

Film des Monats

Juli 2019



They Shall Not Grow Old

Unser **Film des Monats Juli** blickt aus britischer Perspektive zurück auf den Ersten Weltkrieg. Peter Jackson hat dafür 100 Jahre alte Aufnahmen aus dem Archiv des Imperial War Museum aufwendig digital bearbeitet. In Farbe und 3D sowie mit Interviews und atmosphärischer Soundgestaltung erzählt der Regisseur vom Frontalltag in den Schützengräben. Die Ausgabe zu **THEY SHALL NOT GROW OLD** widmet sich dieser eindrücklichen „Verlebendigung“ des Krieges, aber auch den historisch-kritischen Fragen zum digitalen Umgang mit Archivbildern. Im zweisprachigen Unterrichtsmaterial zum Film für die Fächer Englisch und Geschichte geht es darüber hinaus um die Rolle des Films bei der Kriegspropaganda.

Inhalt

	FILMBESPRECHUNG		ANREGUNGEN
03	They Shall Not Grow Old	15	Außerschulische Filmarbeit mit THEY SHALL NOT GROW OLD
	INTERVIEW		
05	„Es gibt keine Aufnahmen, die eine Schlacht dokumentieren“	17	UNTERRICHTSMATERIAL
	HINTERGRUND		Arbeitsblatt THEY SHALL NOT GROW OLD
07	Das menschliche Gesicht des Krieges? Archivbilder im digitalen Wandel	26	- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE - DREI AUFGABEN ZUM FILM AB 11. KLASSE (DEUTSCH/ENGLISCH)
	HINTERGRUND		Filmsprachliches Glossar
09	Der Kompilationsfilm als dokumentarische Form	34	Links und Literatur
	HINTERGRUND		Impressum
13	Vom Ersten Weltkrieg bis heute: Propaganda im Film	36	

Filmbesprechung: They Shall Not Grow Old (1/2)



They Shall Not Grow Old

Mit dem Ersten Weltkrieg begann am 28. Juli 1914 das erste Kapitel industrieller Kriegsführung. Am Ende des mit völlig neuartigen schnellfeuernden, explosiven und chemischen Waffen geführten Konflikts standen geschätzte 17 Millionen Todesopfer, davon 10 Millionen Soldaten. Es war zugleich der erste Krieg, der in Form von Wochenschau- und Propagandaufnahmen vom noch jungen Medium Film begleitet und dokumentiert wurde. Dennoch verschwindet das historische Ereignis zusehends hinter den „Nebeln der Geschichte“. Dazu trägt auch die von Jahr zu Jahr schwindende Qualität des oft mehrfach kopierten Filmmaterials bei und der graue Eindruck der Schwarz-Weiß-Bilder. Gerade für ein jüngeres Publikum wirken Filme ohne Farbe, noch dazu ohne Ton, als Bewegtbild-Quellen des Krieges wenig anschaulich. Mit der technischen Neubearbeitung von 600 Stunden Filmmaterial des Imperial War Museum in London soll der Dokumentarfilm THEY SHALL NOT

GROW OLD diesen Eindruck grundlegend verändern – auf der Tonspur umfangreich kommentiert von Zeitzeugen-Interviews aus dem BBC-Archiv. Der neuseeländische Regisseur Peter Jackson, dessen Großvater in der britischen Armee diente, verlässt sich damit auf eine konsequent britische Perspektive. Seine Botschaft wirkt gleichwohl zwingend: Der Erste Weltkrieg war nicht schwarz-weiß, und schon gar nicht stumm.

Jackson gibt dem Publikum allerdings Zeit, sich an das Vorhaben zu gewöhnen. Im historischen Bildformat 1.33:1 (4:3) erscheinen zunächst Bilder von der britischen Mobilmachung, der Uniformierung der Freiwilligen und ersten Marschübungen. Der Modus erinnert noch an das gewohnte Bild der Wochenschauen. Die Überblendung mit Plakataufrufen („Join the Army!“) soll zugleich deutlich machen: Es handelt sich um Propagandamaterial, gefertigt in der Absicht auch der zivilen Mobilmachung gegen einen äußeren Feind. Erst mit dem Eintreffen der Truppen an der

Großbritannien, Neuseeland 2018
Dokumentarfilm, Historienfilm

Kinostart: 27.06.2019

Verleih: Warner Bros. Pictures
Germany

Regie und Drehbuch: Peter
Jackson

Laufzeit: 99 min, OmU

Format: Digital, Schwarz-Weiß,
Farbe

Barrierefreie Fassung: nein

FSK: ab 16 J.

FBW-Prädikat: Besonders

wertvoll

Altersempfehlung: ab 16 J.

Klassenstufen: ab 11. Klasse

Themen: Geschichte, Krieg/
Kriegsfolgen, Erinnerungskul-
tur, Filmsprache, Manipulation

Unterrichtsfächer: Geschichte,
Englisch, Politik

Filmbesprechung: They Shall Not Grow Old (2/2)

französischen Westfront weitet sich das Bild auf Breitwandformat (16:9) – und die nun kolorierten und auch vertonten Bilder entfalten ihre volle Wirkung. Erstmals sieht man die Ereignisse von vor über 100 Jahren in Farbe.

Ein neuer Blick auf den Ersten Weltkrieg – dank digitaler Technik

Das Resultat ist beeindruckend. Das eben noch so ferne Geschehen in den Schützengräben wird auf unheimliche Weise lebendig. Die Farbgebung und die atmosphärische Anreicherung mit Geräuschen bringen, beim Anblick der Soldaten und ihrer Gesichter, zweifellos eine emotionalere Rezeption hervor. Am Anfang ihrer Kriegserfahrung steht das zermürbende Warten im Hinterland. Die Soldaten werden trainiert und gepflegt, plagen sich mit erbärmlichen hygienischen Bedingungen. An der Front angekommen, fordern erste Kämpfe ihre Opfer, die Bilder der Leichen sind mit einer Tonspur aus summenden Fliegen und fiependen Ratten unterlegt. Um diese durchaus nicht nur propagandistischen Bilder – einige stammen aus dem filmhistorisch bedeutsamen Werk THE BATTLE OF THE SOMME (GB 1916) – der heutigen Bildgeschwindigkeit anzupassen, von ursprünglich meist 16 Bildern auf 24 Bilder pro Sekunde, wurden durch Berechnungen am Computer digitale Zwischenbilder erstellt. Zusätzlich konvertierte Jackson die Aufnahmen mit moderner Software zu einem 3D-Effekt mit räumlicher Tiefe. Für die Kolorierung von Uniformen, Waffen und Gerätschaften waren umfangreiche Recherchen an den Originalen nötig, jedes sichtbare Regimentsabzeichen gab wichtige Hinweise. Lippenleser dechiffrierten das gesprochene Wort.

Die gleiche Sorgfalt widmet Jackson, bekannt für die digitalen Wunderwelten seiner HERR DER RINGE-Trilogie, der Dramaturgie

seiner Bilder und Töne – die gesamte Dokumentation ist letztlich montiert wie ein Spielfilm. Dies wird besonders deutlich an den Schlachtszenen, die sich bald, unterlegt mit Detonationsgeräuschen und dem Stöhnen der Sterbenden, zu einem dramatischen Crescendo steigern. „Die Leiter hoch, raus aus dem Graben, drauf auf die Deutschen!“ Mit erschütterndem Vorher-Nachher-Effekt sieht man in der Folge Bilder in die Kamera lächelnder Soldaten im Wechsel mit am Boden liegenden Leichen – das grausige „Produkt“ des Krieges. Die kunstvolle Montage überdeckt allerdings, dass es sich bei den angeblichen Kampfszenen meist um Standbilder, Zeichnungen oder womöglich nachträglich gedrehtes Material handelt. Letzteres war, wie aus der Propagandaforschung bekannt ist, gängige Praxis.

Über 100 Zeitzeugen schildern ihre Kriegseindrücke

Jackson bemüht keine Historiker/-innen, um solche Zusammenhänge zu klären. Dennoch werden die Zuschauenden mit Informationen reichlich versorgt. Nicht weniger als 114 Zeitzeugen, damals Angehörige der britischen Streitkräfte, geben ihren lebhaften Kommentar. Eine historische Einordnung des Geschehens („Es ging irgendwie um Serbien, oder?“) ist damit nicht möglich, auch kann die rasende Abfolge der erst im Abspann namentlich genannten Stimmen – in der deutschen Version noch dazu untertitelt – bisweilen überfordern. Nicht zuletzt könnte ein unerfahrenes Publikum versucht sein, die vor Jahrzehnten aufgenommenen Interviewten mit den abgebildeten Personen zu identifizieren. Die allzu penible Parallelführung von Bild und Ton suggeriert diesen Zusammenhang: „Ich war 17“, heißt es etwa auf der Tonspur, als das Porträt eines jungen Freiwilligen zu sehen ist. Doch in dieser unvermittelten Kommentierung, in der der Einzelne

fürs Ganze steht, liegt auch eine tiefere Wahrheit des Films – über den Krieg, der die Menschen zur Masse macht. Und die alten Soldaten teilen einprägsame Erinnerungen: an das miserable Essen, die naive Euphorie bei Kriegseintritt, die lähmende Angst im Kampf. Die notgedrungen einseitige Perspektive auf den „Großen Krieg“, der in Großbritannien mehr Opfer forderte als der Zweite Weltkrieg und als „Urkatastrophe“ des 20. Jahrhunderts gilt, ist von nationalistischen Tönen erstaunlich frei. Als sie mit deutschen Gefangenen ihre Erfahrungen austauschten, bemerkten die Briten: „Es waren Jungs wie wir“ – am Ende ihrer Kräfte, desillusioniert, und froh, dass es vorbei war.

Autor:

Philipp Bühler, freier Filmjournalist und -kritiker, 27.06.2019

Interview: David Walsh (1/2)

„ES GIBT KEINE AUFNAHMEN, DIE EINE SCHLACHT DOKUMENTIEREN“

David Walsh, Experte für Filmrestaurierung und -digitalisierung, erläutert, wie das Originalmaterial im Ersten Weltkrieg entstanden ist und wie Peter Jackson die Aufnahmen für THEY SHALL NOT GROW OLD bearbeitet hat.



David Walsh

Nach dem Abschluss seines Chemiestudiums 1974 begann David Walsh für das Imperial War Museum (IWM) in London zu arbeiten. Dort leitete er wenig später die Abteilung für Restauration und Digitalisierung des Filmarchivs und parallel dazu bis 2016 die Technical Commission of the International Federation of Film Archives (FIAF). Von Seiten des Museums war er an der Entstehung des Projekts THEY SHALL NOT GROW OLD beteiligt. Mittlerweile wirkt er als Berater für die Digitalisierung beim IWM und lehrt bei der FIAF Restauration.

Herr Walsh, wie kam das Projekt THEY SHALL NOT GROW OLD zustande?

Das Imperial War Museum (IWM) hatte den Plan, einen Film zu verwirklichen, der sich dem Gedenken an den Ersten Weltkrieg widmet und in dem das vorliegende Material des Museums verwendet wird. Regisseur Peter Jackson wurde bereits vor einigen Jahren kontaktiert, und er nahm das Projekt an. Letztlich dauerte es drei Jahre von der Bereitstellung des Materials bis zum fertigen Film.

Welche ethischen und ästhetischen Richtlinien gab es für Peter Jackson und sein Team?

Es gab diesbezüglich keine Festlegung. Er hatte freie Hand, das Material so zu nutzen, wie er es für richtig hielt.

Aus wie vielen Stunden Filmmaterial basiert THEY SHALL NOT GROW OLD?

Das Museum besitzt ungefähr 350 Stunden Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg, etwa ein Drittel davon wurde Peter Jackson und seinem Team zur Verfügung gestellt. Dieses wurde zuvor im Rahmen des Projektes European Filmgate 1914 digitalisiert.

Was ist über die Entstehung des Filmmaterials bekannt?

Das ist gut dokumentiert. Es gab nur wenige Kameramänner, die eine Drehgenehmigung der britischen Regierung hatten. Geoffrey Malins und E.G. Tong waren die

ersten, die im November 1915 offiziell filmten. Später wirkten an der Westfront eine Handvoll Kameramänner: H.C. Raymond, Bertram Brooks-Carrington, Frank Bassill, Walter Buckstone und Frederick Wilson. Hinzu kamen Kollegen aus Australien und Kanada. Deren Arbeit ist ebenfalls Teil der IWM-Sammlung. Sämtliches Material, das in THEY SHALL NOT GROW OLD verwendet wird, war in der Vergangenheit Teil von Filmen oder von Newsreels. Man muss sich immer vor Augen führen, dass während der Zeit des Ersten Weltkriegs eine redaktionelle Bearbeitung des Materials erfolgte. Die ungeschnittenen Originalbänder sind leider nicht erhalten.

Mit welchem Hintergrund entstanden die Aufnahmen?

Ausschließlich zu Propagandazwecken. Einer der ersten Dokumentarfilme während des Ersten Weltkriegs war THE BATTLE OF THE SOMME (GB, 1916). Danach änderte sich der Fokus. Es ging nicht mehr darum, eine einzelne Schlacht zu beleuchten, sondern das Wirken und den Alltag von Regimenten an der Front. Es gibt keine Aufnahmen, die einzelne Kämpfe während einer Schlacht dokumentieren.

Bedeutet das, dass in THEY SHALL NOT GROW OLD auch Einstellungen vorkommen, die inszeniert sind?

Wenn man genau hinschaut, enthält der Film keine Kampfszenen. Natürlich gibt es Artilleriegeschütze, die abgefeuert werden und Soldaten, die schießend nach vorne stürmen. Diese Szenen wurden nicht nachgestellt, aber sie entstanden nicht während einer Schlacht. Die Aktionen wurden lediglich für die Kamera ausgeführt.

Woher stammen die Tonspuren?

Obwohl es im Abspann des Films den Eindruck erweckt, es handele sich dabei um die einzige Quelle, muss darauf hingewiesen werden, dass nur ein Teil aus einer >

Interview: David Walsh (2/2)

BBC-Dokumentarserie stammt, die 1964 ausgestrahlt wurde. Für den Großteil wurde das Archiv des IWM benutzt. Es gibt dort zahlreiche Aufnahmen mit Zeitzeugen.

Welche technischen Prozesse durchlief das Filmmaterial?

Es wurde eingescannt und damit digitalisiert. Sämtliche Flecken und Kratzer wurden entfernt und die Körnigkeit reduziert. Anschließend wurde die Geschwindigkeit angepasst – aus den ursprünglich circa 16 Bildern pro Sekunde wurden 24, was einen realistischen Bewegungsfluss erzeugt. Schließlich erfolgten die Kolorierung des Materials und die 3D-Bearbeitung.

Handelt es sich bei THEY SHALL NOT GROW OLD noch um eine klassische Filmrestaurierung?

Nein. Es geht darüber deutlich hinaus. Das betrifft nicht nur die Bearbeitung des Originalmaterials, sondern auch die Form der Montage, die im Film zur Anwendung kommt. Letztlich ist THEY SHALL NOT GROW OLD – und so war es auch gewollt – das Ergebnis eines künstlerischen Prozesses.

Wie waren die Reaktionen innerhalb des Imperial War Museums?

Unterschiedlich, nicht nur wohlwollend. Mein Kollege Matthew Lee, Leiter der Filmabteilung, fand einige kritikwürdige Punkte. Zum einen, dass der Film sich zu sehr auf die Westfront konzentriert und den Eindruck vermittele, dass ausschließlich männliche Weiße in das Kampfgeschehen involviert waren. Die im Film verwendeten Stimmen stammen ausschließlich von Veteranen, allerdings nahm man ihre Eindrücke etliche Jahre nach dem Kampfgeschehen auf. Und schließlich betont Lee, dass der Film keine neuen historischen Erkenntnisse oder eine neue Perspektive liefere.

Was können Schülerinnen und Schüler durch den Film THEY SHALL NOT GROW OLD dennoch lernen?

Der Film vermittelt, wie sich die Soldaten während des Ersten Weltkriegs fühlten. Das Material illustriert darüber hinaus, dass es sich um junge Menschen handelte, die keine Vorstellung davon hatten, was sie im Krieg erwartet und die darüber auch keine Kontrolle hatten.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Film- und Theaterwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 21.06.2019

Hintergrund: Archivbilder im digitalen Wandel (1/2)



DAS MENSCHLICHE GESICHT DES KRIEGES? ARCHIVBILDER IM DIGITALEN WANDEL

Die Presseankündigung zu Peter Jacksons *THEY SHALL NOT GROW OLD* verspricht viel: „Jackson schuf ein [...] authentisches Kinoerlebnis, indem er historisches Filmmaterial [...] restaurierte, kolorierte und mithilfe von 3D-Technologie konvertierte. [...] Die Restauration des originalen Filmmaterials [...] lässt das menschliche Gesicht des Ersten Weltkriegs [...] zum Vorschein kommen.“ Diese Wortwahl ist äußerst kritisch zu betrachten. Das Label „Restauration“ vermittelt, man würde hier die Geschichte der historischen Bilder bewahren. Ein paradoxer Anspruch, wenn die Stummfilmbilder gleichzeitig digital eingefärbt, in 3D konvertiert und Dialoge ergänzt werden, um die Rezeptionserfahrung an aktuelle Gewohnheiten anzupassen. Betrachtet

man den fertigen Film, wird das Konzept umso deutlicher, den Ersten Weltkrieg für ein heutiges Publikum spürbar machen zu wollen.

Wirkmächtige Inszenierung der transformierten Bilder

Jacksons primäres Interesse war nicht die Aufarbeitung des Filmmaterials nach philologischen Maßstäben. Aber: Es sei hier bewusst nicht von *Bildmanipulation* gesprochen. Jenseits solcher Polemik müssen Praktiken der digitalen Bearbeitung historisch und differenziert in ihren jeweiligen (Interessens-)Zusammenhängen betrachtet werden. Film- und medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dokumentarischen Bildern zeigen, dass absolute

Einteilungen in „authentisch“ und „falsch“ meist zu kurz greifen.

Im Falle von *THEY SHALL NOT GROW OLD* wird der Transformationsprozess von historischen Schwarz-Weiß-Bildern zu den nachträglich kolorierten Bildern wirkmächtig inszeniert: Bei Beginn der Kriegshandlungen werden die vorher in ihrem Originalformat (1.33:1) gezeigten Archivbilder, die bis dahin nur als ein Fenster in der Mitte der schwarzen Kinoleinwand erscheinen, „aufgezogen“, bis sie die ganze Breite des Screens (1.85:1) einnehmen — allerdings um den Preis einer Beschneidung der Bildhöhe. Dann wechseln die Bilder zur Farbe, was den Eindruck einer unmittelbaren Teilnahme am Geschehen im Schützengraben weiter steigern soll.

Historische und elektronische Nachkolorierungen

Historisch ist die Nachkolorierung seit dem Beginn der Filmgeschichte bekannt und schließt an entsprechende >

7
(34)

Hintergrund: Archivbilder im digitalen Wandel (2/2)

Kolorierungstechniken etwa von Fotografien im 19. Jahrhundert an. Derartige Einfärbungen gelten in der Filmrestaurierung als „authentisch“. Als Zeugnisse einer historischen Praktik lassen sie sich auf eine (künstlerische) Intention der Filmschaffenden, Produktionsfirmen oder Filmverleiher zurückführen. Einen anderen Fall stellen elektronische Nachkolorierungen dar, die seit den 1980er-Jahren mit dem Begriff *Colorization* gefasst werden. Das computerisierte Verfahren wird immer wieder zur Neuvermarktung historischer Filmwerke – sowohl von Spiel- als auch Dokumentarfilmen – eingesetzt. In der Filmrestaurierung werden solche Verfahren meist als „unethisches“ Werkzeug gesehen. Ausnahmen zeigen aber, dass der Kontext entscheidend ist: So wurde das Verfahren durchaus wohlwollender gesehen, wenn Teile, die nur in Schwarz-Weiß überliefert waren, an den Rest einer ursprünglich farbigen Sequenz angeglichen wurden – wie etwa im Fall von *THE PHANTOM OF THE OPERA* (USA 1925/29).

Bei der dokumentarischen Beschäftigung mit den Weltkriegen sind die Arbeiten des Restaurators Adrian Wood mit historischem Farbfilmmaterial für TV-Dokumentationen wie *THE SECOND WORLD WAR IN COLOUR* (GB 1999) technisch wie ethisch zu unterscheiden vom computerkolorierten *WORLD WAR I IN COLOUR* (GB 2003). Durchaus differenzierte Debatten wurden über Guido Knopps *WELTENBRAND* (D 2012) und die französische Serie *APOCALYPSE* (2009) geführt.

Makel der digitalen Bildgebung in *THEY SHALL NOT GROW OLD*

Die kritisch einzuordnenden Dimensionen der *Colorization* erschöpfen sich jedoch keinesfalls in der Frage nach der historischen Authentizität der Filmfarben. *Colorization* zeitigt konkrete visuelle Konsequenzen: In *THEY SHALL NOT GROW OLD* sticht das oft flache Erscheinungsbild hervor, bei dem sich großflächig derselbe Farbton ohne

Nuancen über ganze Bildelemente erstreckt – besonders erkennbar an dem frischgrünen Rasen. Zudem wurden Filme, wie sie Jackson verwendete – etwa der wohl erste dokumentarische Langfilm *THE BATTLE OF THE SOMME* (GB 1916), auf orthochromatischem Material gedreht. In solchem Schwarz-Weiß-Material können etwa Blau und Weiß nicht differenziert abgebildet werden. Aufgrund dieser fehlenden Konturierung sind Wolken am Himmel auf dem historischen Filmmaterial weniger erkennbar. Hier wurde von Jackson offenbar deutlich dramaturgisch und kompositorisch nachgeholfen, zumal unter Ergänzung ganzer Bildelemente. Insbesondere die Rauchwolken am Himmel orchestrieren im Endresultat zusammen mit dem Ton den beklemmenden Terror des Krieges.

Darüber hinaus sind die Stummfilmbilder in ihrer Geschwindigkeit (ursprünglich 14, 15 oder etwa 18 Bilder pro Sekunde) an die moderne Bildfrequenz (24 Bilder pro Sekunde) angepasst worden. Bei Jackson werden hier allerdings nicht, wie oft üblich, historisch überlieferte Einzelbilder wiederholt. Stattdessen sind die Bilder mit dem Verfahren der Motion-Interpolation bearbeitet worden, das mithilfe von Algorithmen völlig neue Zwischenbilder berechnet. Strenggenommen sind diese Bilder digitale Neuschöpfungen. Neben dem Eindruck von deutlich flüssigeren Bewegungen, die an moderne Fernseher erinnern, entstehen hier Bildfehler, die sich insbesondere beim menschlichen Gesicht verstörend manifestieren. Bereits zu Beginn des Films in den noch schwarz-weißen Bildern verformen sich Gesichter kurzzeitig, ein rauchender Soldat scheint gar mit seiner eigenen Rauchwolke zu verschmelzen.

Archivmaterial in der heutigen Medienkultur

Diese Artefakte wirken genau dem entgegen, was Jackson am Herzen liegt: dem Bezug zu den menschlichen Gesichtern im

historisch überlieferten Bild. Die zusätzliche Konvertierung in 3D führt die dramaturgisch-ästhetischen Folgen beim Umgang mit dem Archivmaterial noch deutlicher vor Augen – ganz unabhängig von einer rein restaurierungsethischen Debatte. An dieser Stelle ein absolutes „Richtig“ oder „Falsch“ anzusetzen, geht an Phänomenen der (digitalen) Medienkultur vorbei: Es sind aktualisierende Verfahren – geprägt von Interessen der Gegenwart, welche die Gebrauchs- und Wahrnehmungsformen von Bildern bestimmen. Hier gilt es allerdings, einen äußerst kritischen und (historisch) medienkompetenten Blick zu entwickeln: Welche Effekte die neuen Gebrauchsformen zeitigen – und vor allem: wie sie in der Erinnerungskultur eingesetzt werden.

Autor/in:

Franziska Heller, Privatdozentin am Seminar für Filmwissenschaft an der Universität Zürich, und Ulrich Rüdell, Professor für Konservierung und Restaurierung an der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin, 27.06.2019

Hintergrund: Der Kompilationsfilm als dokumentarische Form (1/2)



DER KOMPILATIONSFILM ALS DOKUMENTARISCHE FORM

Für seinen Film *THEY SHALL NOT GROW OLD* (GB 2018) hat der Regisseur Peter Jackson kein einziges Bild selbst gedreht. Sämtliche Filmaufnahmen stammen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Jackson hat dieses Material in den Archiven des Imperial War Museum vorgefunden – im Englischen spricht man auch von *Found Footage* (deutsch: gefundenen Filmaufnahmen). Mittlerweile wird der Begriff Found-Footage-Film – leicht missverständlich – auch anderweitig benutzt, nämlich wenn Horrorfilme wie *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999) in einem pseudo-dokumentarischen Stil inszeniert sind. Im Dokumentarfilm sind damit jedoch historisch überlieferte Bildquellen gemeint (Amateurvideos, Wochenschauen, Propaganda-Aufnahmen, Fotografien etc.), die aus privaten, Rundfunk- oder Museumsarchiven zusammengetragen werden.

Theoretische Annäherung: Dokumentarische Formen und Stile

In Filmen mit historischen Sujets spielt *Found Footage* eine herausragende Rolle, schließlich ermöglicht es den Filmschaffenden, Ausschnitte einer vergangenen Realität zu zeigen – während sie selbst nur einen gegenwärtigen Blick auf Historisches dokumentieren können. Ganz gleich, in welcher Form sie fremdes Material in ihrem Film einsetzen: Stets stellen sie die ursprünglichen Bilder in einen neuen Bedeutungszusammenhang. Sogenannte Kompilationsfilme (auch: Found-Footage-Filme, Archivfilme) sind dokumentarische Werke, die ganz oder zumindest hauptsächlich aus Archivmaterial bestehen. Dieser Ansatz wurde bereits in der Stummfilmzeit durch die sowjetische Regisseurin Esfir

Schub begründet. In *DER FALL DER DYNASTIE ROMANOV* (UdSSR 1927) kompilierte Schub Aufnahmen aus der Zarenzeit und arbeitete die sozioökonomischen Verhältnisse heraus, die zum Umsturz des Systems geführt hatten. Produziert zum zehnten Jahrestag der Oktoberrevolution, ist der Film auch im Kontext der sowjetischen Filmpolitik zu verstehen.

Ob es sich beim Kompilationsfilm um ein Genre handelt, ist in der Filmwissenschaft umstritten. Der Genre-Begriff, im Bereich des Spielfilms durch jahrzehntelange Forschung etabliert und nach narrativen sowie ideologischen Merkmalen definiert, ist in der Dokumentarfilm-Theorie wenig verbreitet. Dennoch lässt sich festhalten, dass der Kompilationsfilm – ähnlich einem Genre – stilistische Konventionen und dramaturgische Muster herausgebildet hat. Zugleich gibt es im Verlauf der Filmgeschichte eine Ausdifferenzierung der Form, vor allem in der Art und Weise, wie Archibilder eingesetzt werden. Mit der Montage und dem Voice-Over-Kommentar >

Hintergrund: Archivbilder im digitalen Wandel (2/2)

als wesentlichen Stilmitteln haben sich informative, agitatorische und essayistische Formen entwickelt. Um diese Vielfalt zu beschreiben, ist das Konzept der Stilarten oder Modi des Dokumentarfilms (*documentary modes*) des US-amerikanischen Filmwissenschaftlers Bill Nichols hilfreich. In seinem Standardwerk „Introduction to Documentary“ (2010) unterscheidet Nichols sechs grundlegende Kategorien: den erklärenden (*expository*), poetischen (*poetic*), beobachtenden (*observational*), partizipativen (*participatory*), reflexiven (*reflexive*) und performativen (*performative*) Stil.

Voice-of-God: Der erklärende Kompilationsfilm

Bei den meisten Dokumentarfilmen handelt es sich um Mischformen, und im Fall des Kompilationsfilms fallen die genannten Stile unterschiedlich ins Gewicht. Am häufigsten verbreitet ist bis heute der informativ-erklärende Stil (*expository*), der durch seine Verbreitung im Fernsehen häufig mit dem Label „Dokumentation“ versehen wird. Diese Filme kompilieren heterogenes historisches Bildmaterial und stellen es mithilfe eines Voice-Over in einen sinnhaften Zusammenhang. Weil oft männliche Sprecher mit tiefer Stimme als „objektive“ Erzählinstanz eingesetzt werden, spricht Nichols auch spöttisch vom „Voice-of-God-Erzähler“. In Deutschland produziert Guido Knopp für das ZDF seit Jahrzehnten Filme dieser Art und nutzt darin oft illustrativ Material aus Propagandafilmen, vor allem in Beiträgen über den Nationalsozialismus (HITLER – EINE BILANZ, D 1995).

In verwandter, aber differenzierterer Form hat der Historiker Ken Burns diverse Mehrteiler über die US-Geschichte vorgelegt (DER AMERIKANISCHE BÜRGERKRIEG, USA 1990; THE WAR, USA 2006). Burns nutzt auf der Bildebene meist abgefilmte Fotografien – heute bekannt als Ken-Burns-Effekt – und lässt Schauspieler/-innen vielstimmige Quellen aus der jeweiligen

Zeit vorlesen. Auch in Peter Jacksons THEY SHALL NOT GROW OLD berichtet eine Vielzahl an Stimmen über historische Erfahrungen, diesmal im Ersten Weltkrieg. Jackson montiert die Tonspur jedoch so, als würden die insgesamt 114 Soldaten quasi mit einer Stimme sprechen, und suggeriert Zusammenhänge mit den illustrativen, an heutige Sehgewohnheiten angepassten Bildern. In dieser Form rückt ebenfalls eine geschichtsdidaktische Absicht in den Vordergrund: den längst vergangenen Krieg nicht nur informativ, sondern auch emotional zu vermitteln.

Beobachtende und poetische Collagen

Trotz ähnlicher Verfahren zeigt sich in der Wirkung ein interessanter Kontrast zwischen Jacksons Film und THE EVENT (NED/BEL 2015) von Sergei Loznitsa. Der ukrainische Regisseur montiert Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die auf den Straßen von Leningrad während des dreitägigen Putschversuchs gegen Michail Gorbatschow im August 1991 gefilmt wurden. Er enthält sich jeglicher Erklärung – kein Voice-Over und keine Inserts – und nutzt wie Jackson ein Sounddesign, das sich wie Originalton anhört, aber in der Postproduktion mit Nachsynchronisierung erstellt wurde. In dieser Form wirkt THE EVENT wie ein Direct-Cinema-Film (der er nicht ist), mitten drin in den chaotischen Straßenprotesten, deren Interpretation den Zuschauenden überlassen wird.

Der Ungar Péter Forgács ist derweil für einen poetischen Stil in der Kompilation von Amateurfilmen bekannt geworden. In THE DANUBE EXODUS (UNG 1998) zeigt er die Flucht mitteleuropäischer Juden in Richtung Palästina kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, aufgezeichnet vom Kapitän eines Dampfschiffes. In seinen Filmen ermöglicht Forgács einen anderen Blick auf Historisches, einen Blick auf alltägliche, manchmal überraschend glückliche

Momente – etwa die Hochzeit eines jungen Paares an Deck – im Kontext der globalen Katastrophe.

Der Kompilationsfilm als Essay

In den reflexiven und performativen Stilarten des Dokumentarfilms dient das *Found Footage* nicht mehr bloß als authentisches Dokument der Vergangenheit, sondern wird – meist in einem essayistischen Kommentar – auf seinen Wahrheitsgehalt befragt oder bildtheoretisch analysiert. Einerseits kann dabei der subjektive Blick der Regisseurin auf den Protagonisten in den Fokus rücken, wie in WALDHEIMS WALZER (Ö 2018), wenn Ruth Beckermann über Aufnahmen von Kurt Waldheim aus ihrem eigenen Archiv nachdenkt („Ich erinnere mich an seine Hände...“). Andererseits kann wie bei Harun Farocki, etwa in VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION (D 1992) über den im Staatsfernsehen dokumentierten Sturz des rumänischen Diktators Nicolae Ceaușescu, die Bildproduktion selbst zum Gegenstand werden: Wer filmt, aus welchem Standpunkt – und was genau ist eigentlich zu sehen? Fragen, die beim kritischen Blick auf historisches *Footage* in Dokumentarfilmen stets im Zentrum stehen sollten.

Autor:

Jan-Philipp Kohlmann, Filmjournalist
und Redakteur von kinofenster.de,
27.06.2019

Hintergrund: Vom Ersten Weltkrieg bis heute: Propaganda im Film (1/4)



11
(34)

VOM ERSTEN WELTKRIEG BIS HEUTE: PROPAGANDA IM FILM

Wird der Erste Weltkrieg rückblickend oft als „Materialschlacht“ bezeichnet, so gilt dies ebenso für die Bildproduktion jener Jahre. Die britische Karikatur des affenartigen „Hunnen“ mit Pickelhaube und Keule, der sich als grausame Verkörperung des deutschen Militarismus seinen Weg durch Europa bahnt, findet sich noch heute in deutschen Geschichtsbüchern. Um gegen diesen Gegner zu mobilisieren, veröffentlichte etwa das britische „War Propaganda Bureau“ allein im ersten Kriegsjahr über 2,5 Millionen Bücher und Broschüren in 17 Sprachen.

Der Film: ein neues Medium findet sein Publikum

Eine zentrale Rolle war hierbei dem Film zugeordnet, sowohl in dokumentarischen

Wochenschauen als auch im Spielfilm. Das Kino entwickelte sich zu Kriegsbeginn langsam zu einem einflussreichen Massenmedium und war bereits ein globaler Wirtschaftsfaktor: Von weltweit 60.000 Kinos standen 16.000 in den USA, 6.000 in Großbritannien und immerhin 2.500 im Deutschen Reich. Das Publikum maß dem bewegten Bild in diesen frühen Jahren des Kinos nahezu uneingeschränkt Authentizität bei – eine Haltung, die sich zu Beginn des Krieges rasch wandeln sollte. Das gemeinsame Filmerlebnis im abgedunkelten Saal versprach eine neue Dimension wenn nicht der Massensuggestion, so doch der Aufmerksamkeitslenkung und Konsenserschöpfung. Hier konnte die emotionale Verbindung von Front und Heimat vollzogen werden.

Widerstand gegen das Massenmedium

Zunächst gab es gegen das neue Medium jedoch Vorbehalte. Mit dem hehren Auftrag patriotischer Gewissensbildung war das billige Massenvergnügen Kino, so die Einschätzung der herrschenden Eliten in Militär und Politik, kaum zu vereinbaren. So erlebte der erste britische Propagandafilm BRITAIN PREPARED erst am 29. Dezember 1915, 17 Monate nach Kriegsbeginn, seine Premiere in London. Die Dokumentation über die englische Kriegsmaschinerie, teilweise in dem damals noch neuen Farbsystem Kinemacolor gedreht, war gegen die Widerstände aus Militärkreisen durchgesetzt worden und besaß für zukünftige Produktionen eine Vorbildfunktion. Einen Sonderfall stellte Frankreich dar, wo selbst die Filme der eigenen Filmabteilung SCA (Section Cinématographique de l'Armée française) einen pazifistischen Ton anschlugen. Schon während des Krieges fand die militärische Bildproduktion Frankreichs unter >

Hintergrund: Vom Ersten Weltkrieg bis heute: Propaganda im Film (2/4)

dem Gesichtspunkt der „Erinnerung“ statt. Die Bilder von den Schlachtfeldern (allein 31 Kurzfilme behandelten die Schlacht von Verdun im Jahr 1916) sollten in erster Linie der Dokumentation, nicht der Mobilisierung dienen. Nicht dokumentarisch, aber ein glänzendes Beispiel für ein pazifistisches Werk ist Abel Gances epischer Anti-Kriegsfilm J'ACCUSE (1919), in dem sich die Toten zur Anklage vom Schlachtfeld erheben. Der Film wurde teilweise vom französischen Militär finanziert, wohl weil man einen Propagandafilm gegen den Erzfeind Deutschland erwartet hatte.

Der Krieg in den Wochenschauen

Der dringende Wunsch in der Bevölkerung nach dokumentarischen Bildern von der Front stieß jedoch schnell an Grenzen – einerseits weil die Filmteams in dem unwegsamen Gelände unter Einsatz ihres Lebens arbeiteten. Andererseits verzögerte die obligatorische Zensur, im Deutschen Reich zunächst Sache der lokalen Polizeibehörden, die Aufführung oft um mehrere Wochen. Die Folge waren meist belanglose Aufnahmen aus dem Hinterland, Bilder von Soldaten beim Essen oder bei der Vorbereitung des Kriegsgeräts für die kommende Schlacht. Publikum und Kritik zeigten sich ernüchert. Die Zeitschrift Der Kinematograph urteilte 1919 rückblickend über die deutschen Wochenschauen: „Sie waren langweilig und verdienten meist ihre Bezeichnung gar nicht, weil sie zu oft nicht den Krieg widerspiegelten, sondern gestellte Bilder brachten. Im übrigen wusste das Publikum ganz genau.“

Die Gründung des BuFa

Bereits im August 1916 hatte die Produktionsfirma Messter-Gesellschaft ein Pamphlet mit dem Titel „Der Film als politische Kampfschrift“ veröffentlicht. Doch die deutsche Heerführung unter General Erich von Ludendorff änderte erst spät ihre

skeptische Haltung. Die Gründung des Bild- und Filmamts (BuFa), dem unter anderem die militärischen Film- und Presseabteilungen sowie das Filmbüro des Auswärtigen Amtes unterstanden, war im Januar 1917 der erste Schritt hin zu einer gelenkten Berichterstattung jenseits der Zensur und zugleich eine Reaktion auf die oft sensationsheischenden Produktionen aus der Privatwirtschaft. Der neben den auf Wochenschauen spezialisierten Produktionsgesellschaften Messter und Eiko wichtigste kommerzielle Produzent war die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG, später Deulig), ein von nationalkonservativen Großindustriellen gegründeter Dachverband zur Imagewerbung im In- und Ausland. 150 eigene Filme produzierte die DLG in den Jahren 1917/18, darunter auch Kriegsfilme gegen den ausdrücklichen Wunsch sowohl des BuFa als auch der Obersten Heeresleitung, die der Ansicht waren, dass die militärische Berichterstattung und die politische Propaganda staatlich gelenkt werden sollten.

Schlacht der Filme: THE BATTLE OF THE SOMME VS. BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME

Der erste große Beitrag des BuFa war BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME (1916) – eine direkte Antwort auf den Erfolg des britischen Propagandafilms THE BATTLE OF THE SOMME, mit der das deutsche Militär versuchte, die verheerende Schlacht von 1916 nachträglich als Sieg zu verkaufen. Ludendorffs neue Koordinationsstelle verstand sich als Gegenpol zu den alliierten „Hetzfilmen“, eine erstaunlich defensive Strategie, die sich in dem Dreiakter gut beobachten lässt. Gemächliche, teils offensichtlich gestellte Bilder werden wie im Vorbild in einer rudimentären Stummfilmdramaturgie angeordnet. Deutsche Soldaten begutachten zunächst vom Gegner zerstörte Kulturgüter und helfen der Zivilbevölkerung. Mit Zwischentiteln wie „Wer

sind die Barbaren?“ wird der gängige Vorwurf umgekehrt. Es folgt eine stellenweise lebhaftere Darstellung der Kriegshandlungen. Das gewünschte Bild eines sauberen und gut organisierten Kriegs scheitert aber an ungünstigen Kamerapositionen, eindeutig propagandistischen Textpassagen und vorenthaltenen Informationen.

Qualitativ reicht die deutsche Produktion nicht an THE BATTLE OF THE SOMME heran. Der von zwei professionellen Kameramännern gedrehte Film zeigt die britische Armee aus nächster Nähe, oft in starken Massenszenen, in stets konzentrierter Aktion. 20 Millionen Zuschauer allein in den ersten sechs Wochen nach der Veröffentlichung im August 1916 konnten sich dieser Identifikation nicht entziehen und machten den Film zum Kassenschlager. Damit war offensichtlich, dass der deutsche Propagandafilm zwei Jahre nach Kriegsbeginn den anderen Nationen abgeschlagen hinterherhinkte.

Die Gründung der UFA

In einem Brief an das Königliche Kriegsministerium vom 4. Juli 1917 schrieb Ludendorff: „Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt.“ Eine „Vereinheitlichung der deutschen Filmindustrie“ sah er als gebotenes Mittel, den Vorsprung der Gegner aufzuholen und der privaten Konkurrenz den Rang abzulaufen. In diesem inoffiziellen Gründungsdokument der Universum Film AG (UFA) formuliert der Militär Ludendorff einige zentrale Wesenszüge staatlicher Propaganda. Vor allem müsse sie, um die gewünschte Wirkung zu erzielen, unerkannt bleiben. Für die tatsächliche Beeinflussung des Kriegsverlaufs allerdings kam die Gründung der UFA zu spät. Die kommende Speerspitze des Weimarer Kinos verschlang eine Menge Geld, produzierte jedoch kaum Kriegsfilme. Die BuFa versorgte bis zum Ende des Krieges etwa 900 Frontkinos mit Filmen. >

Hintergrund: Vom Ersten Weltkrieg bis heute: Propaganda im Film (3/4)

Propaganda nach 1918 – Unterschiedliche Systeme, unterschiedliche Lehren

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs hat der Begriff der Propaganda einen starken Bedeutungswandel erfahren, er ist aufgrund der Erfahrungen im Ersten Weltkrieg negativ konnotiert. Der Grund liegt in zwei gänzlich gegenläufigen Entwicklungen. Galt die staatliche Massenagitation seitens der Siegermächte schnell als diskreditiert, zog der Nationalsozialismus völlig andere Lehren aus der Geschichte. Hitler und Propagandaminister Goebbels sahen in der defensiven Propagandastrategie im Ersten Weltkrieg eine Ursache der Niederlage. Gleichzeitig war mit der mächtigen UFA ein wichtiger Grundstein zur Gleichschaltung der Filmindustrie gelegt. Diese gipfelte im Ausbau des 1937 verstaatlichten Konzerns zum Monopolisten im Jahr 1942. In Goebbels' „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ wurden sämtliche Filme abgesegnet oder in Auftrag gegeben, darunter direkte NS-Propaganda und die große Masse des „unpolitischen Unterhaltungsfilms“. Unser heutiger Begriff der Propaganda mit seinem negativen Beiklang speist sich nicht zuletzt aus dieser Entwicklung.

Propaganda im Kalten Krieg

In den Nachkriegsjahren standen propagandistische Bemühungen ganz im Zeichen des Kalten Krieges. Das ideologische Säbelrasseln zielte in den 1950er- und 1960er-Jahren in erster Linie darauf ab, die Überlegenheit des eigenen politischen Systems zu demonstrieren. Ein Resultat des sogenannten „Stalin-Kults“ war Micheil Tschiaurelis *DER FALL VON BERLIN* aus dem Jahr 1950, der die Rolle der sowjetischen Führung während des Zweiten Weltkriegs in ein positives Licht rückte. Im US-amerikanischen Kino jener Jahre manifestierte sich der Kalte Krieg vor allem in anti-kommunistischer Paranoia, die sich parabelhaft in Horror-

filmen wie *DIE DÄMONISCHEN* (Don Siegel, 1956) und im Polit-Thriller á la *BOTSCHAFTER DER ANGST* (John Frankenheimer, 1960) niederschlug. Ost-West-Feindbilder wurden bevorzugt im Genre des Spionagefilms in Stellung gebracht. In *FOR EYES ONLY – STRENG GEHEIM* (1963) von János Veiczi etwa vereiteln ostdeutsche Agenten einen Plan der NATO, die politische Führung der DDR zu stürzen.

Der Anti-Kriegsfilm nach dem Zweiten Weltkrieg

Als Gegenbewegung zur Mobilisierung ideologischer Kräfte erlebte der Antikriegsfilm ab den 1950er-Jahren eine erneute Blütephase. Stanley Kubricks *WEGE ZUM RUHM* bezog sich 1957 sogar noch einmal auf die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs, während osteuropäische Filme wie *ICH WAR NEUNZEHN* (1968) von Konrad Wolf und Elem Klimows erschütterndes Drama *KOMM UND SIEH* (1985) die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs thematisierten. Der Vietnam-Krieg war in den USA der Auslöser für eine weitere Welle von Anti-Kriegsfilmen, die sowohl die Fronterfahrung als auch das Schicksal der Rückkehrer beschrieben. Diese Welle setzte sich mit Oliver Stones *PLATOON* (1986) und *FULL METAL JACKET* (1987) von Stanley Kubrick bis weit in die 1980er-Jahre fort, als sich der politische Wind in den USA längst gedreht hatte. In dieser Phase militärischer Aufrüstung entdeckte die US-Regierung auch das Kino als Werbepattform wieder.

Militär und Unterhaltung

Hatte die Geschichte des Ersten Weltkriegs bereits das komplexe Geflecht von staatlichen, militärischen und kommerziellen Interessen, in dem sich Propaganda bewegt, aufgezeigt (1915 wurde unter anderem D.W. Griffiths Bürgerkriegsfilm *GEBURT EINER NATION* vom Militär unterstützt), gehört die Kooperation zwischen Filmindustrie und Politik heute zur gängigen Praxis. Viele

größere Produktionen wären etwa ohne die Mithilfe von US-Armee und State Department – den berüchtigten „Filmbüros“ des Pentagons – kaum realisierbar. Der Pilotenfilm *TOP GUN* (1986) gilt als Wendepunkt der militärischen Selbst- und Außendarstellung. Im politischen Klima der Reagan-Jahre, in denen alte Ost-West-Feindbilder reaktiviert wurden, fand das Militär wieder Erfüllungsgehilfen in der US-Filmindustrie. Der Schulterchluss von Militär und Unterhaltungsindustrie, der sogenannte „military-entertainment-complex“, veränderte die Ikonografie filmischer Propaganda: weg von ideologischer Einschwörung, mit einem neuen Augenmerk auf der Fetischisierung eines militärischen Lifestyles und dessen Hardware. In *TOP GUN* ähnelte die Kriegserfahrung bereits der Simulation in einem Computerspiel. Die für ihre Zeit bahnbrechenden Learjet-Aufnahmen der Luftkämpfe bedienten den Wunsch nach erhöhtem Realismus und glorifizierten die Vorstellung eines sauberen Krieges. Der Werbeeffekt verfehlte seine Wirkung nicht: Nach dem Kinostart schnellten die Werberzahlen der US-Navy um 500 Prozent in die Höhe.

Eine neue Ikonografie des Kriegsbildes

Eine neue filmische Qualität erreichte diese Zusammenarbeit Anfang der 2000er-Jahre mit dem Kriegsfilm *BLACK HAWK DOWN*, der die militärische Produktplatzierung schon im Titel führt. (*Black Hawk* ist der Name eines Kampfhubschraubers) *BLACK HAWK DOWN* zeigte die soldatische Erfahrung in einem schonungslosen Realismus und versetzte das Publikum durch den Einsatz von wendigen Handkameras und schnellen Montagen zwischen die unscharfen Frontlinien. Diese Entwicklung zeigt, dass sich die Methoden der Einflussnahme und daraus resultierend auch die Ikonografie des filmischen Kriegsbildes mit dem Charakter moderner Kriege verändern. Ein >

Hintergrund: Vom Ersten Weltkrieg bis heute: Propaganda im Film (4/4)

Wandel lässt sich ebenfalls an der Ästhetik militärischer Imagefilme ablesen. So wirbt die sechsteilige Filmreihe OPERATION AFGHANISTAN - DIE BUNDESWEHR IM EINSATZ (2008) einerseits mit der technischen Überlegenheit des Heeres, legt gleichzeitig aber großen Wert auf die humanitären Aspekte des Einsatzes.

Die Immersions-Strategie, das Publikum mit den Mitteln audio-visueller Fiktion am Kriegserlebnis „teilhaben“ zu lassen, findet heutzutage Entsprechung im verstärkten Einsatz von Computersimulationen in der Soldaten-Ausbildung. Der deutsche Videokünstler Harun Farocki zeigt in seiner Arbeit ERNSTE SPIELE (2009-2010), dass das US-Militär Point-of-View-Computersimulation, wie man sie aus sogenannten „Ego-Shootern“ kennt, inzwischen auch in der Behandlung posttraumatischer Belastungsstörungen bei amerikanischen Soldaten einsetzt. So werden die Grenzen von Einflussnahme und Unterhaltung durch die enge Verzahnung von offiziellen Stellen und der Privatwirtschaft immer durchlässiger. Mit zentral organisierter Propaganda, wie sie im Ersten Weltkrieg erfunden wurde, hat die moderne militärische Lobbyarbeit nichts mehr zu tun. Ihre Urheber tauchen heute – wenn auch gut versteckt – in den Film-Credits auf. Das Ziel hingegen ist immer noch dasselbe: das Publikum vom Sinn einer Sache zu überzeugen, oft gegen innere Widerstände, aber selten gegen dessen eigenen Willen.

Autor:

Philipp Bühler, freier Filmjournalist
und -kritiker, 27.06.2019

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit mit They Shall Not Grow Old (1/2)

AUSSERSCHULISCHE FILMARBEIT MIT THEY SHALL NOT GROW OLD

Vorschläge für die freie Bildungsarbeit mit Jugendlichen zwischen sechzehn und achtzehn Jahren

Zielgruppe	Thema	Fragen und Vorgehen
Jugendliche zwischen 16 und 18 Jahren	Ursachen und Folgen des Ersten Weltkriegs	Fragen: Wann fand der Erste Weltkrieg statt? Was waren Ursachen und Folgen des Ersten Weltkriegs? Erstellen einer Mindmap basierend auf Material des bpb-Dossiers zum Ersten Weltkrieg.
	Spezifika des Ersten Weltkriegs	Fragen: Warum gilt der Erste Weltkrieg als Zäsur zu Beginn des 20. Jahrhunderts? Welche neuen Technologien kamen zum Einsatz? Wie unterschieden sich Schlachten und Frontalltag von kriegerischen Auseinandersetzungen aus dem 19. Jahrhundert? Arbeitsteiliges, vertiefendes Erschließen des bpb-Dossiers zum Ersten Weltkrieg.
	Film als Propaganda	Fragen: Was ist Propaganda? Wie wurde das Medium Film während des Ersten Weltkriegs zu Propaganda-Zwecken eingesetzt? Diskussion basierend auf dem Kinofenster-Artikel zum Thema Propaganda im Film.
	Restaurierung von Filmmaterial?	Fragen: Wie erfolgt die Restaurierung von Filmmaterial, beispielsweise aus der Zeit des Ersten Weltkriegs wie bei THEY SHALL NOT GROW OLD? Welche ethischen Aspekte sind dabei zu beachten? Erschließen des Kinofenster-Artikels „Archivbilder im digitalen Wandel“ und anschließende Diskussion.
	Der Erste Weltkrieg im Spielfilm	Frage: Welche Spielfilme kennt ihr, die vom Ersten Weltkrieg handeln? Organisation einer Filmreihe, mögliche Filme: IM WESTEN NICHTS NEUES (USA 1930); MATHILDE – EINE GROSSE LIEBE (F 2004); FRANTZ (D/F 2016).

15
(34)



Anregungen: Außerschulische Filmarbeit mit They Shall Not Grow Old (2/2)

Erinnerungskultur	Fragen: Wo befinden sich in der näheren Umgebung Mahnmale, die an den Ersten Weltkrieg erinnern? Besuch des/der Mahnmals/Mahnmale. Kurze filmische Präsentation erstellen, in der die Bedeutung des Mahnmals erläutert wird. Gegebenenfalls Verfügbarmachung der Präsentation über die Webseite des Jugendzentrums.
Der Erste Weltkrieg im Spielfilm	Fragen: Was müssen Journalisten beachten, die aus Kriegsgebieten berichten? Wie können sie möglichst objektiv das Geschehen darstellen? Gemeinsames Erstellen eines journalistischen Kodex'.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Pädagoge und
Kinofenster-Redakteur, 27.06.2019

Arbeitsblatt: They Shall Not Grow Old – Aufgabe 1/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 1

THEMATISCHE UND FILMÄSTHETISCHE HERANFÜHRUNG AN DEN FILM THEY SHALL NOT GROW OLD

Didaktisch-methodischer Kommentar

Hinweis für Lehrende: Die hier beschriebene Aufgabe zum Film finden Sie auf den folgenden Seiten in deutscher und englischer Sprache. Die Filmausschnitte für dieses Arbeitsblatt finden Sie als Video-stream unter: <https://www.kinofenster.de/filme/aktueller-film-des-monats/kf1907-they-shall-not-grow-old-arbeitsblatt/>

—

Fächer:

Geschichte, Englisch Politik ab
16 Jahre, ab 11. Klasse

Didaktische Vorbemerkung: Aufgabe 1 sollte in jedem Fall von der gesamten Lerngruppe bearbeitet werden, um einen ersten Zugang zum Film zu erlangen. Anschließend kann wahlweise Aufgabe 2 oder 3 bearbeitet werden, ebenso wäre es denkbar, die Lerngruppe zu teilen und mit der Vorstellung der Lernprodukte (Kommentare und Präsentationen) wieder zusammenzuführen.

Kompetenzerwerb: Im Geschichtsunterricht liegt der Schwerpunkt auf der Vermittlung von Sachkompetenz (Inhaltsfeld: Die moderne Industriegesellschaft zwischen Fortschritt und Krise), im Englischunterricht auf dem Feld der Sprechkompetenz. Ebenso erfolgt über die Einführung filmsprachlicher Fachbegriffe (beispielsweise Kameraeinstellungen) die Vermittlung von Medienkompetenz (Kenntnis der Filmsprache – Basiswissen).

Im Einstieg wird Vorwissen aus der Sekundarstufe I zu Ursachen, Verlauf und Folgen des Ersten Weltkriegs reaktiviert. Die Schüler/-innen stellen darauf basierend Vermutungen an, welche Erwartungen junge Soldaten zu Beginn des Ersten Weltkriegs hatten und mit welcher Perspektive sie von der Front zurückkehrten. Anschließend wird Filmmaterial aus dem Ersten

Weltkrieg mit dem restaurierten Material aus THEY SHALL NOT GROW OLD hinsichtlich der filmästhetischen Mittel und deren Wirkung verglichen. Anhand des Trailers wird Peter Jacksons Intention herausgearbeitet, warum er sich für die Bearbeitung des Originalmaterials entschied. Während des Filmbesuchs erarbeiten die Schüler/-innen, dass dem nicht offensichtlich bearbeiteten Material eine Rahmenfunktion zukommt. Über die Wirkung des am Computer nachbearbeiteten Materials wird sich im Anschluss ausgetauscht und beurteilt, inwieweit es sich um ein legitimes Verfahren handelt, historische Ereignisse greifbarer zu machen.

Autor:


Ronald Ehlert-Klein, Film- und Theaterwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 27.06.2019

Arbeitsblatt: They Shall Not Grow Old – Aufgabe 1

Aufgabe 1

THEMATISCHE UND FILMÄSTHETISCHE HERANFÜHRUNG AN DEN FILM THEY SHALL NOT GROW OLD

VOR DEM FILMBESUCH:

- a)** Tauschen Sie sich im Plenum über Ursachen, Verlauf und Folgen des Ersten Weltkriegs aus.
- b)** Notieren Sie in Einzelarbeit Vermutungen darüber, welche Erwartungen Soldaten zu Beginn des Ersten Weltkriegs hatten und mit welchen Perspektiven sie 1918 aus dem Krieg zurückgekehrt sind. Vergleichen Sie im Anschluss Ihre Ergebnisse.
- c)** Sehen Sie sich folgenden kurzen dokumentarischen Clip an, in dem der Prince of Wales kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs US-amerikanische Truppen in Deutschland besucht.
 <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060022961>
 Fassen Sie die filmästhetischen Mittel zusammen (beispielsweise Farbgestaltung, Tongestaltung, Kameraeinstellungen und -bewegungen, Inserts). Diskutieren Sie anschließend die Wirkung auf heutige Zuschauernde.
- d)** Analysieren Sie anschließend folgende Szene aus dem Film THEY SHALL NOT GROW OLD hinsichtlich der gewählten filmästhetischen Mittel und der Wirkung auf Zuschauernde. Diskutieren Sie anschließend Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der Rezeptionsästhetik.

- e)** Sehen Sie sich den Trailer von THEY SHALL NOT GROW OLD an. Geben Sie in eigenen Worten wieder, wie der Umgang mit Original-Filmmaterial aus der Zeit des Ersten Weltkriegs beschrieben und womit die gewählte Herangehensweise begründet wird.

WÄHREND DES FILMBESUCHS:

- f)** Achten Sie darauf, an welchen Stellen des Films filmästhetische Mittel aus den Aufgaben c) und d) verwendet werden. Halten Sie Ihre Ergebnisse unmittelbar nach dem Filmbesuch stichpunktartig fest.

NACH DEM FILMBESUCH:

- g)** Tauschen Sie sich darüber aus, was Sie während des Filmbesuchs besonders überrascht und/oder berührt hat. Welche Aspekte aus Aufgabe b) spiegelte der Film (nicht) wieder?
- h)** Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse aus Aufgabe f). Inwieweit verstärkte die Wahl der filmästhetischen Mittel Ihre Eindrücke aus Aufgabe g)?

- i)** Regisseur Peter Jackson begründete seine Entscheidung, originale Filmaufnahmen zu bearbeiten wie folgt: „What I hope the film does is that it takes away 100 years and makes you think that those who fought were just the same as us.“ Diskutieren Sie, inwieweit seine Intention den Umgang mit dem Originalmaterial rechtfertigt.

Worksheet: They Shall Not Grow Old – Exercise 1 (english)

Exercise 1:

THEMATIC AND CINEMATIC FAMILIARISATION WITH THE FILM THEY SHALL NOT GROW OLD

BEFORE GOING TO THE CINEMA:

- a)** Discuss in class the causes, course and consequences of the First World War.
- b)** Make individual notes of what attitudes you think soldiers might have had at the beginning of the First World War and what kind of attitude they would have had on returning from war in 1918. Compare the results of your work.
- c)** Watch the following short documentary clip, in which the Prince of Wales visits US troops in Germany shortly after the end of the First World War.
<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060022961>
 Summarise the cinematic/aesthetic means used (for example colour design, sound design, camera angles and camera movements, captions). Discuss the effect that they would have on contemporary viewers.
- d)** After that, analyse the following scene from the film THEY SHALL NOT GROW OLD with regard to the cinematic means chosen and their effect on viewers. Then discuss what the two excerpts have in common and what distinguishes them in terms of the aesthetic of reception.

- e)** Watch the trailer for THEY SHALL NOT GROW OLD. In your own words, report how the use of original footage from the time of the First World War is described and how the approach chosen is justified.

WHILE AT THE CINEMA:

- f)** Pay attention to which parts of the film feature the cinematic/aesthetic means described in exercises c) and d). Write down your observations in the form of bullet points immediately after watching the film.

AFTER GOING TO THE CINEMA:

- g)** Discuss what you found particularly surprising and/or moving during the film. What aspects of exercise b) did the film (not) reflect?
- h)** Compare the results of your work on exercise f). To what extent did the cinematic means chosen confirm your impressions from exercise g)?
- i)** Director Peter Jackson gave the following explanation for his decision to process original film footage: „What I hope the film does is that it takes away 100 years and makes you think that those who fought were just the same as us.“ Discuss the extent to which his intention justifies his treatment of original material.

Arbeitsblatt: They Shall Not Grow Old – Aufgabe 2/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 2

FRONTALTAG IM ERSTEN WELTKRIEG: FILM- UND QUELLENKRITISCHE ANALYSE

Didaktisch-methodischer Kommentar

Hinweis: Die hier beschriebene Aufgabe zum Film finden Sie auf den folgenden Seiten in deutscher und englischer Sprache. Die Filmausschnitte für dieses Arbeitsblatt finden Sie als Videostream unter:

<https://www.kinofenster.de/filme/aktueller-film-des-monats/kf1907-they-shall-not-grow-old-arbeitsblatt/>

—

Fächer:

Geschichte, Englisch, Politik ab
16 Jahre, ab 11. Klasse

Kompetenzerwerb: Mit dem Lernprodukt des Kommentars liegt im Geschichtsunterricht der Schwerpunkt auf der Handlungskompetenz, während im Englischunterricht die Förderung der Schreibkompetenz im Zentrum steht. Ebenso erfolgt über die Vertiefung filmsprachlicher Fachbegriffe die Vermittlung von Medienkompetenz (Kenntnis der Filmsprache – Basiswissen).

Aspekte erschlossen, die anschließend von den Schülerinnen und Schülern in einem Kommentar zu den Vor- und Nachteilen der Restaurierung in THEY SHALL NOT GROW OLD verwendet werden.

Im Einstieg tauschen sich die Schülerinnen und Schüler über die Begriffe Information und Propaganda vor dem Hintergrund der Kriegsberichterstattung aus und grenzen diese voneinander ab. In einem weiteren Schritt wird anhand eines bpb-Leitfadens der Umgang mit linearen und nichtlinearen Texten als Quelle wiederholt. Anschließend erfolgt anhand von Filmmaterial des Imperial War Museums und Szenen aus THEY SHALL NOT GROW OLD ein Vergleich, der über die Inhalte und filmästhetischen Mittel dahingehend hinaus geht. So sollte die historische Kontextualisierung thematisiert werden, die die Webseite des Museums durchaus leistet, während bei THEY SHALL NOT GROW OLD beispielsweise die Tonspur suggerieren könnte, dass sie sich auf die Bildebene bezieht, was aber nicht der Fall ist. Mithilfe der Kinofenster-Filmkritik zu THEY SHALL NOT GROW OLD und dem Hintergrundartikel zur Restaurierung des verwendeten Materials werden weitere

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 27.06.2019

20
(34)

Arbeitsblatt: They Shall Not Grow Old – Aufgabe 2

Aufgabe 2

FRONTALTAG IM ERSTEN WELTKRIEG: FILM- UND QUELLENKRITISCHE ANALYSE

NACH DEM FILMBESUCH:

- a)** Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg sind beim Bewegtbild die Grenzen zwischen Information und Propaganda fließend. Formulieren Sie im Plenum Kriterien, die beide Begriffe charakterisieren.
- d)** Lesen Sie sich folgenden bpb-Artikel <http://www.bpb.de/lernen/formate/methoden/46825/text-analysieren> durch und überarbeiten Sie anschließend Ihre Übersicht zu quellenkritischen Fragen.

OPTIONALE AUFGABE ZUR VERTIEFUNG:

- b)** Erarbeiten Sie einen historischen Abriss zur künstlerischen Darstellung von Kriegsgeschehen. Nutzen Sie als Basis Ihrer Recherche folgenden bpb-Artikel <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/bilder-in-geschichte-und-politik/73169/kriegsberichterstattung?p=all>. Wählen Sie eine geeignete Darstellungsform (beispielsweise tabellarisch, Zeitstrahl oder ein Plakat).
- c)** Formulieren Sie in Partnerarbeit basierend auf Ihren Kenntnissen aus dem Geschichtsunterricht, welche Aspekte bei der Analyse von historischen Quellen zu beachten sind. Halten Sie Ihre Ergebnisse schriftlich fest.
- e)** Sehen Sie folgende Szenen noch einmal an. Vergleichen Sie in Partnerarbeit das Material mit anderen Filmaufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg hinsichtlich filmästhetischer Mittel wie Farbgebung, Inserts und Tongestaltung. Analysieren Sie anschließend, inwieweit das Original-Material für THEY SHALL NOT GROW OLD bearbeitet wurde.
- f)** Lesen Sie sich mit Ihrer/Ihrem Partner/-in arbeitsteilig die Kinofenster-Filmkritik und den Kinofenster-Artikel „Das menschliche Gesicht des Krieges? Archivbilder im digitalen Wandel“ durch. Ergänzen Sie gegebenenfalls Ihre Ergebnisse aus den Aufgaben d) und e).
- g)** Verfassen Sie einen Kommentar, in dem Sie sich zu den Vor- und Nachteilen der Restaurierung in THEY SHALL NOT GROW OLD positionieren. Nutzen Sie hierfür ihre Ergebnisse aus der Diskussion (1i) und die Erkenntnisse des Leitfadens zur Quellenkritik (2d).

21
(34)

>

Worksheet: They Shall Not Grow Old - Exercise 2 (english)

Exercise 2:**EVERYDAY LIFE ON THE FRONTLINES OF THE FIRST WORLD WAR: CRITICAL ANALYSIS OF THE FILM THEY SHALL NOT GROW OLD AND THE SOURCES USED****AFTER GOING TO THE CINEMA:**

- a)** In the First World War, the borders between information and propaganda became blurred with regard to the use of motion pictures. In class, formulate criteria to characterize the two terms.

OPTIONAL IN-DEPTH EXERCISE:

- b)** Draw up a historical summary of artistic treatments of war. Use the following bpb-article <http://www.bpb.de/ge-sellschaft/medien-und-sport/bilder-in-geschichte-und-politik/73169/kriegsberichterstattung?p=all> as a basis for your research. Select a suitable form of presentation (for example table, timeline or poster).
- c)** In pairs, based on your knowledge from history class, articulate what aspects need to be taken into account when analysing historical sources. Write down the results of your deliberations.
- d)** Read the following bpb-article and then revise your summary of questions regarding the use of historical sources.

- e)** Watch the following scenes <http://www.bpb.de/lernen/formate/methoden/46825/text-analysieren> again. In pairs, compare the material with other footage from the First World War regarding cinematic/aesthetic means such as colour design, captions and sound design. Then analyse to what extent original footage was processed or doctored for THEY SHALL NOT GROW OLD.
- f)** Dividing the work up with your partner, read the Kinofenster film review and the Kinofenster article on restoration. If necessary, use your findings to flesh out the results of your work on exercises d) and e).
- g)** Write a commentary in which you take a stance on the advantages and disadvantages of restoration work for THEY SHALL NOT GROW OLD. In doing so, make use of the results of your work from the discussion (1i) and your findings with regard to guidelines for critical analysis of sources (2d)).

22
(34)

Arbeitsblatt: They Shall Not Grow Old – Aufgabe 3/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 3

KRIEG DER BILDER: PROPAGANDAFILME DER KRIEGSTEILNEHMER

Didaktisch-methodischer Kommentar

Hinweis: Die hier beschriebene Aufgabe zum Film finden Sie auf den folgenden Seiten in deutscher und englischer Sprache.

—
Fächer:

Geschichte, Englisch, Politik ab
11. Klasse

Kompetenzerwerb: Mit dem Lernprodukt der Präsentation liegt im Geschichtsunterricht der Schwerpunkt auf der Handlungskompetenz, während im Englischunterricht die Förderung der Sprechkompetenz im Zentrum steht. Ebenso erfolgt über die Vertiefung filmsprachlicher Fachbegriffe die Vermittlung von Medienkompetenz (Kenntnis der Filmsprache – Basiswissen).

Die Schülerinnen und Schüler erarbeiten sich mit Hilfe eines Kinofenster-Artikels die Bedeutung des Bewegtbildes für Propaganda-Zwecke. Anschließend erarbeiten sie mit unterschiedlichem Material (unter anderem von der bpb) Hintergründe und Bedeutung der Schlacht an der Somme im Sommer 1916. Arbeitsteilig wird die Darstellung der Ereignisse und des Front-Alltags in *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (D, 1916) und *THE BATTLE OF THE SOMME* (GB, 1916) erarbeitet und anschließend in Präsentationen vorgestellt.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Pädagoge und kin-
ofenster.de-Redakteur, 27.06.2019

Aufgabe 3

KRIEG DER BILDER: PROPAGANDAFILME DER KRIEGSTEILNEHMER

NACH DEM FILMBESUCH:

a) Film war vor mehr als 100 Jahren ein neues Medium. Lange vor der Ära der Digitalisierung waren Filmaufnahmen aufwendig und teuer. Tragen Sie mögliche Gründe zusammen, wofür Filmaufnahmen während des Ersten Weltkrieg gemacht und in wessen Auftrag diese gedreht worden sein könnten.

b) Lesen Sie den Kinofenster-Artikel „Vom Ersten Weltkrieg bis heute: Propaganda im Film“ und geben Sie die wichtigsten Aspekte zur Entstehung, Intention und Authentizität des Filmmaterials aus dem Ersten Weltkrieg wieder.

c) Teilen Sie Ihren Kurs in mehrere Gruppen **A** und **B** (eine Gruppe sollte aus drei bis vier Schüler/-innen bestehen). Informieren Sie sich innerhalb Ihrer Gruppe über die Hintergründe und Bedeutung der Schlacht an der Somme. Nutzen Sie den Artikel aus der Süddeutschen Zeitung, den Artikel auf dem Portal Zukunft braucht Erinnerung sowie den bpb-Artikel als Ausgangspunkt Ihrer Recherche.

<https://www.sueddeutsche.de/politik/erster-weltkrieg-an-der-leichenfressenden-somme-1.3255405>

<https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/die-schlacht-an-der-somme/>

<http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/155307/soldatische-kriegserfahrungen-im-industrialisierten-krieg>

d) Gruppe A: Sehen Sie sich den Dokumentarfilm **BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME** (D, 1916) <http://www.bpb.de/mediathek/252872/bei-unsere-herden-an-der-somme> an. Erarbeiten Sie die Erzählung des Filmes – welche Front-Eindrücke sollen den Zuschauenden vermittelt werden? Mit welchen filmästhetischen Mitteln (beispielsweise Kamerafahrten und Inserts) wird die Wirkung unterstützt?

Gruppe B: Sehen Sie sich den Dokumentarfilm **THE BATTLE OF THE SOMME** (GB, 1917) <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060008206> an. Erarbeiten Sie die Erzählung des Filmes – welche Front-Eindrücke sollen den Zuschauenden vermittelt werden? Mit welchen filmästhetischen Mitteln (beispielsweise Kamerafahrten und Inserts) wird die Wirkung unterstützt?

e) Führen Sie in Ihren Gruppen **A** und **B** jeweils Ihre Erkenntnisse aus den Aufgaben c) und d) zusammen und bereiten Sie eine strukturierte Präsentation vor, in der Sie jeweils (kurz) auf Hintergründe und Bedeutung der Schlacht von Somme eingehen und anschließend mit Hilfe geeigneter Ausschnitte erläutern, wie in Großbritannien und in Deutschland die Schlacht dargestellt wurde.

f) Stellen Sie Ihre Präsentation vor und geben Sie sich kriterienorientiertes Feedback.

g) Diskutieren Sie abschließend inhaltliche und filmästhetische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu **THEY SHALL NOT GROW OLD**.

Worksheet: They Shall Not Grow Old – Exercise 3 (english)

Exercise 3:

WAR OF IMAGES – PROPAGANDA FILMS BY THE WARRING PARTIES

a) More than 100 years ago, film was still a new medium. Long before the digital era, film recordings were complex and expensive. Write down possible reasons why film recordings were made in the First World War and who might have commissioned them.

<https://www.sueddeutsche.de/politik/erster-weltkrieg-an-der-leichenfressenden-somme-1.3255405>

<https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/die-schlacht-an-der-somme/>

b) Read the Kinofenster article „Vom Ersten Weltkrieg bis heute: Propaganda im Film“ and write down the most important aspects regarding the recording, motivation and authenticity of film footage from the First World War.

<http://www.bpb.de/ge-schichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/155307/soldatische-kriegserfahrungen-im-industrialisierten-krieg>

c) Divide your class into multiple groups **A** and **B** (a group should comprise three or four students). Within your group, collect information about the background and significance of the Battle of the Somme. Use this article in the Süddeutsche Zeitung, the article on the portal Zukunft braucht Erinnerung and the bpb article as a basis for your research.

d) Gruppe A: Watch the documentary film **BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME** (D, 1916) <http://www.bpb.de/mediathek/252872/bei-unsere-herden-an-der-somme>. Discuss the narrative of the film – what impressions of life on the frontline does it aim to convey to viewers? What cinematic devices (such as camera movements and captions) are used to underline this effect?

Group B: Watch the documentary film **THE BATTLE OF THE SOMME** (GB, 1917) <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060008206>. Discuss the narrative of the film – what impressions of life on the frontline does it aim to convey to viewers? What cinematic devices (such as camera movements and captions) are used to underline this effect?

e) In your groups **A** and **B**, gather together the results of your work on exercises c) and d) and prepare a structured presentation in which you briefly describe the background and significance of THE BATTLE OF THE SOMME and subsequently, using suitable excerpts, explain how the battle was portrayed in Great Britain and Germany.

f) Make your presentation and give each other criterion-orientated feedback.

g) Finally, discuss content-related and cinematic differences and similarities with THEY SHALL NOT GROW OLD.

25
(34)

Film- sprachliches Glossar

3D-Technik/ Stereoskopie

Grundlage des räumlichen Sehens ist die Leistung des Gehirns, zwei unterschiedliche Informationen aus dem linken und dem rechten Auge zu einem dreidimensionalen Bild zusammenzusetzen. Dies macht sich auch die Stereoskopie, umgangssprachlich als 3D-Technik bezeichnet, zunutze. Mit unterschiedlichen Verfahren wird im Idealfall schon während der Dreharbeiten – ansonsten ist auch eine aufwändige Konvertierung in der Postproduktion möglich – jedes Bild von zwei geringfügig versetzten Objektiven aufgezeichnet. Beide Bilder werden im Kino in sehr schnellem Wechsel projiziert. Das so entstehende, in weiten Teilen unscharfe Bild kann von speziellen Brillen so entschlüsselt werden, dass erneut zwei getrennte Bilder zur Verarbeitung vorliegen. Diese sogenannten 3D-Brillen versorgen etwa durch Polfilter jedes Auge mit nur einer Wellenrichtung oder sie verdunkeln durch eine Shutter-Funktion je ein Auge für den Bruchteil einer Sekunde.

Der 3D-Effekt kann bei den Dreharbeiten auf verschiedene Arten verstärkt werden:

- durch die Veränderung des Abstands der beiden Objektive (die interokulare Distanz) wirken Räume flacher oder tiefer.
- durch eine Veränderung des Neigungswinkels der beiden Objektive kann bewirkt werden, dass Objekte scheinbar aus der Leinwand herausragen.

Durch den räumlichen Eindruck kann die 3D-Technik auch zu einem filmsprachlichen Gestaltungsmittel werden. Filme, die diese dramaturgische Funktion einsetzen, sind beispielsweise CORALINE (Henry Selick, USA 2009), OBEN (UP, Pete Docter, Bob Peterson, USA 2009), AVATAR (James Cameron, USA 2009) oder LIFE OF PI (Ang Lee, USA 2012).

Bildformate

Unter dem Bildformat wird das Seitenverhältnis von Breite zu Höhe eines Filmbilds verstanden.

Bis 1953 war ein Seitenverhältnis von etwa 1,33:1 üblich, das 1932 auch von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences als Normalformat festgelegt wurde und daher auch als „academy Ratio“ bezeichnet wurde. Heute wird dieses Format im Kino kaum noch verwendet. Eine Ausnahme bilden etwa die Filme von Andrea Arnold (FISH TANK, Großbritannien 2009) oder Wuthering Heights (Großbritannien 2011). Bewusst eingesetzt, kann das verwendete Bildformat zum dramaturgischen Mittel werden.

In FISH TANK lässt das Bildformat von 1,33:1 die Welt der jugendlichen Protagonistin beengt wirken und bietet ihr so formal kaum Spielraum zur Entfaltung. Dies spiegelt sich auch inhaltlich in deren sozialer Lage.

- Ab den 1950er-Jahren wurden Filme im Kino zunehmend in Breitwand-Formaten projiziert oder gedreht, deren >

Seitenverhältnis entweder 1,66:1 (europäischer Standard) oder 1,85:1 (US-amerikanischer Standard) betrug. Kinofilme konnten sich dadurch umso deutlicher von dem Vollformat des Fernsehens abgrenzen.

- Als Wide-Screen werden Breitwand-Formate ab einem Seitenverhältnis von 2,35:1 bezeichnet. Diese besonders breiten Bildformate kommen vor allem in Filmgenres mit epischen Handlungen zur Geltung (wie Fantasyfilme, Monumentalfilme) oder in denen die Weite der Landschaft unterstrichen werden soll (wie im Western).

CGI Die Abkürzung CGI steht für „computer generated imagery“ (computergenerierte Bilder) und wird als Sammelbezeichnung für digitale Effekte oder Computeranimationen verwendet, durch die beispielsweise Figuren, Kulissen oder Hintergründe in Real- oder Animationsfilmen von Grund auf neu gestaltet oder verändert werden (siehe auch: Digitalisierung/Digitales Kino).

Während CGI-Effekte in Genres des Phantastischen Films aufgrund der realitätsfernen Darstellungen deutlich als solche erkennbar sind, fügen sie sich mittlerweile nahezu unerkennbar auch in realistische Stoffe ein.

Zu den ersten Filmen, die CGI-Effekte einsetzten, zählen KRIEG DER STERNE (STAR WARS, George Lucas, USA 1977) und TRON (Steven Lisberger, USA 1982). TOY STORY (John Lasseter, USA 1995) war der erste Spielfilm, der vollständig computeranimiert wurde.

Cinéma Vérité Cinéma Vérité bezeichnet eine Entwicklung des Dokumentarfilms, die vor allem mit der Ästhetik des ethnologischen Filmemachers Jean Rouch verbunden wird. Der Begriff selbst geht auf das Konzept der „Kinowahrheit“ des sowjetischen Filmemachers Dziga Vertov zurück. Cinéma Vérité bedeutet im Wesentlichen, dass die „Wirklichkeit“, die der Dokumentarfilm abbildet, im Produktionsprozess des Filmemachens durch die Interaktion von Kamera und Protagonisten/innen sowie der Wechselwirkung von Bild, Musik und Montage) entsteht. Anders als in der sich zeitgleich in den USA entwickelnden Bewegung des **Direct Cinema**, die das Ziel verfolgte, die Kamera unsichtbar werden zu lassen - wie eine Fliege an der Wand - war die Präsenz der Kamera im Bild beim Cinéma Vérité wesentlich, um für „Wahrheit“ der Inhalte und Aussage des Films zu bürgen.

Dokumentarfilm Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **non-fiktionale Filme**, die mit Material, das sie in der Realität vorfinden, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der den Begriff prägte, verstand darunter den Versuch, mit der Kamera eine wahre, aber dennoch dramatisierte Version des Lebens zu erstellen; er verlangte >

von Dokumentarfilmer/innen einen schöpferischen Umgang mit der Realität. Im Allgemeinen verbindet sich mit dem Dokumentarfilm ein Anspruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impetus, oft und fälschlicherweise auch an Objektivität. In den letzten Jahren ist der Trend zu beobachten, dass in Mischformen (Doku-Drama, Fake-Doku) dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander fließen und sich Genre Grenzen auflösen.

Drehbuch

Ein Drehbuch ist die Vorlage für einen Film und dient als Grundgerüst für die Vorbereitung einer Filmproduktion sowie die Dreharbeiten. Drehbücher zu fiktionalen Filmen gliedern die Handlung in Szenen und erzählen sie durch Dialoge. In Deutschland enthalten Drehbücher üblicherweise keine Regieanweisungen.

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

- Jede Szene wird nummeriert. In der Praxis wird dabei auch von einem „Bild“ gesprochen.
- Eine Szenenüberschrift enthält die Angabe, ob es sich um eine Innenaufnahme („Innen“) oder eine Außenaufnahme („Außen“) handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden.
- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

Die Drehbuchentwicklung vollzieht sich in mehreren Phasen: Auf ein Exposé, das die Idee des Films sowie die Handlung in Prosaform auf zwei bis vier Seiten zusammenfasst, folgt ein umfangreicheres Treatment, in dem – noch immer prosaisch – bereits Details ausgearbeitet werden. An dieses schließt sich eine erste Rohfassung des Drehbuchs an, die bis zur Endfassung noch mehrere Male überarbeitet wird.

Drehort/Set

Orte, an denen Dreharbeiten für Filme oder Serien stattfinden, werden als Drehorte bezeichnet. Dabei wird zwischen Studiobauten und Originalschauplätzen unterschieden. Studios umfassen entweder aufwändige Außenkulissen oder Hallen und ermöglichen dem Filmteam eine hohe Kontrolle über Umgebungseinflüsse wie Wetter, Licht und Akustik sowie eine große künstlerische Gestaltungsfreiheit. Originalschauplätze (englisch: locations) können demgegenüber authentischer wirken. Jedoch werden auch diese Drehorte in der Regel von der Szenenbildabteilung nach Absprache mit den Regisseuren/innen für die Dreharbeiten umgestaltet.

>

**Farbgestaltung/
Farbgebung**

Bei der Gestaltung eines Films spielt die Verwendung von Farben eine große Rolle. Sie charakterisieren Schauplätze, Personen oder Handlungen und grenzen sie voneinander ab. Signalfarben lenken im Allgemeinen die Aufmerksamkeit. Fahle, triste Farben senken die Stimmung. Die Wahl der Lichtfarbe entscheidet außerdem, ob die Farben kalt oder warm wirken. Allerdings sind Farbwirkungen stets auch subjektiv, kultur- und kontextabhängig. Farbwirkungen können sowohl über die Beleuchtung und die Verwendung von Farbfiltern wie über Requisiten (Gegenstände, Bekleidung) und Bearbeitungen des Filmmaterials in der Postproduktionsphase erzeugt werden.

Zu Zeiten des Stummfilms und generell des Schwarzweiß-Films war beispielsweise die Einfärbung des Films, die sogenannte Vi-ragierung oder Tonung, eine beliebte Alternative zur kostenintensiveren Nachkolorierung. Oft versucht die Farbgestaltung in Verbindung mit der Lichtgestaltung die natürlichen Verhältnisse nachzuahmen. Eine ausgeklügelte Farbdramaturgie kann aber auch ein auffälliges Stilmittel darstellen. Kriminalfilme und Sozialdramen arbeiten beispielsweise häufig mit farblich entsättigten Bildern, um eine freudlose, kalte Grundstimmung zu erzeugen. Auch die Betonung einzelner Farben verfolgt eine bestimmte Absicht. Als Leitfarbe(n) erfüllen sie eine symbolische Funktion. Oft korrespondiert diese mit den traditionellen Bedeutungen von Farben in den bildenden Künsten. Rot steht zum Beispiel häufig für Gefahr oder Liebe, Weiß für Unschuld.

In TROMMELBAUCH (Dik Trom, Arne Tonen, Niederlande 2011) zieht die genussfreudige Familie Trommel in die Stadt Dünnhaften, wo der Alltag der Bewohner von Kalorienzählen und Sportbesessenheit geprägt ist. Die unterschiedliche Lebenseinstellung wird durch die Farbgebung betont: Während Familie Trommel auffallend bunte Kleidung trägt, bestimmen in Dünnhaften blasse Farbtöne das Aussehen der Stadt und ihrer Bewohner/innen. Der Film WINTERTOCHTER (Deutschland, Polen 2011) begleitet ein Mädchen und eine Frau auf eine Reise in die deutsch-polnische Geschichte. Regisseur Johannes Schmid spiegelt die Erinnerung an traumatische Lebenserfahrungen auch mit entsättigten Farben wider: Die blau-grauen Winterwelten erinnern fast an Schwarzweiß-Filme und lassen die Grenzen zwischen Heute und Damals verschwimmen.

Insert

Die Aufnahme eines Gegenstandes, einer Schrifttafel oder eine Texteinblendung wird in den Film hineingeschnitten, um eine dramaturgisch wichtige Information zu vermitteln.

- Zum einen können Inserts Gegenstände zeigen, die Teil der Handlung sind (*diegetisch*). Groß- oder Detailaufnahmen beispielsweise eines Kalenders, eines Briefs, einer Schlagzeile aus der Zeitung oder einer Uhr weisen explizit auf >

Informationen hin, die wichtig für das Verständnis des Films sind.

- Zum anderen gibt es Inserts, die kein Teil der Handlung selbst sind (*nicht-diegetisch*), sondern eine kommentierende, zitierende oder ironisierende Funktion haben, wie Schrifttafeln mit Zeitangaben („Vor zehn Jahren“) oder die typischen Text- oder Bildeinblendungen in den Filmen von Jean-Luc Godard.

Montage Mit **Schnitt** oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen.

Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten.

Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als „Innere Montage“ wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Die Person, die Filmaufnahmen montiert und schneidet, nennt man Cutter oder Film Editor.

Postproduktion Nach der Stoffentwicklung, der Vorbereitung einer Produktion und den Dreharbeiten stellt die Postproduktion die letzte Phase der Herstellung eines Films dar. Zu dieser zählen die Montage, die Farbkorrektur, das Einfügen von (meist digitalen) Spezialeffekten, das Unterlegen mit Filmmusik, die Tonmischung und die Nachsynchronisation. Durch die Verknüpfung von Bild- und Tonebene, die Festlegung des Looks sowie die Abfolge von Einstellungen und Szenen entsteht die letztendliche Wirkung eines Films maßgeblich erst in der Postproduktion.

Propagandafilm Stehen Spiel- und Dokumentarfilme im Dienste einer offen oder verborgen dargebotenen ideologischen Botschaft von Parteien oder Interessengruppen, wird von Propagandafilmen gesprochen. Vor allem zu Kriegszeiten sollen diese Filme gezielt dazu dienen, durch vermeintliche Argumente, suggestive Bildgestaltung oder Montageformen Feindbilder auch emotional zu untermauern oder

zu schüren, für ausgewählte politische Ziele zu werben und damit die öffentliche Meinung zu manipulieren.

Mehrere zur Zeit des Nationalsozialismus im Dritten Reich entstandene Propagandafilme zählen gegenwärtig in Deutschland zu den so genannten Vorbehaltsfilmen und dürfen aufgrund ihrer menschenverachtenden und hetzerischen Botschaften nur mit wissenschaftlicher oder pädagogischer Begleitung aufgeführt werden.

Auch moderne Hollywoodfilme greifen gelegentlich auf die Ästhetik der Propagandafilme zurück, wie etwa Ridley Scott, der in *GLADIATOR* (USA, Großbritannien 2000) eine Szene aus Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (Deutschland 1935) fast einstellungs-genau imitiert.

Stummfilm

Bis zur schrittweisen Einführung des Tonfilms ab 1927 war eine synchrone Wiedergabe von Bild und Ton technisch nicht machbar. Das bis dahin entstandene Filmmaterial wird seitdem als Stummfilm bezeichnet. Die meisten Stummfilme wurden von Musik begleitet, extern eingespielt von Grammophon, Klavier oder Orchester. Zur Darstellung von Dialogen oder anderer Erklärungen dienten Zwischentitel (Texttafeln) oder zum Teil auch Filmerklärer, die das Geschehen auf der Leinwand erläuterten.

Der Wegfall von Sprachschwierigkeiten war entscheidend für die internationale Durchsetzung des Mediums. Die Beschränkung auf das Sehen förderte in dieser Frühphase jedoch auch die Entwicklung des Films als eigenständige Kunst. Filmsprachliche Ausdrucksmittel wie Kamerafahrten, wechselnde Einstellungsgrößen und Montage wurden nach und nach etabliert. Zugleich entwickelten sich in den einzelnen Ländern unterschiedliche Stile. So wurden die in den USA produzierten Slapstick-Komödien mit Charlie Chaplin oder Buster Keaton weltweit populär. In Abgrenzung zum „Massenvergnügen“ Film erlangte in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg der expressionistische Film Aufmerksamkeit, bekannt für die heute übertrieben wirkende Theatergestik der beteiligten Schauspieler/-innen. Wichtige Stummfilmproduktionen entstanden außerdem in Frankreich sowie in Italien, der Sowjetunion und Japan.

Im Jahr 1927 hatte der Stummfilm mit Filmen wie Fritz Langs *METROPOLIS* und Friedrich Wilhelm Murnaus Hollywoodproduktion *SUNRISE – EIN LIED VON ZWEI MENSCHEN* (USA 1928) seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Die Umstellung auf den Tonfilm wurde von vielen Filmschaffenden als künstlerischer Rückschritt begriffen, denn die Einführung des Tons und der entsprechenden Technik schränkte die Mobilität der Kamera zunächst wieder ein. Eine kreative Bildsprache (vergleiche *Mise-en-scène*) war zum Erzählen einer komplexen Geschichte nicht mehr notwendig, da wichtige Informationen nun auch in den Dialogen vermittelt werden >

konnten. Der Vorwurf lautete daher, beim Tonfilm handle es sich nur noch um abgefilmtes Theater. Mit sogenannten Hybridfilmen, die Ton nur spärlich verwendeten, wehrten sich einzelne Regisseure wie Erich von Stroheim (DER HOCHZEITSMARSCH, USA 1928) und Charlie Chaplin (MODERNE ZEITEN) gegen die neue Technik. Zahlreiche Stummfilmstars entsprachen stimmlich nicht den Anforderungen des Tonfilms und gaben ihre Karrieren auf. Eine Hommage an diese vergangene Ära der Filmkunst lieferte 2011 der französische Stumm- und Schwarz-Weiß-Film THE ARTIST (Regie: Michel Hazanavicius).

Tongestaltung/ Sound Design

Die Tongestaltung, das so genannte Sound Design, bezeichnet einen Arbeitsschritt während der Postproduktion eines Films und umfasst die kreative Herstellung, Bearbeitung oder Mischung von Geräuschen und Toneffekten. Die Tonebene eines Films hat dabei die Aufgabe:

- zu einer realistischen Wahrnehmung durch so genannte Atmos beizutragen,
- die filmische Realität zu verstärken oder zu überhöhen oder
- Gefühle zu wecken oder als akustisches Symbol Informationen zu vermitteln und damit die Geschichte zu unterstützen.

Töne und Geräusche werden entweder an den Drehorten aufgenommen, künstlich hergestellt oder Geräuscharchiven entnommen. Zu stets wiederkehrenden, augenzwinkernd eingesetzten Sounds zählt zum Beispiel der markante „Wilhelm Scream“.

32
(34)

Voice-Over

Auf der Tonspur vermittelt eine Erzählerstimme Informationen, die die Zuschauenden zum besseren Verständnis der Geschichte benötigen. Auf diese Weise werden mitunter auch Ereignisse zusammengefasst, die nicht im Bild zu sehen sind, oder zwei narrativ voneinander unabhängige Szenen miteinander in Verbindung gesetzt. Häufig tritt der **Off-Erzähler** in Spielfilmen als retrospektiver Ich-Erzähler oder auktorialer Erzähler auf.

Als Off-Kommentar spielt Voice-Over auch in Dokumentarfilmen eine wichtige Rolle, um die gezeigten Dokumente um Zusatzinformationen zu ergänzen, ihren Kontext zu erläutern, ihre Beziehung zueinander aufzuzeigen (beispielsweise NIGHT MAIL, Harry Watt, Basil Wright, Großbritannien 1936; SERENGETI DARF NICHT STERBEN, Bernhard Grzimek, Deutschland 1959) oder auch eine poetische Dimension zu ergänzen (zum Beispiel NACHT UND NEBEL, Nuit et brouillard, Alain Resnais, Frankreich 1955; DIE REISE DER PINGUINE, La Marche de l'empereur, Luc Jacquet, Frankreich 2004).

Vorspann/ Abspann

Im Vor- und Abspann eines Films (englisch: opening credits/closing credits) werden die an der Produktion beteiligten Personen aus Stab und Besetzung sowie Produktionsgesellschaften und Verleiher >

in einer gegebenenfalls auch vertraglich festgelegten Reihenfolge, Dauer und Schriftgröße namentlich genannt.

Gelegentlich beschränken sich Filme nicht nur auf eine Einblendung der Namen der wichtigsten Beteiligten zu Beginn des Films, sondern setzen aufwändig gestaltete Vorspanne (englisch: title sequence) als dramaturgische Mittel ein. Seit Mitte der 1990er-Jahre verzichten viele Blockbuster andererseits bewusst auf einen Vorspann und bisweilen sogar auf eine Einblendung des Filmtitels, um eine größere dramaturgische Dynamik zu entfalten. In Komödien wird der Abspann manchmal genutzt, um Versprecher und misslungene Szenen („bloops“ beziehungsweise „outtakes“) zu zeigen.

Links und Literatur (1/2)

Links und Literatur

➤ Offizielle Film-Website (engl.)

<http://www.theyshallnotgrowold.film/>

➤ Imperial War Museum (engl.)

<http://www.iwm.org.uk/history>

➤ IWM-Archiv: THE BATTLE OF THE SOMME

<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060008206>

➤ IWM-Archiv: Filmaufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg

<https://www.iwm.org.uk/collections/search?query=&pageSize=30&style=list&filters%5BperiodStri>
[ng%5D%5BFirst+World+War%5D=on](https://www.iwm.org.uk/collections/search?query=&pageSize=30&style=list&filters%5BperiodStri)

➤ Independent.co.uk: Feature über Peter Jackson (engl.)

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/they-shall-not-grow-old-restored-coloured-footage-first-world-war-peter-jackson-a8626321.html>

➤ FilmTipp von Vision Kino

<http://www.visionkino.de/filmtipps/filmtipp/movies/show/Movies/all/they-shall-not-grow-old/>

➤ bpb.de: Dossier „Erster Weltkrieg“

<http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/>

➤ bpb-Mediathek: Bei unseren Helden an der Somme

<http://www.bpb.de/mediathek/252872/bei-unseren-helden-an-der-somme>

➤ Informationen zur politischen Bildung: Zeitalter der Kriege

<http://www.bpb.de/izpb/183851/zeitalter-der-weltkriege>

➤ bpb.de: Unterrichtsthema Erster Weltkrieg

<http://www.bpb.de/lernen/themen-im-unterricht/erster-weltkrieg/>

➤ Die Geschichte der fotografischen Kriegsberichterstattung

<http://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/bilder-in-geschichte-und-politik/73169/kriegsberichterstattung?p=all>

➤ APuZ: Erster Weltkrieg

<http://www.bpb.de/apuz/182554/erster-weltkrieg>

➤ bpb.de: Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg

<http://www.bpb.de/apuz/182564/medienkrieg-film-und-propaganda-zwischen-1914-und-1918?p=all>

➤ bpb.de: Soldatische Kriegserfahrungen im industrialisierten Krieg

<http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/155307/soldatische-kriegserfahrungen-im-industrialisierten-krieg>

➤ bpb-Schriftenreihe: Der Erste Weltkrieg

<http://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/175355/der-erste-weltkrieg>

➤ ARD: Webspezial zum Ersten Weltkrieg

http://www.ard.de/home/wissen/Erster_Weltkrieg/629098/index.html

➤ BBC: Podcast-Serie zum Ersten Weltkrieg (engl.)

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p023ff7g>

➤ Portal “Zukunft braucht Erinnerung”: DIE SCHLACHT AN DER SOMME

<https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/die-schlacht-an-der-somme/>

➤ sz.de: DIE SCHLACHT AN DER SOMME

<https://www.sueddeutsche.de/politik/erster-weltkrieg-an-der-leichenfressenden-somme-1.3255405>

➤ sz.de: Wie digitale Filmrestauration funktioniert

<http://www.sueddeutsche.de/digital/digitale-filmrestauration-geldspiele-am-monitor-1.1538410>

➤ welt.de: Erster und Zweiter Weltkrieg in nachkolorierten Bildern

<http://www.welt.de/sonderthemen/tv-dokus/article160429188/Als-Europa-zum-Pulverfass-wurde.html>

➤ Spiegel Online: Nachkolorierte Schwarz-Weiß-Fotos

<http://www.spiegel.de/einestages/nachkolorierte-schwarzweiss-fotos-eine-neue-dimension-a-1098796.html>

➤ Bill Nichols: Introduction to Documentary (engl.)

http://www.iupress.indiana.edu/product_info.php?products_id=808586

Links und Literatur (2/2)

Mehr auf kinofenster.de

➤ Der Erste Weltkrieg im Film:
Die Inszenierung des Krieges zwischen Dokumentarbild und Fiktion
(Hintergrund vom 27.04.2015)
<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/erster-weltkrieg-im-film/erster-weltkrieg-im-film-einfuehrung/>

➤ FRANTZ
(Filmbesprechung vom 9.09.2016)
<https://www.kinofenster.de/film/archiv-film-des-monats/kf1610/kf1610-frantz-film-deutsch/>

➤ TOLKIEN
(Filmbesprechung vom 19.06.2019)
<https://www.kinofenster.de/film/neuimkino/tolkien-film/>

➤ „Wir können den Film nun in einer Fassung zeigen, in der ihn die Leute seit Jahrzehnten nicht mehr gesehen haben“ (Interview vom 03.02.2014)
<https://www.kinofenster.de/film/archiv-film-des-monats/kf1402/anke-wilkening-kf1402/>

➤ Eingriff in die Realität:
Die Arbeit einer Dokumentarfilmerin
(Hintergrund vom 12.05.2016)
<https://www.kinofenster.de/film/archiv-film-des-monats/kf1605/kf1605-sonita-eingriff-in-die-realitaet/>

➤ Wie wirklich ist die Wirklichkeit?
Eine kurze Geschichte des Dokumentarfilms (Hintergrund vom 28.10.2007)
https://www.kinofenster.de/film/archiv-film-des-monats/kf0711/wie_wirklich_ist_die_wirklichkeit/

➤ Das Undarstellbare zeigen. Kinobilder aus den Konzentrationslagern
(Hintergrund vom 01.03.2016)
<https://www.kinofenster.de/film/archiv-film-des-monats/kf1603/kf1603-anne-frank-hintergrund-darstellung-shoa/>

➤ THE EVENT
(Filmbesprechung vom 25.05.2016)
<https://www.kinofenster.de/film/filmarchiv/the-event-nik/>

➤ WALDHEIMS WALZER
(Filmbesprechung vom 01.10.2018)
<https://www.kinofenster.de/film/filmarchiv/waldheims-walzer-aktuell/>

➤ IM WESTEN NICHTS NEUES
(Unterrichtsmaterial vom 31.10.2008)
https://www.kinofenster.de/film/filmarchiv/im_westen_nichts_neues_film/

➤ MATHILDE – EINE GROSSE LIEBE
(Filmbesprechung vom 01.01.2005)
https://www.kinofenster.de/film/neuimkino/archiv_neuimkino/mathilde_eine_grosse_liebe_film/

➤ Erster Weltkrieg: Quellensammlung für die Arbeit im Unterricht (Liste vom 27.04.2015)
<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/erster-weltkrieg-im-film/erster-weltkrieg-im-film-quellensammlung/>

IMPRESSUM

kinofenster.de – Sehen, vermitteln, lernen.

Herausgegeben von der Bundeszentrale für
politische Bildung/bpb
Thorsten Schilling (v.i.S.d.P.)
Adenauerallee 86, 53115 Bonn
Tel. bpb-Zentrale: 0228-99 515 0
info@bpb.de

Redaktionsleitung:

Katrin Willmann (verantwortlich, bpb),
Jan-Philipp Kohlmann

Redaktionsteam:

Karl-Leontin Beger (Volontär, bpb),
Ronald Ehlert-Klein, Cornelia Jonas (bpb, Volontärin),
Kirsten Taylor

Autorinnen und Autoren:

Philipp Bühler, Franziska Heller, Jan-Philipp Kohlmann, Ulrich Rüdell

Anregungen und Arbeitsblätter:

Ronald Ehlert-Klein

Layout:

Nadine Raasch

Bildrechte:

© 2018 Imperial War Museum/Warner Bros. Pictures

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische
Bildung 2019