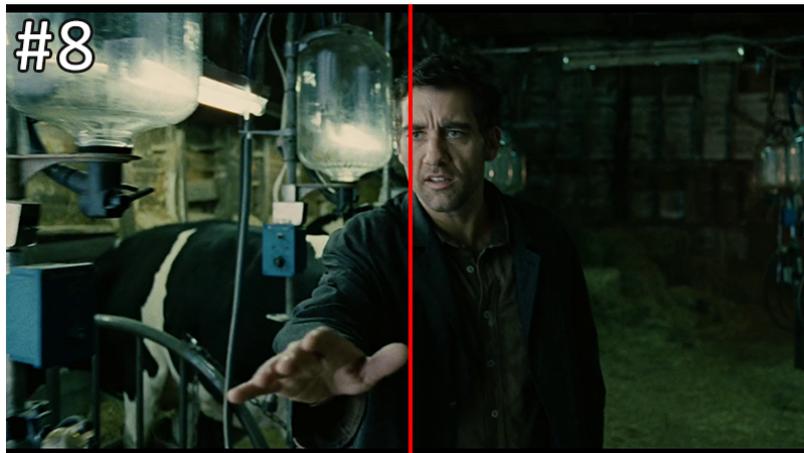


Abbildung 5.26: Shot 8

Schnitt auf Theo. Er sagt, sie solle das nicht machen. Er sieht leicht verstört aus, hebt die Hand und geht auf sie zu. Die Kamera geht seine Vorwärtsbewegung rückwärts mit. Wahrscheinlich denkt er, sie will ihm ein „unmoralisches Angebot“ unterbreiten.

Shot 9



Abbildung 5.27: Shot 9

Schnitt auf Kee. Nachdem sich die Einstellungsgröße immer weiter verkleinert hat, ist das hier die erste echte Nahe Einstellung. Kee nimmt ihr Gewand ab und ist bis unter die Brust zu sehen. Sie schaut Theo ein bisschen eingeschüchtert und hoffnungsvoll an. Bis zu dieser Stelle ist die Einstellungsgröße immer kleiner geworden und die

5 Bildkomposition

Spannung hat sich langsam immer weiter verdichtet, dem Zuschauer wird gezeigt: hier passiert etwas Wichtiges.

Shot 10

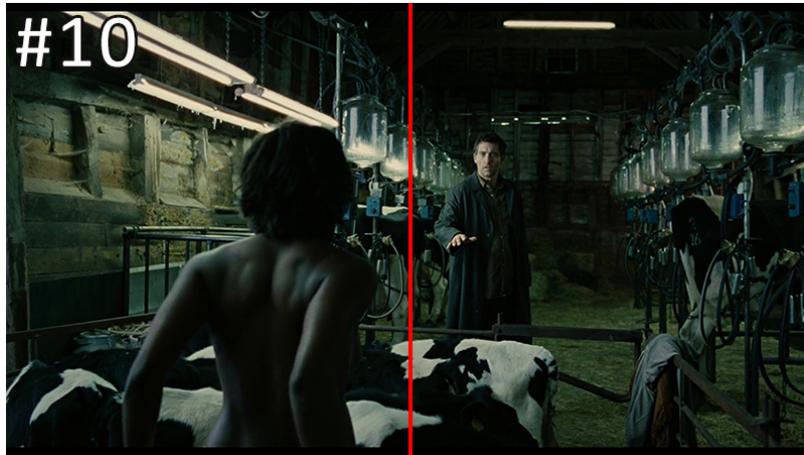


Abbildung 5.28: Shot 10

Schnitt auf Kee und Theo. Die Einstellung entspricht mehr oder weniger der im ersten Shot, allerdings mit getauschten Rollen. Kee befindet sich in der linken Bildhälfte groß im Vordergrund mit dem Rücken zur Kamera, während Theo im Mittelgrund auf der rechten Bildhälfte, allerdings näher an der Bildmitte als Kee, zur Kamera steht. Im Unterschied zum ersten Shot befinden sich allerdings Kees und Theos Köpfe auf der gleichen Höhe. Man kann also sagen, während Theo am Anfang der Entschlossenere der beiden war, hat sich das Kräfte- oder Machtverhältnis im Dialog jetzt endgültig verschoben und die beiden befinden sich auf der gleichen Höhe. Er schaut erstaunt und leicht verstört auf ihren Bauch. Der Zuschauer hat Kees Bauch noch nicht gesehen.

Shot 11

Cut-in (Ransprung) auf Theo in der Halbnahen. Die Kamera bewegt sich auf Theo zu. Die Einstellungsgröße wird kleiner, die Spannung verdichtet sich wieder, der Zuschauer kennt den Grund für Theos Verhalten noch nicht. Er schaut weiterhin erstaunt und leicht verstört auf Kees Bauch und in ihr Gesicht.

Shot 12

Aus der Vorwärtsbewegung im vorherigen Shot, wird jetzt in einen leicht diagonalen Schwenk von den Kälbern auf Kee geschnitten. Der Fokus wird auf Kee gerichtet. Sie steht mit entblößtem Oberkörper und dickem Bauch da. Das Geheimnis ist gelüftet. Der Zuschauer weiß jetzt Bescheid. Die Eröffnung wurde mit dem einzigen Schwenk in vertikaler Richtung eingeleitet. Kee sagt sie hätte Angst.



Abbildung 5.29: Shot 11

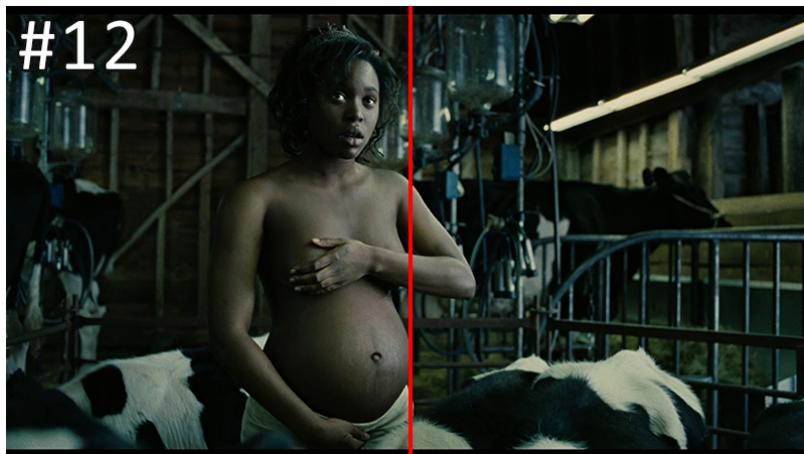


Abbildung 5.30: Shot 12

Shot 13

Schnitt auf Theo, der weiterhin staunend dasteht. Man sieht ihn fast denken. Die Kamera bewegt sich erneut auf Theo zu, die Spannung steigt wieder. Der Zuschauer fragt sich „Was macht Theo jetzt?“. Wie er mit der Situation umgehen soll, hat er offensichtlich noch nicht mit sich selbst geklärt. Kee bittet ihn aus dem Off, ihr zu helfen.

Shot 14

Schnitt auf Kee. Die Vorwärtsbewegung der Kamera wird beibehalten. Der Zuschauer fragt sich, ob Theo Kee helfen wird.



Abbildung 5.31: Shot 13

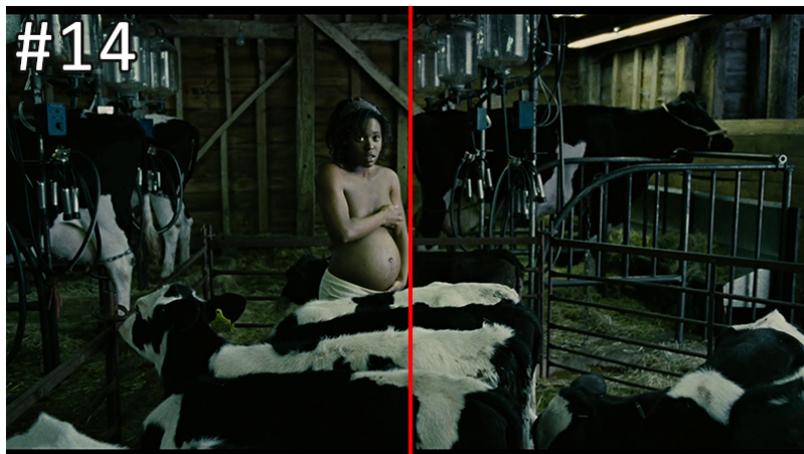


Abbildung 5.32: Shot 14

Shot 15

Schnitt auf Theo. Dies ist der entscheidende Shot der Szene. Theo weiß nicht was er tun soll. An seinem Blick hat sich nichts geändert. Die Kamera bewegt sich noch kurz auf ihn zu, die Spannung ist immer noch vorhanden. Seine ersten Worte nach der Eröffnung der Schwangerschaft sind: „Jesus Christ“. Kurz darauf kommen Luke, Miriam und ein weiteres Mitglied der Fishes in den Stall. Die Kamera geht rückwärts. Die Spannung löst sich ein bisschen. Die Eintreffenden tauchen rechts von Theo auf. Luke hält seine Hand vor Theos Brust, wie um ihn zurückhalten zu können und fragt, ob mit Kee alles in Ordnung ist. Er sieht sehr besorgt aus. Theo wechselt dabei zum ersten Mal seit Beginn der Szene auf die linke Seite des Bildes, die Seite in der von Anfang an nur Kee zu sehen war. Er hat also im bildlichen Sinne die Seite von seiner eigenen zu Kees gewechselt und wurde von Luke bzw. den Fishes dazu gebracht. Die



Abbildung 5.33: Shot 15 - 1



Abbildung 5.34: Shot 15 - 2

Entscheidung ist quasi gefallen. Im übertragenen Sinne passiert genau das in der folgenden Nacht. Gleichzeitig sind nun die Fishes in der rechten Bildhälfte zu sehen, die ab der folgenden Nacht und für den Rest der Geschichte die Widersacher Theos sind. Kurz nach den Fishes kommt Miriam, ebenfalls in der rechten Bildhälfte und geht in Kees Richtung. Sie drängt sich an den Fishes vorbei während sie sich darüber beschwert, dass es Kees Recht ist Theo einzuweihen. Luke stimmt ihr kleinlaut zu.

Shot 16

Es wird wieder auf Kee geschnitten. Miriam taucht jetzt bei Kee in der linken Bildhälfte auf. Sie wechselt also ebenfalls die Seite. Auf der einen Seite befinden sich jetzt Theo, Kee und Miriam, auf der anderen Seite die Fishes. Die kommenden Ereignisse wurden also hier bildsprachlich abgesteckt. Luke sagt aus dem Off, dass sie



Abbildung 5.35: Shot 16

hereinkommen sollen sobald sie bereit sind.

Shot 17



Abbildung 5.36: Shot 17

Schnitt auf Theo und die Fishes. Luke sagt, es seien alle angekommen. Theo steht immer noch erstaunt da. Wie um es sich selbst nochmal klarzumachen sagt er: „Sie ist schwanger“. Luke, der sich mit dem anderen Fish bereits zum gehen wendet, antwortet darauf, Theo wisse jetzt, was auf dem Spiel stünde. Die Kamera bewegt sich auf Theo zu, während die Fishes in Richtung Ausgang gehen. Theo bleibt noch kurz, weiterhin verwundert, stehen und folgt dann den beiden Fishes. Man sieht, dass Luke die Hand an der Waffe hat.

Shot 18



Abbildung 5.37: Shot 18

Schnitt auf die Frontansicht der gehenden Fishes und Theo. Die Kamera geht rückwärts voran. Theo, immer noch erstaunt, hält Luke am Arm und wiederholt, dass Kee schwanger sei. Die beiden Fishes bleiben stehen. Luke sieht Theo eindringlich an und sagt, dass er das wisse und stellt in Frageform fest, dass es ein Wunder ist. Dies ist die erste Einstellung, in der die Bildhälften nicht mehr so klar getrennt sind. Theo befindet sich zwischen den beiden Fishes und Miriam und Kee hinter Theo im Hintergrund. Man könnte sagen, dass dies, nachdem vorher die beiden Gruppen abgesteckt worden sind, nun ein weiterer bildhafter Hinweis auf das kommende ist. Theo befindet sich zwischen den beiden Fishes, ist also quasi dazwischen gefangen. Gleichzeitig steht Theo sowohl vor Miriam und Kee, als auch zwischen den Fishes und Miriam und Kee. Indem er Luke am Arm festhält, löst er Lukes Hand von der Pistole, auf der sie vorher lag. In der folgenden Geschichte wird Theo die Fishes nie so richtig los. Sie sind ihm immer auf den Fersen. Gleichzeitig beschützt er Kee immer wieder vor ihnen. Die Fishes verlassen das Bild in Richtung Stallausgang. Theo folgt zögerlich.

Shot 19

Letzter Shot der Szene. Schnitt auf Theos Rücken. Die beiden Fishes verlassen den Stall. Theo folgt, immer noch langsam, Richtung Ausgang. Er dreht sich, weiterhin ein bisschen wie vor Erstaunen gelähmt, nochmal halb in Richtung Kee und Miriam. Es ist offensichtlich, dass Theo (noch) keine Ahnung hat wie er mit der Situation umgehen soll, aber das Kee ihn erreicht und etwas in ihm ausgelöst hat.

Man sieht in dieser Szene sehr schön, dass sie die folgende Handlung bildsprachlich schon darstellt. Es zeigt sich stellvertretend, wie die emotionale Haltung des



Abbildung 5.38: Shot 19

Zuschauers durch die ausgefeilte Bildkomposition fast unmerklich beeinflusst und gelenkt wird. Kurz darauf verschieben sich die Verhältnisse der verschiedenen Gruppierungen im Film deutlich, wovon der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nichts weiß. Aus der ursprünglichen Gemeinschaft, bestehend aus den Fishes, Kee und dem unwilligen Theo werden in der folgenden Nacht Widersacher. Der folgende Filmverlauf ist eine Verfolgungsjagd zwischen Theo, Kee und Miriam sowie den Fishes, unter der (neuen) Führung von Luke.

6 Fazit

Während der Arbeit am Film stellte sich heraus, dass in diesem generell sehr wenig geschnitten und stellenweise sogar ganz auf Schnitt verzichtet wird. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn es üblich ist, viel zu schneiden. Ein Großteil der Actionsequenzen im Film kommt ohne Schnitt aus, mit Ausnahme einer Szene. Trotzdem ist der Film sehr mitreißend, worauf die Kameraarbeit großen Einfluss hat. Sie ersetzt nicht nur den Schnitt, sondern lehnt sich enger an die menschliche Wahrnehmung an, als der Schnitt, der diese traditionellerweise im Film ersetzt. Dadurch entsteht eine ganz besondere Nähe zum Geschehen. Ein entscheidender Punkt für diese Wirkung ist die Begleiterperspektive, die die Kamera im Film häufig einnimmt. Im Gegensatz zu anderen Filmen ist es in *Children of Men* nicht in erster Linie der Schnitt, der den Zuschauer emotional involviert, sondern die Kamera. Die Leitung der Aufmerksamkeit des Publikums, auch mit Schnitt realisierbar, wird vor allem durch audiovisuelle Reize innerhalb dieser Begleiterperspektive ermöglicht, denen die Kamera, sehr ähnlich zur menschlichen Wahrnehmung, folgt. Die eigentlich realitätsferne Science-Fiction Thematik einer unfruchtbaren Endzeitgesellschaft wird so besonders intensiv, bedrückend und nachvollziehbar für den Zuschauer dargestellt. Unterstützt wird dies durch die Bildkomposition, auf die im Film, trotz der selbst auferlegten Einschränkungen in Bezug auf Schnitt und Kamera, nicht verzichtet wird. Sie macht *Children of Men* durch die Verdeutlichung der Lebensumstände im gesellschaftlichen Kontext, die Darstellung der Emotionen und die Entwicklung der persönlichen Verhältnisse im Film noch wirkungsvoller.

A Material

A.1 Schnittzeiten

<i>Schnitt</i>	Minute: Sekunde
1	1:20
2	1:36
3	2:30
4	2:35
5	2:43
6	3:15
7	3:22
8	3:27
9	3:33
10	3:37
11	3:46
12	4:35
13	4:56
14	5:10
15	5:23
16	5:30
17	5:38
18	6:05
19	6:11
20	6:39
21	6:44
22	6:47
23	6:51
24	7:11
25	7:19
26	7:43
27	7:57
28	8:04
29	8:17
30	8:49
31	8:50
32	8:53

A Material

<i>33</i>	9:01
<i>34</i>	9:11
<i>35</i>	9:30
<i>36</i>	9:35
<i>37</i>	9:40
<i>38</i>	10:03
<i>39</i>	10:12
<i>40</i>	10:25
<i>41</i>	10:30
<i>42</i>	10:36
<i>43</i>	10:46
<i>44</i>	10:56
<i>45</i>	10:58
<i>46</i>	11:03
<i>47</i>	11:37
<i>48</i>	12:06
<i>49</i>	12:36
<i>50</i>	13:02
<i>51</i>	13:09
<i>52</i>	13:18
<i>53</i>	13:33
<i>54</i>	13:44
<i>55</i>	13:49
<i>56</i>	13:54
<i>57</i>	13:57
<i>58</i>	14:00
<i>59</i>	14:08
<i>60</i>	14:11
<i>61</i>	14:21
<i>62</i>	15:45
<i>63</i>	16:06
<i>64</i>	16:10
<i>65</i>	16:13
<i>66</i>	16:35
<i>67</i>	16:45
<i>68</i>	16:50
<i>69</i>	16:55
<i>70</i>	17:00
<i>71</i>	17:14
<i>72</i>	17:20
<i>73</i>	17:23
<i>74</i>	17:33
<i>75</i>	17:37

A Material

<i>76</i>	17:45
<i>77</i>	18:04
<i>78</i>	18:46
<i>79</i>	18:48
<i>80</i>	18:52
<i>81</i>	18:58
<i>82</i>	19:09
<i>83</i>	19:40
<i>84</i>	19:46
<i>85</i>	20:16
<i>86</i>	20:19
<i>87</i>	20:21
<i>88</i>	20:26
<i>89</i>	20:31
<i>90</i>	21:09
<i>91</i>	21:14
<i>92</i>	21:53
<i>93</i>	22:03
<i>94</i>	22:09
<i>95</i>	22:26
<i>96</i>	22:40
<i>97</i>	22:46
<i>98</i>	22:49
<i>99</i>	22:54
<i>100</i>	23:04
<i>101</i>	23:09
<i>102</i>	23:11
<i>103</i>	23:18
<i>104</i>	23:37
<i>105</i>	24:09
<i>106</i>	24:13
<i>107</i>	24:16
<i>108</i>	24:34
<i>109</i>	24:45
<i>110</i>	25:04
<i>111</i>	25:28
<i>112</i>	25:54
<i>113</i>	26:14
<i>114</i>	30:22
<i>115</i>	30:42
<i>116</i>	30:46
<i>117</i>	31:57
<i>118</i>	32:05

A Material

<i>119</i>	<i>32:19</i>
<i>120</i>	<i>32:32</i>
<i>121</i>	<i>32:46</i>
<i>122</i>	<i>33:05</i>
<i>123</i>	<i>33:10</i>
<i>124</i>	<i>33:27</i>
<i>125</i>	<i>33:44</i>
<i>126</i>	<i>33:49</i>
<i>127</i>	<i>34:09</i>
<i>128</i>	<i>34:40</i>
<i>129</i>	<i>34:45</i>
<i>130</i>	<i>35:06</i>
<i>131</i>	<i>35:38</i>
<i>132</i>	<i>35:50</i>
<i>133</i>	<i>35:55</i>
<i>134</i>	<i>36:02</i>
<i>135</i>	<i>36:06</i>
<i>136</i>	<i>36:15</i>
<i>137</i>	<i>36:17</i>
<i>138</i>	<i>36:19</i>
<i>139</i>	<i>36:21</i>
<i>140</i>	<i>36:27</i>
<i>141</i>	<i>36:34</i>
<i>142</i>	<i>36:42</i>
<i>143</i>	<i>36:48</i>
<i>144</i>	<i>36:53</i>
<i>145</i>	<i>37:04</i>
<i>146</i>	<i>37:08</i>
<i>147</i>	<i>37:13</i>
<i>148</i>	<i>37:25</i>
<i>149</i>	<i>37:28</i>
<i>150</i>	<i>37:58</i>
<i>151</i>	<i>38:01</i>
<i>152</i>	<i>38:04</i>
<i>153</i>	<i>38:24</i>
<i>154</i>	<i>38:29</i>
<i>155</i>	<i>38:33</i>
<i>156</i>	<i>38:37</i>
<i>157</i>	<i>38:47</i>
<i>158</i>	<i>39:00</i>
<i>159</i>	<i>39:07</i>
<i>160</i>	<i>39:15</i>
<i>161</i>	<i>39:48</i>

A Material

<i>162</i>	39:53
<i>163</i>	40:05
<i>164</i>	40:11
<i>165</i>	40:14
<i>166</i>	40:17
<i>167</i>	40:34
<i>168</i>	40:39
<i>169</i>	40:47
<i>170</i>	40:49
<i>171</i>	41:01
<i>172</i>	41:30
<i>173</i>	41:36
<i>174</i>	41:43
<i>175</i>	41:46
<i>176</i>	42:33
<i>177</i>	42:38
<i>178</i>	42:42
<i>179</i>	42:53
<i>180</i>	43:08
<i>181</i>	43:12
<i>182</i>	43:26
<i>183</i>	45:12
<i>184</i>	45:27
<i>185</i>	45:42
<i>186</i>	45:47
<i>187</i>	45:55
<i>188</i>	46:01
<i>189</i>	46:34
<i>190</i>	46:51
<i>191</i>	46:57
<i>192</i>	47:17
<i>193</i>	47:32
<i>194</i>	47:40
<i>195</i>	47:51
<i>196</i>	47:58
<i>197</i>	48:04
<i>198</i>	48:15
<i>199</i>	48:19
<i>200</i>	48:20
<i>201</i>	48:22
<i>202</i>	48:24
<i>203</i>	48:35
<i>204</i>	48:43

A Material

<i>205</i>	48:46
<i>206</i>	48:51
<i>207</i>	49:04
<i>208</i>	49:05
<i>209</i>	49:28
<i>210</i>	49:31
<i>211</i>	49:52
<i>212</i>	49:56
<i>213</i>	50:19
<i>214</i>	50:44
<i>215</i>	50:51
<i>216</i>	51:05
<i>217</i>	51:14
<i>218</i>	51:19
<i>219</i>	51:22
<i>220</i>	51:34
<i>221</i>	52:07
<i>222</i>	52:14
<i>223</i>	52:18
<i>224</i>	52:39
<i>225</i>	52:42
<i>226</i>	53:26
<i>227</i>	55:18
<i>228</i>	55:29
<i>229</i>	55:39
<i>230</i>	55:54
<i>231</i>	56:00
<i>232</i>	56:20
<i>233</i>	56:27
<i>234</i>	56:37
<i>235</i>	56:49
<i>236</i>	57:56
<i>237</i>	58:15
<i>238</i>	58:31
<i>239</i>	58:38
<i>240</i>	59:00
<i>241</i>	59:04
<i>242</i>	59:22
<i>243</i>	59:53
<i>244</i>	60:05
<i>245</i>	60:24
<i>246</i>	60:28
<i>247</i>	60:40

A Material

<i>248</i>	60:59
<i>249</i>	61:13
<i>250</i>	61:20
<i>251</i>	61:27
<i>252</i>	62:11
<i>253</i>	62:25
<i>254</i>	63:04
<i>255</i>	63:26
<i>256</i>	64:04
<i>257</i>	64:16
<i>258</i>	64:27
<i>259</i>	64:32
<i>260</i>	64:38
<i>261</i>	64:58
<i>262</i>	65:03
<i>263</i>	65:08
<i>264</i>	65:26
<i>265</i>	66:17
<i>266</i>	66:51
<i>267</i>	67:09
<i>268</i>	68:22
<i>269</i>	68:31
<i>270</i>	68:42
<i>271</i>	69:24
<i>272</i>	69:29
<i>273</i>	69:33
<i>274</i>	69:40
<i>275</i>	70:23
<i>276</i>	71:06
<i>277</i>	71:54
<i>278</i>	72:01
<i>279</i>	72:14
<i>280</i>	72:19
<i>281</i>	72:23
<i>282</i>	72:26
<i>283</i>	72:52
<i>284</i>	73:08
<i>285</i>	76:27
<i>286</i>	76:48
<i>287</i>	76:50
<i>288</i>	77:20
<i>289</i>	77:23
<i>290</i>	77:33

A Material

<i>291</i>	77:40
<i>292</i>	77:47
<i>293</i>	77:53
<i>294</i>	78:19
<i>295</i>	78:21
<i>296</i>	78:27
<i>297</i>	80:00
<i>298</i>	81:22
<i>299</i>	81:39
<i>300</i>	81:43
<i>301</i>	81:51
<i>302</i>	81:57
<i>303</i>	82:07
<i>304</i>	82:25
<i>305</i>	82:45
<i>306</i>	82:51
<i>307</i>	82:55
<i>308</i>	82:58
<i>309</i>	83:07
<i>310</i>	83:10
<i>311</i>	83:13
<i>312</i>	83:17
<i>313</i>	83:27
<i>314</i>	83:51
<i>315</i>	90:10
<i>316</i>	90:17
<i>317</i>	90:24
<i>318</i>	90:28
<i>319</i>	90:32
<i>320</i>	90:33
<i>321</i>	90:39
<i>322</i>	90:43
<i>323</i>	90:53
<i>324</i>	90:54
<i>325</i>	90:55
<i>326</i>	90:56
<i>327</i>	91:28
<i>328</i>	91:35
<i>329</i>	91:43
<i>330</i>	91:53
<i>331</i>	91:56
<i>332</i>	92:05
<i>333</i>	92:08

A Material

<i>334</i>	92:12
<i>335</i>	92:17
<i>336</i>	92:27
<i>337</i>	92:36
<i>338</i>	92:39
<i>339</i>	92:46
<i>340</i>	92:51
<i>341</i>	92:55
<i>342</i>	93:03
<i>343</i>	93:14
<i>344</i>	93:19
<i>345</i>	93:32
<i>346</i>	93:37
<i>347</i>	93:49
<i>348</i>	94:00
<i>349</i>	94:20
<i>350</i>	94:32
<i>351</i>	94:49
<i>352</i>	95:13
<i>353</i>	95:23
<i>354</i>	95:36
<i>355</i>	95:50
<i>356</i>	96:01
<i>357</i>	96:14
<i>358</i>	96:32
<i>359</i>	96:53
<i>360</i>	96:58
<i>361</i>	97:10
<i>362</i>	97:03
<i>363</i>	97:07
<i>364</i>	97:15
<i>365</i>	97:18
<i>366</i>	97:26
<i>367</i>	98:10
<i>368</i>	98:13
<i>369</i>	98:17
<i>370</i>	98:27
<i>371</i>	98:34
<i>372</i>	98:47
<i>373</i>	98:54
<i>374</i>	99:18
<i>375</i>	99:27
<i>376</i>	99:42

377	99:49
378	99:57
379	100:01
380	100:09
381	100:19

Tabelle A.1: Schnittzeitpunkte in Children of Men. (Genauigkeit < 2 Sekunden)

A.2 Auszüge aus Interviews mit Cuarón

Auszug aus einem Interview von Cinematical mit Alfonso Cuarón aus dem Jahr 2006 ([Moviefone \(2006\)](#)).

Cinematical: Can you talk more about the decision to make the film using one-shots?

AC: The reason for that is, we don't want to favor character over the environment, we want to keep a balance. And that means that you don't do close-ups, because then you are favoring the character over the environment. So you do only very loose shots, because then the character, ideally, blends with the environment and, hopefully, has a conflict. So you can have tension between background environment and your character.

Another thing is not to use editing or montage, trying to seek for an effect. It is to try to create a moment of truthfulness, in which the camera just happens to be there to just register that moment. So that leads into the long shots. Because then you just register the moments as they go. So what becomes important, then, is not the camera, but the moment. If you are going through life and something happens, you don't have the luxury of going , „Stop, stop, guys, and let me get a close-up!“

Now, by the same token, if we failed, if the camera itself, the shot we were taking, was cutting away from that moment of truthfulness, that is when we decided to cut. That battle scene at the end, that shot kept on going. And we said, no, we are losing the sense of the moment, and becoming more about „look, no hands,“ and so we decided to cut from that moment. It was about trying to achieve the balance of that, about trying to register that moment, making that moment the most important aspect of the whole thing – not the shot.

But sometimes just by the fact that you're following the moment and you don't cut, it can begin to feel like you're doing it for the sake of your own artistry or whatever, and that was the moment at which we would choose to cut. Because these one-shot deals are not only in the action scenes – most of the movie was shot that way. So the weight goes onto the actors

A Material

... (chuckles) and I don't have to work too much. I just sit back, relax and enjoy the show.

Ein weiteres Zitat von Cuarón aus einem Videointerview, die tatsächliche Quelle ist nicht ersichtlich, Teile des Interviews finden allerdings im Zusatzmaterial auf der Blu-Ray Verwendung ([Movieweb](#) (n.V.)).

Cuarón: Part of the reasons we chose to tell *Children of Men* in very long fluid takes (or non-fluid long takes, because sometimes we have very non-fluid long takes), was to take advantage of the element of real time. We decided not to, in terms of what you see, not to see the future but try to recognize the present. But together with that we took this more.. this documentary approach. As if you were just following characters with your DV-Camera in the year 2027.

Abbildungsverzeichnis

4.1	Schnitte pro Minute	12
5.1	Protest am Zug - Min. 4:24	20
5.2	Flüchtlinge am Bahnhof - Min. 4:54	20
5.3	Verbrannte Tiere auf einer Weide - Min. 5:18	21
5.4	Flüchtlinge im Bus - Min. 5:59	21
5.5	Flüchtlinge in der Stadt - Min. 11:55	22
5.6	Überfüllte Straßen in London - Min. 16:57	22
5.7	Protest in London - Min. 17:10	23
5.8	Parade im Regierungsviertel - Min. 17:24	24
5.9	Verschmutzte Landschaft - Min. 60:06	24
5.10	Verlassene Schule - Min.	25
5.11	Helikopter in der Luft - Min. 67:10	25
5.12	Eingang von Bexhill - Min. 69:09	26
5.13	Brennende Leichen - Min. 71:59	26
5.14	Weitere Brennende Leichen - Min. 72:16	27
5.15	Bewaffneter Aufstand - Min. 81:19	28
5.16	Trauer um Verstorbenen - Min. 83:49	28
5.17	Theos Reaktion auf Julians Tod	29
5.18	Theos Reaktion auf Jaspers Tod	30
5.19	Shot 1	33
5.20	Shot 2	34
5.21	Shot 3	34
5.22	Shot 4	35
5.23	Shot 5	35
5.24	Shot 6	36
5.25	Shot 7	36
5.26	Shot 8	37
5.27	Shot 9	37
5.28	Shot 10	38
5.29	Shot 11	39
5.30	Shot 12	39
5.31	Shot 13	40
5.32	Shot 14	40
5.33	Shot 15 - 1	41

Abbildungsverzeichnis

5.34 Shot 15 - 2	41
5.35 Shot 16	42
5.36 Shot 17	42
5.37 Shot 18	43
5.38 Shot 19	44

Tabellenverzeichnis

5.1	Shotlist - Szene im Stall	32
A.1	Schnittzeitpunkte in Children of Men. (Genauigkeit < 2 Sekunden) .	55

Quellenverzeichnis

Children of Men. R: Alfonso Cuarón. Drehbuch: Alfonso Cuarónm Timothy J. Sexton, David Arata, Mark Fergus, Hawk Ostby. USA, UK: Universal Pictures/Strike Entertainment/Hit & Run Productions 2006. Fassung: Blu-Ray. Universal Pictures 2009. 109 Min.

IMDb: *Children of Men (2006)*, <http://www.imdb.com/title/tt0206634/>, letzter Zugriff: 10.07.2015

Borcholte, Andreas, 2006: „*Children of Men*“: *Der Schmerz der ganzen Welt*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/children-of-men-der-schmerz-der-ganzen-welt-a-447040.html>, letzter Zugriff: 05.09.2015

Wikipedia: *Children of Men*, https://de.wikipedia.org/wiki/Children_of_Men, letzter Zugriff: 05.09.2015

The Moviefone Blog: *Interview: Children of Men Director Alfonso Cuaron*, <http://news.moviefone.com/2006/12/25/interview-children-ofmen-director-alfonso-cuaron/>, letzter Zugriff: 29. 08. 2015

Movieweb: *Children of Men - Alfonso Cuaron Interview*, <http://movieweb.com/movie/children-of-men/alfonso-cuaron-interview/>, letzter Zugriff: 29. 08. 2015

Murch, Walter: *Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage*, 4. Aufl., Alexander Verlag Berlin 2004

Mikunda, Christian: *Kino spüren : Strategien emotionaler Filmgestaltung*, WUV-Univ.-Verl. Wien 2002

James, P.D.: *Im Land der leeren Häuser*, 2. Aufl., Scherz Verlag Bern, München, Wien 2002

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbstständig ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt zu haben. Die aus anderen Werken wörtlich entnommenen Stellen oder dem Sinn nach entlehnten Passagen sind durch Quellenangaben eindeutig kenntlich gemacht.

Ort, Datum

Johannes Droste