

Themendossier

Mai 2025



Trümmerfilme

Nach Kriegsende waren die Ruinen der deutschen Städte auch Kinokulisse. Die damals entstandenen "Trümmerfilme" sind heute faszinierende zeit- und filmgeschichtliche Dokumente.

Inhalt

03	HINTERGRUND Filme in Ruinen	16	UNTERRICHTSMATERIAL Arbeitsblätter
06	FILMBESPRECHUNG DIE MÖRDER SIND UNTER UNS		- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE - ARBEITSBLATT ZUM FILM DIE MÖRDER SIND UNTER UNS - ARBEITSBLATT ZUM FILM DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL
08	FILMBESPRECHUNG BERLINER BALLADE	21	Filmglossar
10	FILMBESPRECHUNG DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL	35	Links zum Film
12	FILMBESPRECHUNG DER DRITTE MANN	37	Impressum
14	INTERVIEW "Den Holocaust greifen Trümmerfilme selten auf"		

Hintergrund: Filme in Ruinen (1/3)

© picture alliance / Sammlung Richter



Filme in Ruinen

Witwen, Waisen, Kriegsheimkehrer: In den Jahren nach 1945 richteten sogenannte Trümmerfilme den Blick auf die Not der Deutschen in den kriegszerstörten Großstädten. NS-Täter und ihre Opfer thematisierten die Filme selten.

Berlin, 1945. Hohle Fassaden ragen wie Mahnmale in den Himmel über der zerbombten Stadt, aus den Schuttbergen steigt noch der Rauch. Zwischen Grabkreuzen und Autowracks schält sich die Figur eines Mannes aus den Ruinen. Ein Kriegsheimkehrer und eine KZ-Überlebende werden sich der Vergangenheit stellen, in einem Film, dessen Ikonografie stilprägend wurde für ein kurzlebiges, aber hochinteressantes Kapitel des deutschen Films. Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (DE 1946) war nicht nur der erste "Trümmerfilm", sondern der erste deutsche Film überhaupt nach der totalen Niederlage des nationalsozialistischen Deutschlands. Die Trümmer waren keine Kulisse (Glossar: Production Design/

Ausstattung), sondern die düstere Realität des Jahres 1945.

Die Auseinandersetzung mit Schuld und Täterschaft blieb die Ausnahme

Der Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie war kein vorrangiges Ziel der alliierten Siegermächte, vorangegangen war vielmehr deren Zerschlagung. Unter dem Nationalsozialismus diente der Film als zentrales Mittel der Propaganda. Bereits im November 1944 wurde daher, neben einem Verbot von Presse und Rundfunk, auch "die Herstellung oder Vorstellung von Filmen, Schauspielen, Konzerten und Opern" untersagt. Die Lockerung solcher

Bestimmungen folgte dem politischen Wunsch, auch dem Film eine Rolle bei der Denazifizierung zuzuweisen.

In der Sowjetischen Besatzungszone gab nicht zuletzt *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* den Ausschlag zur Gründung der neuen Produktionsgesellschaft DEFA <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:deffa-1511> am 17. Mai 1946. Der programmatische Titel von Staudtes Film, der als gesellschaftliches Ereignis gefeiert wurde und die junge Hildegard Knef zum Star machte, wird heute fast synonym für das ganze Genre verwendet, was allerdings in die Irre führt. Zwar zeigen die Trümmerfilme <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:truemmerfilme-1905> der Nachkriegszeit mit großer dokumentarischer Wucht die damalige Realität von Hunger, Wohnungsnot, Kriegsverlusten, Schwarzmarktgeschäften und allgemeiner Hoffnungslosigkeit. Die offensive Auseinandersetzung mit Schuld und Täterschaft, mithin der Ursache des empfundenen Unglücks, blieb indes eine Ausnahme. >

Hintergrund: Filme in Ruinen (2/3)

<https://youtu.be/2xMAQJh1-Og>

Der Schrecken des Krieges macht alle gleich

Bereits Helmut Käutners *IN JENEN TAGEN* (DE 1947), der erste westdeutsche Trümmerfilm, wirkt in dieser Hinsicht zweischneidig. Zwei Hamburger Arbeiter bergen ein ausrangiertes Auto, der Episodenfilm schildert im Folgenden die Geschichten der früheren Besitzer/-innen anhand von Rückblenden. Mit einem als "entartet" diffamierten Künstler, einer Widerständlerin und einer verfolgten Jüdin werden explizit die Opfer des Nationalsozialismus zum Thema gemacht. Die NS-Täter allerdings bleiben außen vor, in der letzten Episode wird überdies das Schicksal des Flüchtlings Marie, die sich mit einem Wehrmachtsdeserteur befreundet, dem der anderen gleichgesetzt. Es ist ein den Trümmerfilm insgesamt kennzeichnendes Schema: Ausgebombte Deutsche, Flüchtlinge aus Ostpreußen und Schlesien, Jüdinnen und Juden – sie alle waren Opfer der scheinbar schicksalhaft über Deutschland hereingebrochenen Geschehnisse "in jenen Tagen".

In Wolfgang Liebeneiners *LIEBE 47* (DE 1949), einer Adaption von Wolfgang Borcherts Theaterstück *Draußen vor der Tür*, erhält die Kriegsnot der Deutschen gar existenzialistische Tiefe. Kritik am nationalsozialistischen Wahn scheint in dialogischen Bruchstücken immer wieder auf. Doch Traumsequenzen verunklaren die "Hölle des Kriegs", die der Heimkehrer Beckmann und die dazuerfundene Witwe Anna erleiden mussten, zum Leiden am Krieg schlechthin. Zur Wahrheit der vermeintlichen "Stunde Null" des deutschen Films gehört, dass die Alliierten in Ost wie West auf Fachleute des NS-Filmapparats zurückgreifen mussten. So war etwa Liebeneiner von 1942 bis 1945 als Produktionschef der Ufa <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/u:universumfilmakt>

[iengesellschaftufa-7683](https://youtu.be/jUdZH36Ra8) auch mit propagandistischen Projekten betraut.

Die spezifische Ästhetik des Trümmerfilms lässt sich auch aus solchen Personalien erklären: Die expressionistischen (Glossar: Expressionismus) Schattenspiele des Weimarer Kinos vermengten sich mit Resten des nationalsozialistischen Unterhaltungsfilms, zu beobachten etwa in den poetisch verschwommenen Übergängen zwischen den Erzählebenen. Die Grenze zwischen realer Erinnerung und bösem Traum verwischt im Spiel der Illusion, auch dies ein wiederkehrendes Motiv mehrerer Filme.

Die Trümmerwüste als Abenteuerpielplatz

Die oft zitierte Nähe zum italienischen Neorealismus lässt sich am ehesten für die Filme der Sowjetischen Besatzungszone feststellen, meist ist der Schauplatz Berlin. Bemerkenswert sind hier auch zwei Filme aus jugendlicher Perspektive. In *IRGENDWO IN BERLIN* (Gerhard Lamprecht, DE 1946) wird die Trümmerwüste zum Abenteuerpielplatz, den die jungen Leute – mit auf dem Schwarzmarkt ergattertem Feuerwerk – sogleich für neue Kriegsspiele nutzen. Ungleich harmloser gerät dasselbe Szenario in 1-2-3 *CORONA* (Hans Müller, DE 1948) um ein Zirkusmädchen und zwei Jungsbanden. In beiden Filmen sinnieren Erwachsene über die Frage, wie wohl eine von Kriegstraumata versehrte und von NS-Ideologie durchtränkte Jugend ihre Zukunft meistert. Braucht es die harte Hand? Oder lässt man der Jugend besser ihren Lauf? Noch war man sich darüber erfrischend uneinig.

<https://youtu.be/jUdZH36Ra8>

Waren manche dieser Filme gut besucht und von der Kritik wohlwollend besprochen, unterlagen sie doch bald im Rennen gegen US-amerikanische, britische und

französische Produktionen, mit denen die neugeöffneten Kinos in den jeweiligen Sektoren gefüllt wurden. Wie schnell das deutsche Publikum das anfängliche Interesse am Trümmerfilm verlor, zeigt der Begriff selbst, der selten positiv gemeint war. "Schon wieder 'n Heimkehrerfilm", witzelt der joviale Erzähler in *BERLINER BALLADE* (Robert A. Stemmle, DE 1948), einer Satire mit dem noch spindeldürren Gert Fröbe als "Otto Normalverbraucher", der sich in der Nachkriegsrealität nur schwer zu rechtfindet.

Den gutgelaunten Abschied vom Genre vollzog indes *FILM OHNE TITEL* (Rudolf Jugert, DE 1948), eine anspielungsreiche Satire auf den Trümmerfilm selbst. Nach einem Drehbuch von Helmut Käutner beraten drei Filmschaffende über den möglichst publikumswirksamen Film "vor dem düsteren Hintergrund der Zeit". Kein Trümmerfilm dürfe es sein, kein Heimkehrerfilm, und schon gar kein "Anti-Nazi-Film". Erzählt wird schließlich eine bewusst "mittelmäßige" Liebesgeschichte mit drei alternativen Enden, von denen eines – als selbstironische Pointe – bereits in die Zukunft des deutschen Kinos weist: der Heimatfilm <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:heimatfilm-1648>.

Zwischen Realismus und dem Wunsch nach Entlastung

Die Trümmerfilme markieren ein faszinierendes Spannungsfeld zwischen ausgelassenen Chancen auf Erneuerung und frustrierendem Beschweigen der Vergangenheit. Keiner erreichte die Dringlichkeit ausländischer Produktionen wie Roberto Rossellinis *DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (GERMANIA ANNO ZERO, IT 1948) oder Fred Zinnemanns *DIE GEZEICHNETEN* (THE SEARCH, USA/CH 1948) mit ihren authentisch erzählten Opfergeschichten. Zu groß war der Wunsch der Deutschen, sich selbst als Opfer zu sehen. Und doch berührt ihr Wille zum Realismus. Bevor es zurück >

Hintergrund: Filme in Ruinen (3/3)

in die Studios ging, hatten die Filme kurzzeitig etwas Dokumentarisches, die unmittelbare Nachkriegszeit ist durch sie besser erfasst als die folgende Restauration mit ihren glatten Kinobildern. Die Vergangenheit ist gegenwärtig in den Trümmern, sie ist gar nicht zu leugnen. Und gerade durch ihre Mängel erzählen die Filme uns auch heute noch auf erhellende Weise von ihrer Zeit. Der Filmwissenschaftler Robert R. Shandley betrachtet sie als einen "Dialog" zwischen den Filmschaffenden mit ihren teils erzieherischen Absichten und ihrem Publikum, das sich nach Entlastung, aber auch Unterhaltung und Ablenkung sehnte. Die damals unter den Trümmern begrabene Frage nach Schuld und Verantwortung blieb und bleibt ein Thema für spätere Generationen.

 <https://youtu.be/vK5n4D3jc44>

Autor/in:

Philipp Bühler

5
(37)

Filmbesprechung: Die Mörder sind unter uns (1/2)

© picture alliance / Everett Collection



DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

Ein ehemaliger Soldat kehrt traumatisiert ins zerstörte Berlin zurück. Wolfgang Staudtes Trümmerfilm war die erste deutsche Kinoproduktion nach Kriegsende.

Der einstige Chirurg Dr. Mertens (Ernst Wilhelm Borchert) hat den Zweiten Weltkrieg als Unterarzt an der Ostfront überlebt. Er bewegt sich wie ein Schatten durch die Trümmerwüste Berlins (Glossar: Drehort/Set), traumatisiert von zunächst nicht näher beschriebenen Erinnerungen. Er sieht sich außerstande, wieder als Mediziner zu praktizieren und gibt sich dem Alkohol hin. Erst als die junge Susanne (Hildegard Knef) in sein Leben tritt, beginnt er langsam, sich der Gegenwart zu öffnen. Dann wirft ihn die Begegnung mit seinem ehemaligen militärischen Vorgesetzten wieder zurück: Im Fabrikanten Brückner erkennt er jenen Hauptmann wieder, der in der besetzten Sowjetunion während der Weihnachtsfeiertage "aus Vergeltung" über hundert Zivilisten, darunter viele Kinder, erschießen ließ. Bar aller Schuldgefühle führt Brückner nun wieder ein Leben mit vielen Annehmlichkeiten. Fassungslos über diesen Opportunismus sinnt Mer-

tens auf Rache durch Selbstjustiz. Sein am Weihnachtsabend anberaumtes Strafgericht wird in letzter Sekunde durch Susanne verhindert.

<https://youtu.be/hkRCB7W1xAM>

Der Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS vereinigt mehrere Pionierleistungen in sich. Er war nicht nur die erste DEFA-Produktion, sondern auch der erste deutsche Nachkriegsfilm überhaupt. Der spätere Weltstar Hildegard Knef spielte zudem hier seine erste Hauptrolle. Vor allem aber war er der erste der so genannten "Trümmerfilme" und begründete damit ein nur wenige Jahre existierendes Subgenre (Glossar: Genre), das eng an die provisorischen Begleitumstände jener Zeit gekoppelt war. Durch Zerstörung und Demontage standen in Deutschland nach 1945 kaum noch nutzbare Studiokapazitäten zur Verfügung. Die Notwendigkeit der Improvisation >

Deutschland 1946

Drama

Kinostart: 15.10.1946**Regie:** Wolfgang Staudte**Drehbuch:** Wolfgang Staudte**Darsteller/innen:** Hildegard

Knef, E. W. Borchert, Arno

Paulsen, Robert Forsch, Marlise

Ludwig, Hilde Adolphi u.a.

Kamera: Friedl Behn-Grund,

Eugen Klagemann

Schnitt / Montage: Hans

Heinrich

Laufzeit: 85 Min.**Fassung:** deutsche

Originalfassung

Format: Schwarz-Weiß**FSK:** 6**Klassenstufen:** 10. Klasse

bis Oberstufe

6
(37)

Filmbesprechung: Die Mörder sind unter uns (2/2)

und die allgegenwärtige "Naturkulisse" der urbanen Ruinenlandschaften führten in Verbindung mit der Euphorie des Aufbruchs zu einer ganz eigenen Synthese von äußeren und inneren Begleitumständen. Filme wie *FILM OHNE TITEL* von Rudolf Jugert (DE 1947) oder Roberto Rossellinis *DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (*GERMANIA ANNO ZERO*, IT 1948) bleiben auch jenseits ihrer künstlerischen Qualität als einmalige Zeitdokumente bestehen, sie leben bis heute von der spürbaren Authentizität des gefilmten Augenblicks.

Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* fällt darüber hinaus durch viele Momente des Übergangs auf. Personell wurzelt der Film im nationalsozialistischen Kino. Sowohl Regisseur Staudte als auch seine beiden Kameramänner, der Komponist, der Schnittmeister (Glossar: Montage) sowie mehrere Schauspielerinnen und Schauspieler hatten unter Joseph Goebbels – von 1933 bis 1945 "Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda" und damit auch für den deutschen Film verantwortlich – erfolgreich ihre Karrieren begonnen. Auch ästhetisch weist Staudtes vierte Regiearbeit Kontinuitäten zum NS-Kino auf: so die pathetische, oft kommentierend eingesetzte Filmmusik, die konventionelle Schnitt-Gegenschnitt-Technik (Glossar: Schuss-Gegenschuss-Technik) oder die starke Typisierung der Figuren. Ungewöhnliche Akzente werden lediglich mit der an die Tradition des deutschen Expressionismus anknüpfenden Lichtgestaltung gesetzt. Inhaltlich hingegen könnte sich *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* kaum deutlicher von den werkbiografischen Hintergründen seiner Urheber unterscheiden. In seiner Anklage gegen den Krieg und gegen diejenigen, die an ihm zu allen Zeiten verdienen, ist der Film leidenschaftlich und kompromisslos. Nicht einmal ein Jahr nach Hitlers Sturz gedreht, lässt er keine Zweifel an seiner radikal pazifistischen Grundhaltung sowie an

der Ablehnung aller Tendenzen, nach den Exzessen von Tod und Zerstörung stillschweigend zur Tagesordnung zurückzukehren.

Staudte arbeitet mit starken Kontrasten, setzt Hell gegen Dunkel, Schönheit gegen Zerstörung, moralische Empörung gegen Skrupellosigkeit. Dieser Hang des polemischen Gegeneinandersetzens führt mitunter zu psychologischen Vereinfachungen; vor allem die Liebe zwischen Susanne und Dr. Mertens erscheint eher behauptet denn gelebt. Jenseits solcher partieller Schwächen kann die wichtige Funktion von *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* für die Erneuerung des deutschen Films nach 1945 gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In seiner Unversöhnlichkeit gegenüber opportunistischen Gefahren im eben besiegten Deutschland ging er sogar der sowjetischen Militärverwaltung zu weit. Wolfgang Staudtes Drehbuch sah für den ewigen Kriegsgewinnler Brückner ("Ob man aus Kochtöpfen Stahlhelme macht oder aus Stahlhelmen Kochtöpfe, ist doch egal – Hauptsache, man kommt zurecht") keine Gnade vor. In der ursprünglichen Fassung des Films wurde Brückner von Mertens erschossen. Die Verhinderung der Selbstjustiz wurde von der Zensur der russischen Genossen diktiert. Wenige Jahre später wäre auch die konsequent pazifistische Grundausrichtung des Films bei der DEFA nicht mehr durchsetzbar gewesen.

Wichtiger Hinweis:

Der Text ist erstmals erschienen in "Parallelwelt: Film. Ein Einblick in die DEFA", Booklet zur DVD-Edition der Bundeszentrale für Politische Bildung. Berlin 2006, S.40-43

Autor/in:

Dr. Claus Loser

Filmbesprechung: Berliner Ballade (1/2)



© picture alliance

Deutschland 1948

Satire, Drama

Regie: Robert A. Stemmle

Drehbuch: Günter Neumann

Darsteller/innen: Gert Fröhe,

Tatjana Sais, Aribert Wäscher,

Ute Sielisch, Erik Ode, O. E.

Hasse, Brigitte Mira u.a.

Kamera: Georg Krause

Schnitt / Montage: Walter

Wischniewsky

Laufzeit: 89

Fassung: deutsche

Originalfassung

FSK: 6

Klassenstufe: 10. Klasse

BERLINER BALLADE

Satirischer Trümmerfilm über die Erfahrungen eines Kriegsheimkehrers im Berlin des Jahres 1948

Bildungsrelevant, weil *BERLINER BALLADE* die existenzielle Not der deutschen Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg glaubhaft schildert und dabei einen satirischen Ton anschlägt.

Die Geschichte:

Otto Normalverbraucher kehrt aus dem Krieg heim

Eine Filmvorführung im Jahr 2048: Vor hundert Jahren sei Berlin eine ganz andere Stadt gewesen, kündigt ein Erzähler aus dem Off an. Das nun folgende historische Material zeige das Berlin von 1948 und erzähle vom Kriegsheimkehrer Otto Normalverbraucher, der mit den Ruinen seines alten Lebens konfrontiert werde. In den anschließenden kurzen Episoden schlägt sich Otto in der kriegszerstörten Vier-Sektoren-Stadt mit Gelegenheitsjobs durch, scheitert an der deutschen Bürokratie und gerät angesichts des allgegen-

wärtigen Mangels körperlich wie geistig in einen immer schlechteren Zustand. Ottos Träume bestimmt die unbändige Lust auf Kuchen, ein Luxus, den sich kaum jemand leisten kann. Schließlich lernt er eine Kellnerin kennen, die ihm diesen Wunsch erfüllt- und auch jenen nach einem bürgerlichen Leben zu zweit.

<https://youtu.be/CTj16RBJApo>

Filmische Umsetzung: Ein Trümmerfilm als satirisches Revue-Programm

Zwar spielt die fiktionale Verortung des Films im Jahr 2048 keine größere Rolle im Verlauf des Films, allerdings schafft dieses metafilmische Spiel genügend Distanz für eine satirische Schilderung der Nachkriegszeit. Mit Wortwitz und spitzen Kommentaren zeichnet die Voiceover-Stimme >

Filmbesprechung: Berliner Ballade (2/2)

ein erstaunlich prägnantes Deutschlandbild inmitten der realen Trümmerkulisse (Glossar: Drehort/Set) Berlins: Altnazis in der Bürokratie, Opportunisten, tief verwurzelter Militarismus und ein von den ideologischen Systemen der alliierten Siegermächte gespaltenes Land. In BERLINER BALLADE inszeniert Regisseur Robert A. Stemmler diesen ernsten Hintergrund als heitere Nummernrevue, episodisch und mit viel Musik, ohne das Leid der Bevölkerung zu verharmlosen. Erklärte Ziele der Satire sind stets die Amtsbüttel und Ewiggestrigen, die einfachen Bürger/-innen das Leben schwer machen. Sowohl der komödiantische Zugang als auch die Revue-Struktur speist sich dabei aus dem seinerzeit populären Kabarettprogramm Schwarzer Jahrmarkt von Günter Neumann, der auch das Drehbuch schrieb.

Fragen für ein Filmgespräch

- Wie zeichnet der Film das Alltagsleben der deutschen Nachkriegsbevölkerung? Durch welche Verhaltensweisen sind die Menschen charakterisiert?
- Der Film streut immer wieder Anspielungen auf die NS-Zeit ein. Welche Hinweise darauf habt ihr erkannt und welche Haltung entwickelt der Film dahingehend?
- Schauplatz von BERLINER BALLADE ist die von den alliierten Siegermächten in vier Sektoren aufgeteilte ehemalige Reichshauptstadt. Wie äußert sich die Teilung Berlins im Film? Wo deutet sich bereits der zukünftige Ost-West-Konflikt an?

Autor/in:

Hannes Wesselkämper

Thema: Bürgerliche Träume statt kritischem Rückblick

Es ist kein Zufall, dass der Begriff "Otto Normalverbraucher" durch BERLINER BALLADE zum geflügelten Wort wurde. Der Film entwirft ein genaues Bild alltäglicher Menschen im Nachkriegsberlin. Über die Gräueltaten der NS-Zeit wird geschwiegen, denn Otto Normalverbraucher hält sich fern von Politik und sucht sein Glück in bürgerlich-familiären Träumen.

Kritischer Aspekt: Die Täter und Opfer bleiben unsichtbar

Während die Vorbotsen des Kalten Krieges gegen Ende des Films zu spüren sind, bilden die Abwesenheit der NS-Täter und ihrer millionenfachen Opfer eine eklatante Leerstelle.

Filmbesprechung: Deutschland im Jahre Null (1/2)

© picture alliance / Mary Evans/AF Archive / AF Archive



DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL

Allein gelassen streunt ein Zwölfjähriger durch die Ruinen Berlins – Roberto Rossellinis neorealistischer Klassiker.

Berlin, kurz nach Kriegsende. Auf engstem Raum lebt die Familie des 12-jährigen Edmund mit anderen Mietparteien in einem schwer beschädigten Haus. Die Mutter des Jungen ist tot, der herzkrankte Vater ans Bett gefesselt. Da der Bruder als untergetauchter Soldat die Wohnung nicht verlässt und die ältere Schwester nur ein paar Zigaretten von ihren abendlichen Barbesuchen nach Haus bringt, lastet die Versorgung der Familie auf Edmunds Schultern. Auf einem seiner Streifzüge begegnet er einem früheren Lehrer, der als Nationalsozialist vom Schuldienst suspendiert ist und nun vom Schwarzhandel lebt. Edmund berichtet ihm von seinem Vater, worauf der Mann entgegnet, das Schwache und Kranke müsse sterben, damit das Starke leben könne. Als Edmund daraufhin seinen Vater mit Gift tötet, streitet der Lehrer empört ab, ihm dazu geraten zu haben. Verzweifelt über seine Tat, stürzt sich der Junge in den Tod.

DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL zählt zu den wichtigsten Filmen des italienischen Neorealismus der 1940er-Jahre. Wie viele seiner Mitstreiter drehte auch Roberto Rossellini mit Laiendarstellern/-innen an Originalschauplätzen (Glossar: Drehort/Set), um der gängigen eskapistischen Unterhaltung ein Kino entgegen zu setzen, das sich angesichts des vom Krieg verursachten Elends der Lebenswirklichkeit der kleinen Leute verpflichtet sah. So zeigt DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL die materielle Not und moralische Verwahrlosung der Deutschen nach Kriegsende in außergewöhnlicher Schonungslosigkeit – weshalb der Film hierzulande zunächst auf breite Ablehnung stieß. Der Schauplatz, das zerstörte Berlin, eingefangen in ausdauernden Kamerabewegungen, verleiht dem Geschehen dabei eine eindringliche dokumentarische Wirkung. Das ungelenkte Agieren der Darsteller/-innen verstärkt diese Realitätsbindung und wirkt zugleich >

Deutschland, Italien 1948

Drama

Kinostart: 09.04.1952

Regie: Roberto Rossellini

Drehbuch: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpé, Sergio Amidei

Darsteller/innen: Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Inge-
traud Hinze, Franz-Otto Krüger,
Erich Gühne, Hans Sanger u. a.

Kamera: Robert Juillard

Schnitt / Montage: Eraldo Da
Roma

Laufzeit: 78

Fassung: dt. F

Format: 35mm, Schwarzweiß

FSK: 16

Klassenstufe: Oberstufe

Filmbesprechung: Deutschland im Jahre Null (2/2)

im Brechtschen Sinne distanzierend, wodurch eine Reflexion angeregt wird.

Rossellinis Film ist weniger als Abrechnung mit dem NS-Regime zu verstehen. Allein die Tatsache, dass ein Kind im Mittelpunkt steht, verrät, dass die Perspektive eher auf Gegenwart und Zukunft zielt – auf die Frage, ob es in Deutschland tatsächlich einen Neuanfang bei Null gab und ob und wie der Faschismus in den Menschen fortwirkt. Insofern kann DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL nicht nur als "Dokument", als realitätsnahe Darstellung des Nachkriegsalltags, im Unterricht eingebunden werden, sondern auch als Anregung, die individuell-psychologische Wirkung totalitärer Systeme am Beispiel des deutschen Nationalsozialismus zu diskutieren. Darüber hinaus eignet sich der Film als Ausgangspunkt, um sich mit dem italienischen Neorealismus zu beschäftigen.

Autor/in:

Jörn Hetebrügge

11
(37)

Filmbesprechung: Der dritte Mann (1/2)

© STUDIOCANAL Films



DER DRITTE MANN

Gedreht im kriegszerstörten Wien: Carol Reeds Thriller-Klassiker mit Orson Welles.

Wien, 1948. Von den vier Siegermächten in Sektoren aufgeteilt, liegt noch immer der Schatten des Zweiten Weltkriegs über der österreichischen Metropole. Holly Martins, ein erfolgloser Groschenheftautor aus den USA, sucht dort dennoch sein Glück: Sein Jugendfreund Harry Lime hat ihn mit der Aussicht auf einen Job in die Stadt gelockt. Doch kaum angekommen, erfährt Holly, dass Harry tot ist, umgekommen bei einem Verkehrsunfall. Und nach der Beerdigung konfrontiert ihn der britische Major Calloway auch noch damit, dass sein Freund ein übler Schwarzhändler gewesen sei. Der gutmütige Holly weist das empört zurück und beginnt auf eigene Faust Nachforschungen über Harry anzustellen. Bald schon stößt er auf Ungereimtheiten. Und als ein Zeuge des Unfalls ermordet wird, glaubt Holly, einer Verschwörung auf der Spur zu sein – nicht ahnend, dass er selbst ins Fadenkreuz einer brutalen Schieberbande gerät, die mit gepantschtem Peni-

cillin handelt. Als er Harrys Freundin Anna kennenlernt und sich in sie verliebt, droht er sich vollends zu verrennen. Doch dann bemerkt er nachts beim Verlassen von Annas Wohnung einen vermeintlichen Verfolger im Schatten eines Hauseingangs, der sich als alter Bekannter entpuppt: Es ist Harry.

➔ <https://youtu.be/XMUrb1iRHBE>

Es dauert eine Stunde, bis Orson Welles in DER DRITTE MANN als Harry Lime ins Licht tritt. Und obwohl bis Filmende nur wenige Minuten on screen folgen, prägt der legendäre Schurkenauftritt des Starregisseurs und -schauspielers (Citizen Kane ➔ <https://www.kinofenster.de/20550/citizen-kane>, USA 1941) den Film maßgeblich. Dass Carol Reeds Thriller nach einem Drehbuch von Graham Greene als extravaganter Klassiker der Filmgeschichte gilt, hat noch mehr >

Großbritannien, USA 1949

Thriller

Kinostart: 01.09.1949

Regie: Carol Reed

Drehbuch: Graham Greene

Darsteller/innen: Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles, Trevor Howard, Paul Hörbiger, Ernst Deutsch, Erich Ponto u.a.

Kamera: Robert Krasker

Schnitt / Montage: Oswald Hafner

Laufzeit: 104

Fassung: engl. OF, dt. Fassung, Omu

Format: Schwarzweiß, 35 mm,

1,37 : 1

FSK: 12

Klassenstufe: 9. Klasse

Filmbesprechung: Der dritte Mann (2/2)

Gründe, zuallererst den Schauplatz: Wien, mit seiner Patina, den Trümmern und spektakulären Drehorten wie dem Prater, dem Zentralfriedhof und der labyrinthischen Kanalisation, verleiht dem Film eine unverwechselbare Atmosphäre. Ebenso markant ist die Kameraarbeit, deren Schattenstil (Glossar: Lichtgestaltung) und verkantete <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:verkantung-1911> Bilder das expressionistische Kino (Glossar: Expressionismus) der 1920er-Jahre zitieren – und die eine in ihren Grundfesten erschütterte Welt visualisiert. Der Brite Carol Reed führt hier zwei dominierende Kinoströmungen seiner Zeit effektiv zusammen – den Neorealismus und den Film noir. Über den Film hinaus berühmt wurde schließlich der fast schon kontrapunktisch zur düsteren Story gesetzte Score (Glossar: Filmmusik): Anton Karas' Zithermusik, ein Bruch mit dem seinerzeit üblichen symphonischen Musikteppich, verleiht der Handlung Lokalkolorit und eine ironische Note: Hollys Versuch, wie ein Held seiner Trivialromane die Unschuld seines Freundes zu beweisen, wirkt untermalt durch alpenländische Klänge umso absurder.

Die ausdrucksstarke Kameraarbeit empfiehlt DER DRITTE MANN für den schulischen Einsatz besonders, um die Wirkung filmästhetischer Mittel wie der Low-Key-Beleuchtung zu besprechen – etwa anhand der Verfolgungsjagd in der Kanalisation, die den Höhepunkt des Films bildet. Im Kunstunterricht können die gewonnenen Erkenntnisse in filmpraktischen Übungen umgesetzt werden. Der Auftritt von Orson Welles bietet sich als Beispiel an, um ein schwer zu fassendes Phänomen zu diskutieren: Wie ist die Leinwandpräsenz von Schauspieler/-innen zu erklären? Welche Rolle spielt die Inszenierung? Eine denkwürdige Szene des Films ist das Treffen von Harry und Holly im Riesenrad des Prater. Limes zynischer "Kuckucksuhren-Monolog" liefert Diskussionsstoff für die

Fächer Ethik, Politik und Geschichte: Wie ist Harrys amoralischer Standpunkt im zeitgeschichtlichen Kontext einzuordnen? Welches Menschen- und Gesellschaftsbild spiegeln seine Äußerungen wider? Was hätte Holly seinem früheren Freund entgegen können? DER DRITTE MANN bietet aber auch Anlass, im Geschichtsunterricht die Nachkriegsgeschichte Österreichs zu besprechen, das wie Deutschland von den alliierten Siegermächten in Besatzungszonen aufgeteilt wurde. Wie stellte sich speziell die Situation der Stadt Wien da? Und wie unterschied sie sich von der Berlins?

Autor/in:

Jörn Hetebrügge

Interview: Filmhistoriker und Autor Rolf Aurich (1/2)

"DEN HOLOCAUST GREIFEN TRÜMMERFILME SELTEN AUF"

Filmhistoriker und Autor Rolf Aurich im Interview über die in Deutschland nach Kriegsende gedrehten sogenannten Trümmerfilme



© privat

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bildeten Spielfilme, die in den Ruinendlandschaften der Großstädte spielten, eine besondere Episode der deutschen Filmgeschichte. Über diese sogenannten Trümmerfilme <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:trummerfilme-1905> sprach kinofenster.de mit Rolf Aurich. Der Filmhistoriker und Autor ist wissenschaftlicher Redakteur der Deutschen Kinemathek in Berlin und dort verantwortlich für Publikationen, darunter die Schriftenreihen Film & Schrift und Fernsehen – Geschichte – Ästhetik.

kinofenster.de: Die Vorstellungen vom deutschen Film der Nachkriegszeit sind maßgeblich von sogenannten Trümmerfilmen geprägt. Unter welchen politischen Rahmenbedingungen sind die Filme entstanden?

Rolf Aurich: Unter dem unmittelbaren Eindruck des staatlich gelenkten Kinos der NS-Zeit war an eine eigenständige deutsche Filmproduktion nicht zu denken: In den Kinos liefen zunächst importierte, in deutschen Ateliers synchronisierte Filme der vier Siegermächte. Die Filmschaffenden blieben abhängig von Entscheidungen der zuständigen alliierten Stellen der jeweiligen Besatzungszone. Das betraf auch ein sogenanntes "Filmaktiv" in Berlin, das durch sowjetische Initiative bereits im August 1945 zusammengekommen war, um neue Grundlagen des Films in Deutschland zu finden. Im Jahr darauf ging daraus die DEFA <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:defa-1511> hervor. Als die Alliierten ab 1946 Lizenzen an

Produktionsfirmen erteilten, entstanden auch Lustspiele und Schwänke, Sexualaufklärung, Melodramen und anderes. Die filmgeschichtliche Phase zwischen 1946 und 1949 lässt sich also nicht allein über Trümmerfilme beschreiben.

kinofenster.de: Zeigen die Filme Ansätze zur Vergangenheitsbewältigung?

Rolf Aurich: Trümmerfilme thematisieren den materiellen, geistigen und seelischen Zusammenbruch in Deutschland als Folge des NS-Regimes und des Kriegs. Den Holocaust greifen sie selten auf. In DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (Wolfgang Staudte, DE 1946) ist die Hauptfigur eine KZ-Überlebende; das wird allerdings eher am Rande erzählt – im Mittelpunkt stehen deutsche Kriegsverbrechen. LANG IST DER WEG (Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein, DE 1948) und MORITURI (Eugen York, DE 1948) gehören zu den Arbeiten mit starkem Konfrontationspotential fürs Publikum und nehmen eine dezidiert jüdische Perspektive ein. ROTATION (Staudte, DE 1949) betont dagegen die Verantwortung der vermeintlich Unpolitischen im NS-System. Auch die "Innere Emigration" ist ein Thema, wie in Helmut Käutners IN JENEN TAGEN (DE 1947) als Kollektion privater Schicksale während der NS-Diktatur. Gleichzeitig lässt die Mehrzahl der Filme den Wunsch erkennen, Normalität und Ordnung rasch wieder zu etablieren.

kinofenster.de: Inwieweit stehen die Filme für einen Neuanfang des deutschen Films?

Rolf Aurich: Personelle Kontinuität war – wie auf anderen Gebieten – eine Selbstverständlichkeit: Es gab in Deutschland kaum Unbelastete beim Film und auch kaum Rückkehrer aus dem Exil. Ohne die vorhandenen Kräfte hätten die Filme nicht entstehen können. So erklärt sich auch das Fortleben von künstlerischen Handschriften aus der NS-Zeit und das weitgehende >

Interview: Filmhistoriker und Autor Rolf Aurich (2/2)

Fehlen neuer individueller Ausdrucksweisen. Der scheinbare Expressionismus in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und anderen Produktionen hängt auch mit der äußeren Erscheinung der Trümmerstädte zusammen. Bezeichnend erscheint mir die Hartnäckigkeit motivischer Vorurteile und Klischees des NS-Films, etwa die negative Wertung von Jazzmusik. Wenn einige wenige Filme den Neuanfang, auch den des Films, ausdrücklich erörtern, dann ist dies eine Folge ihrer Drehbücher – so bei *FILM OHNE TITEL* (Rudolf Jugert, DE 1948) oder *UND WIEDER 48* (Gustav von Wangenheim, DE 1948).

kinofenster.de: Wie wurden die Filme von der Presse und dem Publikum aufgenommen?

Rolf Aurich: Vor allem wenn sie das Elend der Lebensgegenwart düster und verquält auf die Leinwand brachten, fanden Trümmerfilme in Deutschland wenig Zuspruch. Das Publikum empfand sie eher als realitätsferne Lebensanweisung denn als realistische Bestandsaufnahme. Die symbolschwere Heimkehrertragödie *LIEBE 47* (Wolfgang Liebeneiner, DE 1949) etwa, eine Adaption von Wolfgang Borcherts sehr erfolgreichem Hörspiel und Theaterstück *Draußen vor der Tür* (1947), hätte die junge Produktionsfirma Filmaufbau Göttingen beinahe ruiniert. Besonders Produktionen aus den westlichen Besatzungszonen hatten geringe Exportchancen. Insofern ist es fast erstaunlich, dass noch bis 1949, als mit Gründung beider deutscher Staaten beim Film neue organisatorische Strukturen und klarere inhaltliche Ausrichtungen folgten, Trümmerfilme entstanden. Erfolgreicher waren mitunter die raren Filme mit satirischen Anklängen wie *DER APFEL IST AB* (Käutner, DE 1948) oder *BERLINER BALLADE* (Robert A. Stemmle, DE 1948), die auch bei den Filmfestspielen 1949 in Cannes und Venedig gezeigt wurden.

kinofenster.de: Existieren vergleichbare internationale Beispiele für Trümmerfilme?

Rolf Aurich: Trümmerfilme im strikten Sinn entstanden nur in Deutschland, dem Land der Täter. Auch Wien war kriegszerstört. Doch die dort gedrehten Filme *DER DRITTE MANN* (*THE THIRD MAN*, Carol Reed, GB 1949) oder *DIE VIER IM JEEP* (Leopold Lindtberg, CH 1950) erzählen andere Geschichten – gegenwärtiger, realistischer, härter. Auch starbesetzte US-amerikanische Filme wie Billy Wilders Komödie *EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE* (*A FOREIGN AFFAIR*, 1948) oder Jacques Tourneurs Thriller *BERLIN-EXPRESS* (1948), beide in Berlin gedreht, sind nicht vergleichbar mit deutschen Trümmerfilmen. Anders sieht es bei Roberto Rossellinis *DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (*GERMANIA ANNO ZERO*, IT 1948) aus, der im Kontext des italienischen Neorealismus zu sehen ist. Dem Film fehlt jeder Optimismus, was im Vergleich mit Gerhard Lamprechts Wiederaufbau-Film *IRGENDWO IN BERLIN* (DE 1946) besonders auffällt, der ebenfalls die Situation von Kindern zeigt.

kinofenster.de: Worin liegt die Bedeutung der Trümmerfilme für die heutige Filmbildung, auch in erinnerungskultureller Hinsicht?

Rolf Aurich: Womöglich wirken die Filme mit ihren Figuren, moralischen Maßstäben und inszenatorischen Eigenarten für ein heutiges Publikum ungewohnt. Aber gerade das macht sie interessant: Ihre Formen und Storys können als mentale Quellen ihrer Entstehungszeit ebenso betrachtet und untersucht werden wie als vielgestaltige Repräsentanten einer filmhistorischen und politischen Epoche. Dazu müssen sie kontextualisiert werden – film- und zeitgeschichtlich. Generationen, die NS-Zeit, Krieg und Nachkriegszeit als Stoff aus Historienfilmen kennen, bieten Trümmerfilme dazu eine Möglichkeit, Sehgewohn-

heiten aufzubrechen und Vorstellungen zu hinterfragen.

Autor/in:
Jörn Hetebrügge

Arbeitsblatt 1

ARBEITSBLATT ZUM FILM DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (WOLFGANG STAUDTE, DE 1946) FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fächer:

Geschichte, Deutsch, Ethik,
Politik ab 15 Jahren, ab Klasse 10

Kompetenzschwerpunkt: Die Schülerinnen und Schüler erörtern die Relevanz des Films für die heutige Zeit. In den Gesellschaftswissenschaften liegt der Schwerpunkt auf der Analysekompetenz, in Deutsch auf dem Sprechen und Zuhören. Fächerübergreifend erfolgt die Auseinandersetzung mit der Wirkung filmästhetischer Mittel.

Didaktisch-methodischer Kommentar: Die Schülerinnen und Schüler nähern sich dem Film kleinschrittig an – zuerst über die Reaktivierung, beziehungsweise über die Erschließung historischer Fakten über die Zeit kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und des damit verbundenen Alltags der deutschen Bevölkerung. Danach erfolgt die Erarbeitung des Genres Trümmerfilm und das Erschließen des Konflikts in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS. Zentral ist das Herausarbeiten ethischer Fragen – beispielsweise des Aspekts von Selbstjustiz und der Profiteure des Kriegsgeschehens. Ebenso kann in der Auseinandersetzung mit dem Film auch ein Augenmerk auf die Drehorte gelegt werden. Eine Übersicht dazu findet sich hier [https://www.dhm.de/zeughauskino/vorfuehrung/die-moerder-sind-unter-uns-6177/#:~:text=Die%20M%C3%B6rder%20sind%20unter%20uns%20ist%20der%20erste%20deutsche%](https://www.dhm.de/zeughauskino/vorfuehrung/die-moerder-sind-unter-uns-6177/#:~:text=Die%20M%C3%B6rder%20sind%20unter%20uns%20ist%20der%20erste%20deutsche%20Nachkriegsfilm,Kleine%20Andreasstra%C3%9Fe%20und%20die%20Petrikirche)

[20Nachkriegsfilm,Kleine%20Andreasstra%C3%9Fe%20und%20die%20Petrikirche](#)) Die damaligen Drehorte wie Stettiner Bahnhof (heute: Nordbahnhof), Andreasplatz in Friedrichshain (komplett umgestaltet) oder die Sprengung der Petrikirche können auch zu einer Diskussion darüber führen, welche Folgen Krieg für die Architektur und die Charakteristik einer Stadt hat.

Autor/in:

Ronald Ehlert-Klein

Arbeitsblatt 1: Arbeitsblatt zum Film Die Mörder sind unter uns

Arbeitsblatt 1

ARBEITSBLATT ZUM FILM DIE MÖRDER SIND UNTER UNS FÜR SCHÜLERINNEN UND SCHÜLER

- a)** Was wisst ihr über die Zeit in Deutschland kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs? Wie sah der Alltag der Menschen aus? Geht auf Aspekte wie Arbeit, Wohnen, Einkommen, Nahrung und Infrastruktur ein. Überlegt erst allein, dann tauscht euch im Tandem und schließlich in der Klasse aus. Vergleicht eure Überlegungen mit folgendem Clip <https://www.youtube.com/watch?v=CCz8P54iYfA>.
- b)** In der Zeit kurz nach der Kapitulation spielt der Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, der das Genre des Trümmerfilms begründete. Stellt Vermutungen an, wer mit den "Mördern" gemeint sein könnte. Tauscht euch ebenso dazu aus, was "Trümmerfilm" bedeuten könnte. Bezieht jeweils eure Ergebnisse aus Arbeitsschritt a) mit ein.
- c)** Vergleicht eure Vermutung zum Genre mit folgendem Lexikoneintrag <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:trummerfilme-1905>.
- d)** Seht euch den Trailer <https://tv.apple.com/de/clip/die-moerder-sind-unter-uns/umc.cmc.1pmid4x0p0691x8ykj41mioca?targetId=umc.cmc.3b9r1dkgpy671rmopak2todhx&targetType=Movie> zu DIE MÖRDER SIND UNTER UNS an.
1. Wer sind die Hauptfiguren des Films?
 2. Analysiert den Trailer, insbesondere in Bezug auf Drehorte, Mise-en-scène und Filmmusik.
 3. Tauscht euch aus, welche Wirkung auf Zuschauende erzielt wird. Bezieht dabei auch den Verzicht auf Dialoge mit ein.
- e)** Seht euch die Exposition des Films an. Fasst anschließend zusammen, was ihr über die Protagonist/-innen Susanne Wallner und Hans Mertens erfahrt.
- Timecode:** 00:00:00–00:14:37
- f)** Formuliert eure Erwartungen an den Film.
- g)** Seht euch den Film nun bis zu 01:09:05 an. Macht euch im Anschluss dazu Notizen zum Konflikt, zu Drehorten und zu den in b) und c) erarbeiteten Merkmalen des Trümmerfilms.
- h)** Tauscht euch über Seheindrücke aus. Vergleicht anschließend eure Ergebnisse aus Arbeitsschritt g) im Plenum. Stellt anschließend in Einzelarbeit Vermutungen über das mögliche Ende des Films an.
- i)** Seht euch nun die Schlusssequenz ab 01:09:05 an. Analysiert, welche Bilder überblendet (Glossarbereich: Blende/Überblendung) werden. Interpretiert die Schlusssequenz.
- j)** Erörtert die Relevanz des Films und insbesondere der Schlusssequenz für das Hier und Heute.
- k)** Vergleicht eure Ergebnisse aus i) + j) mit der Filmbesprechung zu DIE MÖRDER SIND UNTER UNS. Stellt anschließend die Bedeutung des Spielfilms für die deutsche Filmgeschichte dar.
- l)** Falls ihr euren Freund/-innen den Film empfehlen würdet – welche Vorbereitung der Filmsichtung erscheint euch notwendig (beispielsweise bezüglich der Kenntnis historischer Fakten, der Dramaturgie oder in Bezug auf filmästhetische Mittel)?

Arbeitsblatt 2: Arbeitsblatt zum Film Deutschland im Jahre Null / Didaktisch-methodischer Kommentar

Arbeitsblatt 2

ARBEITSBLATT ZUM FILM DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (GERMANIA ANNO ZERO, ROBERTO ROSSELLINI, IT 1948) FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fächer:

Deutsch, Geschichte, Politik, Ethik,
ab Klasse 10, ab 15 Jahren

Kompetenzschwerpunkt: Die Schülerinnen und Schüler positionieren sich mündlich gegen die sozialdarwinistische Weltanschauung, die durch die Figur des Lehrers repräsentiert wird. Im Deutschunterricht liegt der Fokus auf Sprechen und Zuhören, in den Gesellschaftswissenschaften auf der Urteils- und Orientierungskompetenz. Fächerübergreifend erfolgt eine Vertiefung der Wirkung filmästhetischer Mittel.

Didaktisch-methodischer Kommentar: Der Einstieg reaktiviert das Wissen der Schülerinnen und Schüler über das Ende des Zweiten Weltkriegs. Anhand der Auseinandersetzung mit der Situation des Protagonisten Edmund und seiner Familie wird der Alltag in der Nachkriegszeit plastischer. In dieser Phase werden Merkmale des Neorealismus eingeführt, die während der Filmsichtung von den Schülerinnen und Schülern erkannt werden. Die einzelnen Arbeitsschritte führen im Folgenden zur Fragestellung, inwieweit der 12-jährige Protagonist und der Titel tatsächlich einen Neuanfang repräsentieren oder ob nicht der Film die Deutung zulässt, dass die nationalsozialistische Ideologie weiterhin in den Köpfen der Menschen verhaftet ist, beziehungsweise sogar an Kinder weitergegeben wird. In einem handlungs-orientierten Arbeitsschritt

formulieren die Schülerinnen und Schüler Argumente gegen eine sozialdarwinistische Weltanschauung. Hierzu kann auf folgendes Material zugrückegegriffen werden:

<https://www.bpb.de/lernen/grafstat/rechtsextremismus/172883/m-02-08-rassismus-und-sozialdarwinismus>

Autor/in:

Ronald Ehlert-Klein

Arbeitsblatt 2: Arbeitsblatt zum Film Deutschland im Jahre Null (1/2)

Arbeitsblatt 2

ARBEITSBLATT ZUM FILM DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL FÜR SCHÜLERINNEN UND SCHÜLER

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Berlin, kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Tauscht euch im Plenum darüber aus, was ihr über die damalige Zeit wisst. Wie sah der Alltag der Menschen in Bezug auf Wohnen, Schule, Arbeiten, Nahrungs- und Gesundheitsversorgung aus?
- b)** Diskutiert mit eurer Nachbarin, welche Bedeutung der Filmtitel DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL vor dem Hintergrund des Endes des Zweiten Weltkriegs haben könnte.
- c)** Vergleicht die Ergebnisse im Plenum und überlegt, unter welche Voraussetzungen ein demokratischer Neuanfang gestaltet werden kann. Nutzt dazu die Methode "Eindrücke notieren, Gedanken entwickeln, Fragen formulieren" (Brainstorming)
<https://www.kinofenster.de/unterrichten/methoden/35005/eindruecke-notieren-gedanken-entwickeln-fragen-formulieren>.

- d)** Seht euch die folgende Sequenz des Films DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL an, in welcher der Protagonist Edmund eingeführt wird. Fasst zusammen, was ihr über Edmund erfahrt und erörtert, inwieweit er den Herausforderungen des Alltags im Nachkriegsdeutschland gewachsen ist. Überlegt gemeinsam, warum Regisseur Robert Rossellini ein Kind als Protagonisten gewählt haben könnte. Bezieht dabei eure Ergebnisse aus Aufgabe b) mit ein.

Timecode: 00:01:50-00:03:33

- e)** Roberto Rossellini beendete mit DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL seine Neorealismus-Trilogie. Stellt basierend auf der kurzen Sequenz aus Aufgabe b) Vermutungen an, welche Stoffe <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:stoff-4956> und filmästhetischen Mittel (beispielsweise Schauplätze, Sound-Design und Lichtgestaltung) den Neorealismus kennzeichnen.
- f)** Vergleicht eure Vermutungen mit dem Glossareintrag Neorealismus auf kinofenster.de.

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- g)** Achtet darauf, was ihr über die Situation von Edmund und seiner Familie erfahrt und arbeitsteilig auf folgende filmästhetische Mittel:
- Schauplätze
 - Kameraeinstellungen
 - Kamerabewegungen
 - Tongestaltung
 - Lichtgestaltung

NACH DER FILMSICHTUNG:

- h)** Vergleicht eure Beobachtungen und erörtert anhand der Ergebnisse der Aufgaben f) und g), inwieweit DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL einen typischen Neorealismus-Film darstellt. Formuliert in wenigen Sätzen den im Film dargestellten Konflikt <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:konflikt-232>.
- i)** Seht euch noch einmal die Szene an, in der Edmund seinen ehemaligen Lehrer um Hilfe bittet. Analysiert die politische Anschauung des Lehrers und die Bedeutung des Lehrers für Edmund. Beurteilt, inwieweit es sich dabei um eine Schlüsselszene <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:schlussszene-2703> handelt.

Timecode: 00:42:00-00:43:44

>

19
(37)

Arbeitsblatt 2: Arbeitsblatt zum Film Deutschland im Jahre Null (2/2)

- j)** Diskutiert, inwieweit in DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL tatsächlich ein politischer Neuanfang dargestellt wird. Greift auf die Ergebnisse auf die Aufgaben b-d) zurück. Geht auch darauf ein, welche Perspektive Roberto Rossellini auf die Jugend hat.
- k)** Stellt euch vor, Edmund wäre euer Freund und hätte sich euch nach dem Gespräch mit dem Lehrer (Aufgabe i) anvertraut. Formuliert Argumente, die geeignet sind, die sozialdarwinistische Position des Lehrers zu entkräften und sprecht eurem Freund Mut zu, indem ihr eure Unterstützung versichert.

OPTIONAL:

- l)** Untersucht, inwieweit sozialdarwinistische  [https://www.bpb.de/lernen/angebote/grafstat/rechtsextremismus/172874/m-01-06-vergleichsdaten-sozialdarwinismus/Positionen heute noch von Bedeutung sind](https://www.bpb.de/lernen/angebote/grafstat/rechtsextremismus/172874/m-01-06-vergleichsdaten-sozialdarwinismus/Positionen-heute-noch-von-Bedeutung-sind).

20
(37)

Filmglossar

Adaption

Unter **Adaption** wird die Übertragung einer Geschichte aus einem anderen Medium in einen Film verstanden. Zumeist wird dieser Begriff synonym für eine Literaturverfilmung, die am weitesten verbreitete Form der Adaption, verwendet. Grundlage einer Adaption können jedoch auch Sachbücher, Graphic Novels, Comics, Musicals und Computerspiele sein.

Der Begriff der Adaption ist dem der Verfilmung vorzuziehen, da er die dem Film eigenen Möglichkeiten des Erzählens und die Eigenständigkeit der Medien betont. Inhaltliche und dramaturgische Anpassungen und Veränderungen der Vorlage sind daher für eine gelungene Filmversion meist unabdingbar.

Bei *CORALINE* (Henry Selick, USA 2009) nach dem Roman von Neil Gaiman wurde etwa eine Figur hinzugefügt, die ebenso alt wie die Protagonistin ist: der neugierige Nachbarsjunge Wybie. Dadurch konnten Beschreibungen der Vorlage in lebendiger wirkende Dialoge umgewandelt werden, beispielsweise als die junge Coraline erzählt, dass sie sich von den Eltern vernachlässigt fühlt. Ähnlich wurde bei der Adaption von *DAS KLEINE GESPENST* (Alain Gsponer, DE 2013) vorgegangen. Die Figur des Karl, die in der Vorlage von Otfried Preußler nur eine Nebenrolle spielt, wurde zu einer zweiten Hauptfigur ausgebaut, um eine stärkere Identifikation zu ermöglichen und weitere Themen in die Handlung einzubinden.

Blende/ Überblendung

Der Begriff **Blende** hat mehrere Bedeutungen. Zum einen kann er sich auf filmische Apparaturen und ihre technische Funktionsweise beziehen:

- Mithilfe der **Objektivblende**, einem ringförmigen Verschluss im Objektiv der Filmkamera, wird die Belichtung des Filmmaterials reguliert.
- Die **Umlaufblende** unterbricht während des Filmtransports den Lichteinfall in die Kamera.
- Die **Flügelblende** unterbricht den Lichtstrahl im Filmprojektor, während der Film um ein Bild weitertransportiert wird. Pro Sekunde werden in einem regulären Kinofilm auf diese Weise 24 Bilder projiziert.

Zum anderen wird der Begriff verwendet, um verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten von Szenenübergängen (Trickblenden) zu beschreiben:

- Bei der **Ablende/Schwarzblende** verdunkelt sich das Bild am Ende einer Szene.
- Bei der **Aufblende/Weißblende** löst es sich in eine weiße Fläche auf. Auf- und Abblenden sind jeweils auch durch eine Kamerabewegung auf eine dunkle oder helle Fläche hin zu erreichen.
- Die **Überblendung** ist eine Kombination aus Ab- und Aufblende. Auf diese Weise wird etwa ein fließender

Übergang zwischen zwei Sequenzen ermöglicht, indem die Schlussbilder der einen mit den Anfangsbildern der neuen Sequenz überblendet werden.

- Die **Wischblende** ist ein im Kopierwerk oder digital erzeugter Effekt, bei dem ein neues Bild das bisherige beiseiteschiebt.
- Die vor allem in Stummfilmen zu beobachtende **Irisblende** oder **Kreisblende** reduziert das rechteckige Filmbild auf einen kreisförmigen, sich verengenden Ausschnitt, der besondere Aufmerksamkeit bewirkt.

Dramaturgie

Der Ursprung des Begriffs **Dramaturgie** liegt im Theater des antiken Griechenlands: „*Drāmatūrgía*“ bedeutet dabei so viel wie „dramatische Darstellung“. Unter Spielfilmdramaturgie wird einerseits eine praxisbasierte Wissenschaft verstanden, die den Aufbau und das Schreiben von Drehbüchern vermittelt. Ebenso bezieht sich der Terminus auf den Aufbau und somit die Erzählstruktur eines Films, die vom Genre abhängig ist.

Im kommerziellen Bereich folgen Spiel- und Animationsfilme der 3-Akt-Struktur, die Theaterkonventionen der vergangenen Jahrhunderte vereinfacht: Ein Film beginnt demzufolge mit der Exposition, die zur eigentlichen Geschichte hinführt. Ein Wendepunkt (plot point) leitet zum zweiten Akt (der Konfrontation) über, in der die Hauptfigur einen Konflikt lösen muss. Die Lösung dieses Konflikts erfolgt nach einem weiteren Wendepunkt im dritten Akt.

Das Schreiben eines Drehbuchs benötigt profunde dramaturgische Kenntnisse: Dem Autor/der Autorin sollte die Wirkung der Erzählstruktur und der dramatischen Effekte (etwa der Wiederholung oder dem erzählerischen Legen falscher Fährten) bewusst sein. Der Aufbau eines Dokumentarfilms lässt sich hingegen nicht im Vorfeld durch ein exakt festgelegtes Drehbuch strukturieren. Dennoch basiert auch er meist auf einem vorab erstellten Konzept, das festhält, wie der Film und seine Erzählung inhaltlich und visuell gestaltet werden können. Abhängig von der Materiallage entsteht der Aufbau eines Dokumentarfilms im Regelfall durch die Montage.

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 oder Set** bezeichnet. Dabei wird zwischen Studiobauten und Originalschauplätzen unterschieden. Studios umfassen entweder aufwendige 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.

Episodenfilm

Steht im Spielfilm üblicherweise die Geschichte weniger Protagonisten/innen im Mittelpunkt, so werden in einem **Episodenfilm** mehrere Handlungsstränge parallel erzählt. Diese können in sich abgeschlossen sein und aufeinander folgen. Sie können auch über die gesamte Laufzeit des Films dramaturgisch ineinander übergehen, wenn sich beispielsweise die Wege unterschiedlicher Protagonisten/innen kreuzen. Inhaltlich verbunden werden die einzelnen Episoden in der Regel durch ein gemeinsames übergreifendes Thema, ein Ereignis, eine Requisite, einen Schauplatz oder eine Rahmenhandlung.

Episodenfilme können von einem/r Regisseur/in (wie etwa *MAGNOLIA* von Paul Thomas Anderson, USA 1999) oder von mehreren Regisseuren/innen gedreht werden (wie etwa *PARIS, JE T'AIME* von Bruno Podalydès, Gurinder Chadha, Gus Van Sant u. a., Frankreich 2006). In letzterem Fall spricht man von einem Omnibusfilm.

>

Exposition

Einführung und Schilderung der Ausgangssituation eines Films: Die **Exposition** ist ein wichtiger Bestandteil der filmischen Dramaturgie. Ähnlich der Literatur führt sie in Grundstimmung, Handlungsort, -zeit und -situation ein, stellt die Hauptfiguren vor und gibt unter Umständen schon erste Hinweise auf den Ausgang der Handlung.

Die gängigste Form ist die deduktive Exposition, die an das Geschehen heranführt (zum Beispiel: Stadt, Haus, Protagonist/-in) und klassischerweise mit einem Establishing Shot beginnt. Die induktive Exposition beginnt in der Nahbetrachtung von Figuren oder Ereignissen und gibt allgemeine Informationen erst später.

Expressionismus

Der filmische **Expressionismus** war die herausragende Stilrichtung des frühen Weimarer Kinos. Nach dem Stummfilmklassiker *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919) wurden seine Merkmale – schroffe Kulissen, der harte Kontrast von Licht und Schatten und theatralisch überzogenes Schauspiel – auch als „Caligarismus“ bezeichnet. Die inneren Angstzustände und romantischen Sehnsüchte einer vom Ersten Weltkrieg und Inflation verunsicherten Gesellschaft fanden darin ihren Ausdruck. In radikaler Abgrenzung zum Realismus ging es den Filmschaffenden zugleich um die Etablierung des jungen Mediums als eigenständige Kunstform – wie schon zuvor auch in der Bildenden Kunst und in der Literatur.

Der weltweit beachtete Formwille klassischer Beispiele wie Paul Wegeners *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (1920) oder Friedrich Wilhelm Murnaus Vampirfilm *NOSFERATU* (1922) – die berühmten „Dämonen der Leinwand“ – wurde später prägend für Horrorfilm und Film noir. In seiner Heimat wich der "deutsche Expressionismus" ab Mitte der 1920er-Jahre der Neuen Sachlichkeit.

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert. Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- **Realmusik, On-Musik** oder **Source-Musik**: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (diegetische Musik). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören.. >

- **Off-Musik** oder **Score-Musik**: eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Kinopublikum wahrgenommen wird (nicht-diegetische Musik).

Film Noir Der Begriff **Film Noir** (wörtlich: "schwarzer Film"; auf Deutsch hingegen meist als "Schwarze Serie" bezeichnet) wurde von französischen Filmkritikern geprägt, die damit eine Reihe betont düsterer und pessimistischer US-amerikanischer Krimis und Thriller aus den 1940er- und 1950er-Jahren beschrieben.

Die Filme der so genannten Schwarzen Serie Hollywoods vermitteln ein pessimistisches, zynisches Weltbild. Krieg und Bankenkrisen hatten auch in den USA für eine individuelle und kollektive Identitätskrise gesorgt, die viele Filmschaffende aufgriffen, ebenso wie später die Folgen politischer Instabilität während der McCarthy-Ära.

Kennzeichnend für diese Filme sind die am deutschen Expressionismus angelehnten harten Hell-Dunkel-Kontraste, die minimalistische Beleuchtung sowie die langen Schatten, während die Geschichten von wortkargen, fehlbaren Antihelden getragen werden. Dabei kommt insbesondere dem urbanen Lebensraum und der Rolle der Frau eine besondere Bedeutung zu. Abgebrühten desillusionierten männlichen Helden stehen ebenso verführerische wie selbstbewusst-gefährliche „femme fatales“ gegenüber. In dieser misogynen Haltung spiegelt sich auch die Angst der Männer nach dem Zweiten Weltkrieg vor einem Machtverlust innerhalb von Beziehungen.

Zählen nach einer strengen Definition nur zehn Filme, die zwischen 1941 (*DIE SPUR DES FALKEN*, *The Maltese Falcon*, John Huston, USA 1941) und 1958 (*IM ZEICHEN DES BÖSEN*, *Touch of Evil*, Orson Welles, USA 1958) entstanden, als *Films Noirs*, so wird der Begriff heute umfassender verwendet und bezieht sich auf jegliche Filme, die auf typische Figuren oder Inszenierungsmerkmale der Schwarzen Serie zurückgreifen. Strittig ist dabei in der Filmwissenschaft, ob es sich bei *Film Noir* um eine Genre-Beschreibung oder lediglich um einen Stil handelt.

Genre Der der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff wird zur Kategorisierung von Filmen verwendet und bezieht sich auf eingeführte und im Laufe der Zeit gefestigte Erzählmuster, Motive, Handlungsschemata oder zeitliche und räumliche Aspekte. Häufig auftretende **Genres** sind beispielsweise Komödien, Thriller, Western, Action-, Abenteuer-, Fantasy- oder Science-Fiction-Filme.

Die schematische Zuordnung von Filmen zu festen und bei Filmproduzenten/-innen wie beim Filmpublikum bekannten Kategorien wurde bereits ab den 1910er-Jahren zu einem wichtigen >

Marketinginstrument der Filmindustrie. Zum einen konnten Filme sich bereits in der Produktionsphase an den Erzählmustern und -motiven erfolgreicher Filme anlehnen und in den Filmstudios entstanden auf bestimmte Genres spezialisierte Abteilungen. Zum anderen konnte durch die Genre-Bezeichnung eine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum geweckt werden. Genrekonventionen und -regeln sind nicht unveränderlich, sondern entwickeln sich stetig weiter. Nicht zuletzt der gezielte Bruch der Erwartungshaltungen trägt dazu bei, die üblichen Muster, Stereotype und Klischees deutlich zu machen. Eine eindeutige Zuordnung eines Films zu einem Genre ist meist nicht möglich. In der Regel dominieren Mischformen.

Filmgenres (von französisch: genre = Gattung) sind nicht mit Filmgattungen zu verwechseln, die übergeordnete Kategorien bilden und sich im Gegensatz zu Genres vielmehr auf die Form beziehen.

Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es drei grundsätzliche Arten von **Kamerabewegungen**, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden:

- Beim **Schwenken**, **Neigen** oder **Rollen** (auch: Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk) bewegt sich die Kamera, bleibt aber an ihrem Standort.
- Bei der **Kamerafahrt** verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Für möglichst scharfe, unverwackelte Aufnahmen werden je nach gewünschter Einstellung Hilfsmittel verwendet:
- Dolly (Kamerawagen) oder Schienen für Ranfahrten, Rückwärtsfahrten, freie Fahrten oder 360°-Fahrten (Kamerabewegung, die um eine Person kreist und sie somit ins Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit stellt; auch Umfahrt oder Kreisfahrt genannt)
- Hebevorrichtungen für Kranfahrten
- Steadycam, eine besonders stabile Form der Handkamera, die reibungslose Kamerafahrten ermöglicht
- Drohnen für Aufnahmen aus der Luft (Vogelperspektive)

Der Zoom rückt dagegen entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher heran und stellt damit keine Kamerabewegung dar.

Kamerabewegungen lenken die Aufmerksamkeit, indem sie den Bildraum verändern. Sie vergrößern oder verkleinern ihn, verschaffen Überblick, zeigen Räume und verfolgen Personen oder Objekte. Langsame Bewegungen vermitteln meist Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der Reißschwenk erhöhen die Dynamik. Eine bewegte Handkamera oder Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität >

oder (quasi-)dokumentarische Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert. Drohnenaufnahmen aus großer Höhe verstärken den Effekt bis hin zu einer "göttlichen" Perspektive ("Gods eye view").

Komödie

Die **Komödie** ist eines der ältesten und nach wie vor populärsten Filmgenres und hat viele Subtypen: beispielsweise die romantische, Horror-, Screwball-, Slapstick- oder Culture-Clash-Komödie. Entwickelt hat sich das Genre aus Traditionen des Theaters, Varietés und später auch der Stand-up-Comedy.

Komödien transportieren Humor und zielen darauf, ihr Publikum zum Lachen zu bringen. Dabei nutzen sie verschiedene Mittel wie Slapstick, visuellen Humor und Sprachwitz; besonders wichtig sind auch Überraschung, Timing und Kontext. Manchmal liegen Komik und Tragik dicht beieinander und verschmelzen zur Tragikomödie. Viele populäre Komödien scheinen vornehmlich der Zerstreuung zu dienen und können dadurch oft unkritisch wirken. Gleichzeitig sind Komödien durch ihren Hang zum Experiment und zur Übertreibung jedoch ideale Träger für gesellschaftspolitische Kritik.

Als berühmte Beispiele aus der Filmgeschichte können dazu **DER GROSSE DIKTATOR** (**THE GREAT DICTATOR**, Charles Chaplin, USA 1940) oder **DR. SELTSAM ODER: WIE ICH LERNT, DIE BOMBE ZU LIEBEN** (**DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB**, Stanley Kubrick, GB 1964) herangezogen werden, aktuell lässt sich beispielsweise **DON'T LOOK UP** (Adam McKay, USA 2022) nennen.

27
(37)

Licht und Lichtgestaltung

Als Lichtspielkunst ist Film auf Licht angewiesen. Am Filmset wird Filmmaterial belichtet, das Aussehen der dabei entstehenden Aufnahmen ist zum einen geprägt von der Lichtsensibilität des Materials, zum anderen von der **Lichtgestaltung** am Filmset. Die Herstellung von hochwertigen künstlichen Lichtquellen ist daher seit Anbeginn eng mit der Entwicklung des Films verbunden.

Die Wirkung einer Filmszene ist unter anderem von der Lichtgestaltung abhängig. Man unterscheidet grundsätzlich drei Beleuchtungsstile:

- Der **Normalstil** imitiert die natürlichen Sehgewohnheiten und sorgt für eine ausgewogene Hell-Dunkel-Verteilung.
- Der **Low-Key-Stil** betont die Schattenführung und wirkt spannungssteigernd (Kriminal-, Actionfilme). Der Low-Key-Stil wird häufig in actionbetonten Genres eingesetzt (Horror, Mystery, Thriller etc.).
- Der **High-Key-Stil** beleuchtet die Szenerie gleichmäßig bis übermäßig und kann eine optimistische Grundstimmung verstärken (Komödie) oder den irrealen Charakter einer Szene hervorheben. >

Von Bedeutung ist zudem die Wahl der Lichtfarbe, also der Eigenfarbe des von Lampen abgestrahlten Lichts. Sie beeinflusst die Farbwahrnehmung und bestimmt, ob eine Farbe beispielsweise kalt oder warm wirkt. Bei einem Studiodreh ist künstliche Beleuchtung unverzichtbar. Aber auch bei Dreharbeiten im Freien wird natürliches Licht (Sonnenlicht) nur selten als alleinige Lichtquelle eingesetzt. Der Verzicht auf Kunstlicht, wie in den Filmen der Dogma-Bewegung, stellt ein auffälliges Stilmittel dar, indem ein realitätsnaher, quasi-dokumentarischer Eindruck entsteht.

Melodram

Im **Melodram** stehen nicht äußere Konflikte, sondern die Gefühle der Figuren und eine Emotionalisierung des Publikums im Mittelpunkt. Der innere, oft unlösbare Konflikt mit gesellschaftlichen Normen manifestiert sich in Gefühlsausbrüchen, was sich in der meist abwertenden Formulierung „melodramatisch“ niedergeschlagen hat. Die gesellschaftskritische Tendenz der Filme wird dabei oft übersehen. Da der Fokus auf Themen wie unglückliche Liebe, Tod, unerfüllte Sehnsucht oder auch häusliche Gewalt liegt und aufgrund der „übersteigerten“ Emotionalität gelten Melodramen als „Frauenfilme“, für die sich im anglo-amerikanischen Sprachraum auch Bezeichnungen wie weepies („Filme zum Weinen“) oder *tearjerkers* durchgesetzt haben, während im deutschen Sprachraum die begriffliche Entsprechung „Schnulzen“ gebräuchlich ist.

Die Ursprünge des Melodrams liegen im altgriechischen Drama und dem bürgerlichen Trauerspiel. Analog zur Herkunft liegt die filmsprachliche Betonung auf Ausstattung, Lichtsetzung und Musik. Oft symbolisieren geschlossene Räume der häuslichen Sphäre (vergleiche Kammerspiel) das Eingesperrt-Sein der Figuren in gesellschaftliche Verhältnisse. Äußerer Kitsch und das gesellschaftskritische Verlangen nach Emanzipation bilden den grundlegenden Widerspruch des Genres, der keineswegs immer im Happy End aufgelöst wird.

Als Meister des Melodrams gilt der deutschstämmige Hollywood-Regisseur Douglas Sirk (1897-1987). In Filmen wie *DIE WUNDERBARE MACHT* (1954) und *SOLANGE ES MENSCHEN GIBT* (1959) gelang ihm die perfekte Verbindung von Kitsch und Kunst. Aus Bewunderung für Sirks *WAS DER HIMMEL ERLAUBT* (1955) drehte Rainer Werner Fassbinder mit *ANGST ESSEN SEELE AUF* (1974) ein realistisches Remake, in dem sich eine deutsche Rentnerin in einen marokkanischen Gastarbeiter verliebt und damit auf gesellschaftliche Ablehnung stößt. Als Melodramen gelten aber auch Historienfilme wie etwa *TITANIC* (1997).

>

Mise-en-scène/ Inszenierung

Der Begriff beschreibt die Art und Weise, wie das Geschehen in einem Film oder einem Theaterstück dargestellt wird. Im Film findet die **Mise-en-scène** während der Drehphase statt. Das heißt, Schauplatz und Handlung werden beim Dreh entsprechend der Wirkung, die sie später auf Film erzielen sollen, gestaltet und von der Kamera aufgenommen.

Die Inszenierung/Mise-en-scène umfasst die Auswahl und Gestaltung der Drehorte, die Schauspielführung, Lichtgestaltung, Farbgestaltung und Kameraführung (Einstellungsgröße und Perspektive). Auch Drehorte, deren Originalzustand nicht verändert wurde, werden allein schon durch die Aufnahme aus einer bestimmten Kameraperspektive in Szene gesetzt (Kadrage).

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 dagegen ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Neorealismus

Der **Neorealismus** ist eine Stilrichtung des italienischen Films der 1940er- und 50er-Jahre. Hauptmerkmale waren der Dreh mit Laienschauspielerinnen und -schauspielern (Glossar: Schauspiel) an Originalschauplätzen (Glossar: Drehort/Set) und eine quasidokumentarische (Glossar: Dokumentarfilm) Erzählweise, um die soziale Realität einfacher Leute abzubilden.

In Abgrenzung zum faschistischen Kino unter Benito Mussolini strebte der Neorealismus nach moralischer Erneuerung und einer bewussten Gestaltung der Nachkriegszeit. Einzelne Filme wie Luchino Viscontis BESESSENHEIT (OSSESSIONE, 1943) und Roberto Rossellinis ROM, OFFENE STADT (ROMA CITTÀ APERTA, 1945) entstanden jedoch bereits vor Ende des Zweiten Weltkriegs. Zum Meilenstein wurde FAHRRADDIEBE (LADRI DI BICICLETTA, 1948) von Vittorio de Sica über einen Plakatkleber, der durch den Diebstahl seines Fahrrads seine Existenzgrundlage verliert. >

Der puristische Stil verband sich bald mit populäreren Formen wie Komödie und Historienfilm, um schließlich Mitte der 1950er-Jahre zu verschwinden. Spätere Erneuerungsbewegungen wie die französische Nouvelle Vague und das New Hollywood, vor allem aber die britische New Wave und Filmschaffende aus Lateinamerika griffen ihn danach immer wieder auf. Bis heute wird eine betont raue, ungeschönte Filmästhetik gerne als „neorealistisch“ bezeichnet.

Off-/On-Ton

Ist die Quelle des Tons im Bild zu sehen, spricht man von **On-Ton**, ist sie nicht im Bild zu sehen, handelt es sich um **Off-Ton**. Beim Off-Ton ist zu unterscheiden, ob die Geräusche, Sprache oder Musik zur logischen Umgebung einer Szene gehören (Türschließen, Dialog, Radiomusik), oder ob sie davon unabhängig eingesetzt werden.

Ein sogenannter Off-Erzähler, ein Kommentar (Voice-over) oder eine nachträglich eingespielte Filmmusik (Score-Musik) werden zum Beispiel zwar als Off-Ton bezeichnet, sind aber nicht Teil des Filmgeschehens.

Production Design/ Ausstattung

Das **Production Design** bestimmt das visuelle Erscheinungsbild eines Films. Es ist der Oberbegriff für Szenenbild, Kulissen, Dekorationen, Filmbauten und Requisiten in einem Film. Selbst real existierende Schauplätze außerhalb des Filmstudios werden oft durch Ausstattung verändert und der jeweiligen Handlungszeit des Films optisch angepasst. Dabei bewegt sich das Production Design seit jeher zwischen den Gegensätzen Realismus (Authentizität und Realitätsnähe, meist verbunden mit Außenaufnahmen) und Stilisierung (Erschaffung neuer, andersartiger Welten, insbesondere im Science-Fiction- und Horrorfilm sowie im fantastischen Film).

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 einstellungsgenau imitiert.

Regie Die **Regie** hat die künstlerische Leitung einer Filmproduktion inne: Sie ist verantwortlich für die kreative Filmgestaltung in Bild und Ton während der Vorbereitung, beim Dreh und in der Postproduktion. Auf der Grundlage des meist vorliegenden Drehbuchs inszenieren Regisseur/-innen nach ihrer Interpretation den Drehort, die Kamera und die Schauspieler/-innen bzw. bei dokumentarischen Formen die Protagonist/-innen.

Zwar gilt die Regie als kreative Urheberin des fertigen Films, doch sind Filmproduktionen Teamarbeit. Der Regie kommt dabei die Aufgabe zu, die verschiedenen künstlerischen Abteilungen abzustimmen und die Produktion zusammenzuführen, sodass ein einheitliches Gesamtbild entsteht. Besonders eng arbeitet sie mit Drehbuch, Casting, Kamera und Schnitt zusammen. Wie viel Gewicht die Regie hat und wie viel Eigenverantwortung die einzelnen Gewerke übernehmen, ist unterschiedlich und hängt auch von der Größe der Filmproduktion ab. Zudem haben bei großen Projekten die Produzent/-innen oft starken Einfluss auch auf künstlerischer Ebene.

Rückblende/Vorausblende Die Erzähltechnik der **Rückblende** (engl.: flashback) unterbricht den linearen Erzählfluss und gestattet es, nachträglich in der Vergangenheit liegende Ereignisse darzustellen. Dramaturgisch führt dies zu einer Spannungssteigerung, unterstützt die Charakterisierung der Hauptfiguren und liefert zum Verständnis der Handlung bedeutsame Informationen.

Ähnlich funktioniert die **Vorausblende** (engl.: flash-forward), die im Gegensatz zur Rückblende ein Ereignis in der Chronologie vorwegnimmt. Die Spannung wird gesteigert, indem zukünftige Geschehnisse oder Visionen von Figuren gezeigt werden, deren Sinn sich erst im Verlauf des Films erschließt.

Formal wird eine Rückblende – wie auch die Vorausblende – häufig durch einen Wechsel der Farbgebung (beispielsweise Schwarzweiß), anderes Filmmaterial oder technische Verfremdungseffekte hervorgehoben, aber auch je nach Genre bewusst nicht kenntlich gemacht, um die Zuschauenden auf eine falsche Fährte zu locken.

Schuss-Gegenschuss-Technik Eine Folge von Einstellungen, in denen jeweils eine Person aus der Perspektive der anderen gezeigt wird, bezeichnet man als **Schuss-Gegenschuss-Technik**. Der Grad der Subjektivität wird dadurch bestimmt, ob die andere Person angeschnitten von >

hinten mit im Bild zu sehen ist, oder die Kamera ganz die subjektive Perspektive des jeweiligen Gegenübers einnimmt. Dabei bewegt sich die Kamera normalerweise auf der Handlungsachse. Wird letztere missachtet, kann der Eindruck entstehen, die Personen würden einander nicht ansehen („Achsensprung“).

Sequenz Unter einer **Sequenz** versteht man eine Gruppe aufeinanderfolgender Einstellungen, die graphisch, räumlich, zeitlich, thematisch und/oder szenisch zusammengehören. Sie bilden eine Sineinheit.

Eine Sequenz stellt eine in sich abgeschlossene Phase im Film dar, die meist durch eine Markierung begrenzt wird (beispielsweise durch Auf- oder Abblenden, einen Establishing Shot, Filmmusik, Inserts usw.).

Während eine Szene im Film eine Handlungseinheit beschreibt, die meist nur an einem Ort und in einer Zeit spielt, kann eine Sequenz an unterschiedlichen Schauplätzen spielen und Zeitsprünge beinhalten, das heißt aus mehreren Szenen bestehen. Sie kann auch aus nur einer einzigen Einstellung bestehen. In diesem Fall spricht man von einer Plansequenz.

Spielfilm **Spielfilme** erzählen rein fiktionale Geschichten oder beruhen auf realen Ereignissen, die jedoch fiktionalisiert werden. Meist stellen reale Schauspieler/-innen basierend auf einem Drehbuch in strukturiert inszenierten Szenen Handlungen dar.

Im konventionellen Spielfilm wird die Erzählung oft linear zusammenhängend montiert, folgt einer Aktstruktur sowie den Prinzipien von Ursache und Wirkung und schafft beispielsweise durch „unsichtbaren Schnitt“ eine in sich geschlossene, glaubwürdige Filmwelt. Experimentellere Spielfilme brechen häufig bewusst mit diesen Prinzipien. Als Gattungsbegriff bildet der Spielfilm einen Großbereich neben Dokumentarfilm, Experimentalfilm oder Animationsfilm, wobei hierbei auch Mischformen möglich sind.

Viele Spielfilme lassen sich unterschiedlichen Genres wie etwa Actionfilm, Drama, Komödie, oder Western zuordnen. Spielfilme werden für das Kino, Fernsehspiele für das TV und zunehmend auch für Streaminganbieter produziert. In den letzten Jahren wurde der Fokus in der Filmproduktion vor allem auf Spielfilmserien gelegt, die in Länge und Erzählstruktur von klassischen Spielfilmen deutlich abweichen.

Szene **Szene** wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes >

gekennzeichnet. Dramaturgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht.

Im Gegensatz zu einer Szene umfasst eine Sequenz meist eine Abfolge von Szenen, die durch die Montage verbunden und inhaltlich zu einem Handlungsverlauf zusammengefasst werden können sowie nicht auf einen Ort oder eine Zeit beschränkt sind.

Thriller

Im Gegensatz zu Kriminalfilmen konzentrieren sich **Thriller** weniger auf die Ermittlerperspektive, sondern erzählen von Figuren, die plötzlich in eine lebensbedrohliche oder ausweglose Lage geraten und zu Opfern eines Verbrechens werden und übernehmen dabei deren Perspektive. Stetiger Nervenkitzel (englisch: „thrill“) zeichnet dieses Genre aus. Dieser wird inhaltlich zum Beispiel durch falsche Fährten und überraschende Wendungen oder formal durch eine elliptische Montage, durch die Musikuntermalung und Tongestaltung, die Lichtstimmung sowie eine subjektive Kamera hervorgerufen.

Ähnlich wie beim Horrorfilm zählt es zu den typischen Merkmalen eines Thrillers, dass Anspannung und deren lustvolles Genießen, die so genannte Angst-Lust, eng miteinander verbunden sind. Zu Varianten des Thrillers zählen unter anderem der Psychothriller (zum Beispiel *PSYCHO*, Alfred Hitchcock, USA 1960), der Crime-Thriller (zum Beispiel *Sieben, Seven*, David Fincher, USA 1996), der Erotikthriller (zum Beispiel *BASIC INSTINCT*, Paul Verhoeven, USA 1992) sowie der Politthriller (zum Beispiel *DIE DREI TAGE DES CONDOR*, *THREE DAYS OF THE CONDOR*, Sydney Pollack, USA 1975).

33
(37)

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“.

Trailer

Die in der Regel zwischen 30 und 180 Sekunden langen Werbefilme werden im Kino-Vorprogramm eingesetzt, um auf kommende Leinwandereignisse hinzuweisen. Im Unterschied zum deutlich kürzeren und weniger informativen Teaser, locken **Trailer** das >

Publikum mit konkreten Hinweisen zu Handlung, Stars und filmischer Gestaltung ins Kino. Dazu werden Ausschnitte, Texteinblendungen, grafische Elemente, Sprecherstimme (Voiceover), Musik und Toneffekte verwendet. Trailer sind als Vorschau- bzw. Werbemittel bereits seit den 1910er-Jahren in Gebrauch und bis heute wichtige Elemente der Werbekampagnen von Filmverleihen.

Voiceover 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 **Voiceover** 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).

Links und Literatur

Links zum Film

➔ Deutsche Kinemathek:

Auswahl von Filmen über das Kriegsende (kostenfrei, bis 15.05.2025)

<https://www.deutsche-kinemathek.de/online/streaming>

➔ goethe.de

<https://www.goethe.de/ins/no/de/kul/mag/20534373.html>

➔ Deutsche Digitale Bibliothek

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/blog/truemmerneuanfang-und-schlussstrich-filmproduktion-nach-1945/>

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS:

➔ filmportal.de

https://www.filmportal.de/film/die-moerder-sind-unter-uns_c4027774179645dd8559faed40e14888

➔ DEFA-Stiftung: Informationen zum

Film <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/die-moerder-sind-unter-uns/>

➔ Link zum Film in der arte-Mediathek

<https://www.arte.tv/de/videos/025644-000-A/die-moerder-sind-unter-uns/>

➔ film-kultur.de: Unterrichtsmaterial

zum Film https://film-kultur.de/wp-content/uploads/die-moerder-sind-unter-uns_fh.pdf

BERLINER BALLADE:

➔ filmportal.de <https://www.filmportal.de/node/40645/material/613877>

➔ filmundgeschichte.de

<https://filmundgeschichte.com/berliner-ballade-1948>

➔ bpb.de: Infrastruktur und Gesellschaft im zerstörten Deutschland

<https://www.bpb.de/themen/nationalsozialismus-zweiter-weltkrieg/dossier-nationalsozialismus/39602/infrastruktur-und-gesellschaft-im-zerstoerten-deutschland/>

➔ bpb.de: Berlin – auf dem Weg zur

geteilten Stadt <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/deutschland-1945-1949-259/10083/berlin-auf-dem-weg-zur-geteilten-stadt/>

DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL:

➔ bpb.de: Dossier Filmkanon

<https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/filmkanon/43559/deutschland-im-jahre-null/>

➔ filmportal.de https://www.filmportal.de/film/deutschland-im-jahre-null_1483a63494614e5585435a708c813d7

DER DRITTE MANN:

➔ demokratiewerkstatt.at: Das viergeteilte Land – Österreich während der alliierten Besatzung <https://www.demokratiewerkstatt.at/thema/thema-der-staatsvertrag/das-viergeteilte-land-oesterreich-waehrend-der-alliierten-besatzung#:~:text=%C3%96sterreich%20wurde%20im%20April%201945,0sten%20C3%96sterreichs%20unter%20sowjetischer%20Besatzung>

➔ Filmwebseite des DVD-Vertriebs

https://www.arthaus.de/der_dritte_mann

➔ taz.de: Über DER DRITTE MANN

<https://taz.de/Orson-Welles-in-Der-dritte-Mann/16031080/>

➔ DER DRITTE MANN: Überblick VoD-

Anbieter <https://www.werstreamt.es/film/details/101012/der-dritte-mann/>

Links und Literatur

Mehr zum Thema auf kinofenster.de

➤ Das Kriegsende und die Shoah filmisch erinnern – Arbeitsblätter (Unterrichtsmaterial vom 05.05.2020) <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/das-kriegsende-und-die-shoah-filmisch-erinnern/47697/das-kriegsende-und-die-shoah-filmisch-erinnern-arbeitsblaetter>

➤ Die Dämonen der Schlachten – Das Kriegstrauma als Thema des Kinos (Hintergrund vom 27.10.2008) <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/waltz-with-bashir/27089/die-daemonen-der-schlachten-das-kriegstrauma-als-thema-des-kinos>

➤ Abschied von gestern: die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit im zeitgenössischen und aktuellen deutschen Kino (Hintergrund vom 30.09.2015) <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/der-staat-gegen-fritz-bauer/40789/abschied-von-gestern-die-aufarbeitung-der-ns-vergangenheit-im-zeitgenoessischen-und-aktuellen-deutschen-kino>

➤ Zwischen Eskapismus und Realismus (Hintergrund vom 23.04.2021) <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/125-jahre-kino/48603/zwischen-eskapisimus-und-realismus>

➤ Kino des Proletariats (Hintergrund vom 07.05.2018) <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/in-den-gaengen/45173/kino-des-proletariats>

➤ LA STRADA – DAS LIED DER STRASSE (Filmbesprechung vom 22.02.2016) <https://www.kinofenster.de/20560/la-strada-das-lied-der-strasse>

➤ Film noir – Welt der Alpträume (Hintergrund vom 23.06.2009) <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/kriminalfilme-als-spiegel-der-gesellschaft/28684/film-noir-welt-der-alptraeume>

➤ DAS CABINET DES DR. CALIGARI UND der Expressionismus (Hintergrund vom 03.02.2014) <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/das-cabinet-des-dr-caligari/38258/das-cabinet-des-dr-caligari-und-der-expressionismus>

➤ CITIZEN KANE (Filmbesprechung vom 01.06.2015) <https://www.kinofenster.de/20550/citizen-kane>

➤ Im Exil: Das Filmschaffen deutscher Emigranten nach 1933 (Hintergrund vom 30.01.2013) <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/das-weimarer-kino-und-sein-vermaechtnis/36544/im-exil-das-filmschaffen-deutscher-emigranten-nach-1933>

IMPRESSUM

kinofenster.de –

Das Online-Portal für Filmbildung

Herausgegeben von der Bundeszentrale für
politische Bildung / bpb

Verantwortlich gemäß § 18 Medienstaatsvertrag
(MSTV)

Thorsten Schilling

Bundeskanzlerplatz 2, 53113

Tel. bpb-Zentrale: 0228 / 99 515 0

info@bpb.de

Redaktion kinofenster.de

Raufeld Medien GmbH

Paul-Lincke-Ufer 42-43,

10999 Berlin

Tel. 030-695 665 0

info@raufeld.de

Projektleitung: Dr. Sabine Schouten

Geschäftsführer: Thorsten Hammacher, Simone

Kasik, Dr. Tobias Korenke, Jens Lohwieser, Christoph

Rüth, Dr. Sabine Schouten,

Amtsgericht Charlottenburg

Handelsregister HRB 94032 B

Redaktionsleitung:

Katrin Willmann (verantwortlich, Bundeszentrale für
politische Bildung), Kirsten Taylor (Raufeld Medien
GmbH)

Redaktionsteam:

Philipp Bühler, Charlotte Castillon (Werkstudentin,

Raufeld Medien), Ronald Ehlert-Klein, Jörn Hete-

brügge, Susanne Mohr (Volontärin, Bundeszentrale

für politische Bildung), Dominique Ott-Despoix,

Vincent Rabas-Kolominsky (Volontär, Bundeszentra-

le für politische Bildung)

info@kinofenster.de

Autor/-innen: Philipp Bühler (Hintergrund),

Dr. Claus Löser (FB – DIE MÖRDER SIND UNTER UNS),

Hannes Wesselkämper (FB – BERLINER BALLADE),

Jörn Hetebrügge (FB – DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL,

FB – DER DRITTE MANN, Interview), Ronald Ehlert-

Klein (AB 1 + AB 2)

Layout: Nadine Raasch

Bildrechte: © picture alliance / Sammlung Richter,

© picture alliance / Everett Collection, © picture alli-

ance, © picture alliance / Mary Evans/AF Archive / AF

Archive, © 1949 STUDIOCANAL Films Ltd., © privat

(Porträt von Rolf Aurich)

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische

Bildung 2025