

Animation : die emotionale (Ober-)Fläche

Autor(en): **Iten, Oswald**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 360

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863176>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Animation

Rémy Chayé erschafft in seinem *Tout en haut du monde* faszinierende Seelenlandschaften, indem er auf Umrisslinien verzichtet und damit eine besondere kompositorische Herausforderung annimmt.

Die emotionale Tiefe der (Ober-)Fläche

Ein trauriger Blick in die Ferne, kühler Wind in den Haaren, das Gesicht in goldenes Abendlicht getaucht – mit solch atmosphärischen, eher von der Bildkomposition als von der Bewegung der Figuren her gedachten Stimmungsbildern zieht uns *Tout en haut du monde* von Anfang an viel stärker in den Bann als mit einer aufregenden Geschichte. Kann es also sein, dass die Essenz dieses ersten Langfilms von Illustrator und Animationsfilmer Rémy Chayé nicht *hinter*, sondern *in* den Bildern selbst zu finden ist?

Inspiziert von russischer Literatur und Shackletons fotografisch dokumentierter Südpolexpedition erzählt Chayé in *Tout en haut du monde* mit sparsamen Dialogen und reduzierter Mimik von der 15-jährigen St. Petersburger Adelstochter Sacha, die sich 1882 auf die Suche nach ihrem am Nordpol verschollenen Grossvater aufmacht und dabei sich und ihre Weggefährten in Gefahr bringt. Dank

einfühlsam skizzierten Begegnungen mit einer rauen Wirtin und einer Gruppe Matrosen wächst einem das sture Mädchen zwar allmählich ans Herz. Interessanter erscheinen jedoch jene Empfindungen, die die Erzählung mithilfe von Kontrast und Farbe auslöst.

Verzicht auf Umrisse

Weil Chayé die Umrisslinie der flächig eingefärbten Figuren komplett eliminiert und gleichzeitig die Hintergründe in verlauflose Farbflächen zerlegt, verschmelzen die bewegten und statischen Bildelemente zu homogenen Illustrationen, die wohl nicht zufällig an siebdruckartige Tourismuswerbeplakate des frühen 20. Jahrhunderts erinnern. Dieser Stil bringt allerdings einige kompositorische Herausforderungen mit sich. Weil sich übereinanderliegende ähnlichfarbige Flächen kaum voneinander abheben, sind filigranere Formen wie beispielsweise Finger nur dank zwei Helligkeitsstufen richtig lesbar. Demgegenüber wird die Nase, anhand deren charakteristischer Form sich die Gesichter primär unterscheiden lassen, als einzige Ausnahme von einer klaren Linie definiert.

Dafür lässt die Absenz von Umrisslinien ungewöhnlich subtile Lichtstimmungen zu. So erscheint Sachas Aufbruch im Morgennebel als Kombination von eng nebeneinander liegenden Grautönen, ohne dass harte Linien das kontrastarme Bild unnötig schärfen. Dieser Effekt kommt speziell bei der Wiedergabe von Luftperspektive und diffusem Licht zum Tragen. Doch der Verzicht auf Umrisse hat auch in der Darstellung von hartem Licht Vorteile: Gerade in kontrastreichen Totalen wirken die von Licht und Schatten bestimmten grossen Formen besonders trennscharf, weil sie nicht

von zusätzlichen Linien zerschnitten werden. Trotzdem lassen sich Details und Strukturen anhand von nahe beieinanderliegenden Farbtönen problemlos erkennen. Bisweilen prägen hell leuchtende Flecken am Bildrand die Atmosphäre eines ganzen Schauplatzes.

Farbige Schatten

Wie in impressionistischen Gemälden kann der dunkelste Tonwert jede erdenkliche Farbe annehmen. Solche Farbstiche nehmen wir im Kino oft nicht bewusst wahr, werden dadurch jedoch in unterschiedliche Stimmungen versetzt. Gemeinhin orientiert sich unser Licht-Schatten-Empfinden am Gegensatz von warmen, meist gelb-orangen Farben, die wir mit Sonnenlicht und menschlicher Haut assoziieren, und blaugrauen kalten Farben. Je nach Beleuchtung ist diese Warm-Kalt-Dichotomie allerdings nicht immer eindeutig. Bei Sachas nächtlichem Besuch im Büro des Grossvaters fühlt sich das sattblaue Licht von Aussen jedenfalls deutlich kälter an als die fahl rötlichen Schatten im Zimmer.

Ursprünglich hatte Chayé für den ganzen Film animierte Schatten vorgesehen. Das extrem enge Budget von sechseinhalb Millionen Euro zwang ihn jedoch, sich auf ein paar Schlüsselszenen zu konzentrieren, deren Wirkung tatsächlich von bewegten Lichteffekten abhängt. Besonders effektiv erzeugen animierte Schatten etwa den Eindruck eines fahrenden Zugs. Mehr Aufwand erforderte das atmosphärische Kerzenlicht im Wirtshaus «L'ours blanc», wo Sacha wochenlang auf ein Schiff zum Nordpol wartet und erstmals mit harter Arbeit konfrontiert wird.



Ihre Entwicklung vom verwöhnten Töchterchen zur selbstbewussten Kellnerin vermittelt der für das Farbkonzept verantwortliche *Patrice Suau* mit schrittweise veränderten Kombinationen der Komplementärfarben rot und grün. Auf der Schiffsreise variiert er diese beiden Grundfarben in deutlich kälteren Schattierungen. In dieser zweiten Hälfte des Films wird die Farbpalette nämlich hauptsächlich von Wetter und Tageszeit bestimmt. Selbstverständlich reflektiert die Farbpalette aber auch hier die Gemütsverfassung der Figuren. Oft kündeten die Eisberge, deren weisse Oberfläche sich ideal für expressionistische Beleuchtung eignet, die emotionale Stimmung der Expeditionsteilnehmer bereits in der Totale an.

Eingefrorene Blicke

Während eines Schneesturms kommt die Farbe von Sachas Gesicht der eisigen Umgebung gefährlich nahe. In

dieser unwirklich überbelichteten Einöde findet das Mädchen daraufhin seinen schneeweissen Grossvater, der mit buchstäblich eingefrorenem Blick in die Ferne an jene Marmorstatue erinnert, die Sacha am Anfang des Films bewunderte.

Blicke gehören überhaupt zu Chayés bevorzugten Stilmitteln. Einerseits konzentriert sich die Animation gerade in emotionalen Szenen hauptsächlich auf Augen und Gesichtsausdruck. Andererseits sorgen Blicke hier für unauffällige Szenenübergänge: Oft verharrt die Kamera am Ende einer Szene auf einem bewegungslosen Gesicht. Doch im Umschnitt sehen wir nicht wie erwartet das, was die Figur sieht, sondern bereits den nächsten Establishing Shot, der uns in die folgende Szene einführt. So gelingen neben unmerklichen Zeitsprüngen dank verhältnismässig realistischen Hautfarben im selben Moment auch irritationsfreie Transformationen der Farbpalette.

Die fließenden Übergänge finden auf der Rückfahrt vom Nordpol ihren Höhepunkt, als Chayé zwischen Sacha, die im Tagebuch ihres Grossvaters liest, und der Visualisierung des Gelesenen hin und her schneidet.

Die Rückblenden beginnen in typisch monochromem Sepia, werden dann aber zunehmend um jenen cremigen Gelbton erweitert, der schon Sachas Erinnerungen an den Grossvater und nun auch den Abendhimmel in der Gegenwart dominiert. Schliesslich begegnen sich der friedlich auf den Tod wartende Grossvater und die zur Ruhe gekommene Enkelin über die Zeiten hinweg vor identischem Hintergrund scheinbar auf Augenhöhe. So erhält *Tout en haut du monde* im letzten Akt eine emotionale Tiefe, die man der dünnen Abenteuergeschichte zu Beginn kaum zugetraut hätte.

Oswald Iten

