

Film des Monats

November 2025



SHOAH

Zum 100. Geburtstag von Claude Lanzmann: ein Dossier zu seinem Dokumentarfilm von 1985 über die Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten.

Dazu: **Unterrichtsmaterial ab 9. Klasse.**

Inhalt

	FILMBESPRECHUNG		ÜBERSICHTSKARTE
03	SHOAH	15	Orte des Terrors und der Vernichtung 1941-1945
	HINTERGRUND		IMPULSE
05	Zeitzeugen: Drei Sequenzen aus SHOAH	16	SHOAH – Impulse
	INTERVIEW		UNTERRICHTSMATERIAL
08	"SHOAH ist ein Zeitzeugenfilm"	18	Arbeitsblätter
	HINTERGRUND		- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE
10	Über Claude Lanzmann	25	- SHOAH – ARBEITSBLÄTTER
	HINTERGRUND		
12	Mitwirkende im Film SHOAH	32	Filmglossar
		33	Links zum Film
			Impressum

Filmbesprechung: Shoah (1/2)

© Les Films Aleph 1985, absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018



SHOAH

Claude Lanzmanns monumental er Dokumentarfilm über die Vernichtung der europäischen Juden setzte 1986 einen Meilenstein in der Erinnerung des Grauens.

Der Dokumentarfilm SHOAH ist im bpb-Shop auf DVD erhältlich: <https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/283528/shoah/>

SHOAH sei kein Dokumentarfilm, darauf hat Claude Lanzmann zeitlebens beharrt. Vom Thema seines neuneinhalbstündigen Werks, der Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden (<https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/was-heisst-antisemitismus/glossar-antisemitismus/559875/holocaust-shoah/#:~:text=So%20verwenden%20J%C3%BCdinnen%20oft,in%20der%20Menschheitsgeschichte%20pr%C3%A4zedenzlosen%20Vorfall>), zeigt er kein einziges Archivbild. Als er 1974 mit seiner elfjährigen Arbeit begann, hatten sich die schockierenden Bilder aus den befreiten Vernichtungslagern, ausgemergelte

Häftlinge und Berge aufeinander gestapelter Leichen, ins kollektive Gedächtnis gebrannt. Dokumentarfilme wie Alain Resnais' NACHT UND NEBEL (NUIT ET BROUIL-LARD, FR 1955) bestimmten, wie sich vom größten Verbrechen der Neuzeit erzählen ließe. Lanzmann ging einen anderen Weg, verbat sich solche Bilder und auch den damals üblichen Kommentar, der das unbegreifliche Verbrechen in einen Sinnzusammenhang rückt. Von der für ihn gänzlich indiskutablen US-Serie HOLOCAUST (Marvin J. Chomsky, 1978) distanzierte er sich schon durch den damals unbekannten, bewusst fremd klingenden Titel. Im Hebräischen bedeutet "Shoah" in etwa >

Frankreich 1985

Dokumentarfilm

Kinostart: 17.02.1986

Verleih: Les Films Aleph 1985, absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018

Verfügbarkeit: ARTE-Mediathek bis 18.05.2026 (VoD) bpb-Shop (DVD), Absolut Medien (DVD/Blu-ray) u. a.

Regie: Claude Lanzmann

Drehbuch: Claude Lanzmann

Mitwirkende: Claude Lanzmann, Raul Hilberg, Simon Srebnik, Abraham Bomba, Henrik Gawkowski, Rudolf Vrba, Filip Müller u. a.

Kamera: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubtchansky

Schnitt / Montage: Ziva Postec, Anna Ruiz

Fassung: 566 Min.

Format: 35mm, OmU, Farbe, teilweise Schwarz-Weiß

FSK: 12

Klassenstufe: 9. Klasse

Filmbesprechung: Shoah (2/2)

"Katastrophe".

Auf den Spuren der Vernichtung

In SHOAH sprechen allein Zeitzeug/-innen und immer wieder Orte. Mehr als die noch vorhandenen Gaskammern und Krematorien in Auschwitz interessierten den Pariser Intellektuellen, selbst Jude und ehemaliger Résistance-Kämpfer (☞ <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152983/erinnerungen-an-eine-dunkle-zeit-kollaboration-und-widerstand-in-frankreich/>), die grasüberwucherten Brachen ehemaliger Lager wie Chełmno, Treblinka und Sobibór, wo die Nationalsozialist/-innen millionenfach Menschen umbrachten. Verwitterte Bahnhöfe, Ortsschilder und scheinbar im Nirgendwo verlaufende Eisenbahnschienen bezeugen ihre reale Gegenwart. SHOAH ist ein Dokument der verwischten Spuren, der unmöglichen Erinnerung, einer schmerzhaften Leere.

☞ **Trailer:** <https://www.youtube.com/watch?v=UHmK1exia4w&t=1s>

Lanzmanns seinerzeit in zwei Teilen aufgeführter Film folgt keiner chronologischen Struktur. Er bekommt seinen eigentümlichen Rhythmus durch die angemieteten Züge, die er immer wieder durchs Bild fahren lässt, als Sinnbild einer allgegenwärtigen Vernichtung. Treblinka, Auschwitz, Bełżec, das Haus der Wannsee-Konferenz – der ständige Ortswechsel spiegelt auch die Recherche des Filmemachers. In 14 Ländern, den USA und Kanada, in ganz Europa und in Israel, suchte und fand er über die Jahre seine Augenzeug/-innen, die ihm mehr oder weniger bereitwillig Auskunft gaben. Erst spät wagte er sich an die hinter dem Eisernen Vorhang (☞ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320192/eiserner-vorhang/>) verborgenen Orte der Vernichtung, wie Treblinka im heutigen Polen, wo

er auch Henryk Gawkowski fand. Unter strenger Aufsicht der Deutschen hatte er als Lokführer geschätzt 18.000 Menschen in den sicheren Tod gefahren. Lanzmann filmte ihn mehrmals im Führerstand einer solchen Lok. Sein imaginierter Blick zurück auf die Unglücklichen in den Waggons der "Sonderzüge" wurde zum Plakatmotiv des Films.

Re-Inszenierung des erlittenen Grauens

Berüchtigt wurde SHOAH auch durch Lanzmanns robuste, heute wohl undenkbare Fragemethoden sowie eine, wie er es selbst im Widerspruch zu seinem Fiktionalisierungsverbot nannte, "Inszenierung" des Grauens. Seine Hauptzeug/-innen sind jüdische Überlebende, die meisten davon Mitglieder der sogenannten "Sonderkommandos", daneben polnische Anwohner/-innen, aber auch ehemalige SS-Bedienstete auf der Täterseite. Simon Srebrik, damals 13 Jahre alt, muss wieder in einem Kahn sitzend das Soldatenlied singen, mit dem er damals seine Peiniger amüsierte. Den einstigen Friseur an der Tür zur Gaskammer in Treblinka, Abraham Bomba, zwingt Lanzmann in einem gemieteten Friseursalon in Tel Aviv zurück in seine alte Rolle (Szenenanalyse: ☞ <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/shoah/200574/zeitzeugen-drei-sequenzen-aus-shoah>). Er sah die Opfer in historischer Verantwortung zu sprechen, und nahm dafür auch Tränen in Kauf. Von den Tätern konnte er gleiches nicht erwarten, und befragt umso geduldiger etwa Franz Suchomel, als früherer SS-Unterscharführer im Vernichtungslager Treblinka tätig – um ihn gegen jede Absprache heimlich zu filmen. Der Schmerz der Opfer war die eine Seite der Wahrheit, die schamlose Unschuldsbehauptung der Täter die andere. Wobei Lanzmann das individuelle Schicksal weniger interessierte als die logistische Machbarkeit des Holocaust, das kleine Detail im tödlichen System, und

immer wieder die damit verbundene Frage: Was wussten die Jüdinnen und Juden von dem, was ihnen bevorstand?

Bis heute gültige Darstellung des Unvorstellbaren

Auf der Berlinale 1986 und anderen Festivals mit Preisen bedacht, rief SHOAH auch Kontroversen hervor. Die polnische Regierung wollte den Film verbieten – mit suggestiven Fragen hatte Lanzmann der polnischen Landbevölkerung, die den Schrecken der Lager aus nächster Nähe verfolgen musste, neben Trauer und Entsetzen auch antisemitische Ressentiments entlockt. In Deutschland erfolgte die Fernsehaustrahlung nach Protest des Bayerischen Rundfunks zunächst nur in den Dritten Programmen.

Heute gilt SHOAH als Meilenstein der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, für die Lanzmann nicht zuletzt eine völlig neue Form des Dokumentarfilms erfand. Sein selbstauferlegtes Bilderverbot, das Voyeurismus und Gewöhnungseffekten entgegenwirken soll, bleibt streitbar. Steven Spielbergs Hollywood-Epos SCHINDLER'S LISTE (SCHINDLER'S LIST, USA 1993) zog seine heftige Abneigung auf sich; zuletzt ging Jonathan Glazer mit THE ZONE OF INTEREST (USA/GB/PL 2023) einen ähnlichen Weg auch im Spielfilm. Wichtiger als jede Doktrin ist Lanzmanns bleibender Beitrag zur Erinnerung in einer Zeit, in der Leugnung und Verharmlosung um sich greifen und die letzten Zeitzeug/-innen für immer verstummen. In SHOAH sprechen sie zu uns und ermöglichen damit wenigstens eine Vorstellung dessen, was sich nicht vorstellen lässt.

Autor/in:
Philipp Bühler

Hintergrund: Zeitzeugen:Drei Sequenzen aus Shoah (1/3)

Zeitzeugen: – Drei Sequenzen aus SHOAH

Beispiele für die Inszenierung von Zeitzeugen in Claude Lanzmanns knapp zehnstündigem Dokumentarfilm über den Holocaust.



© Filmstill aus Shoah, Les Films Aleph 1985, absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018

Vierzig Jahre nach seiner Erstaufführung bildet Claude Lanzmanns Dokumentarfilm **SHOAH** (FR 1985) noch immer den Mittelpunkt der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Angesichts des absehbaren Todes der letzten Zeitzeug/-innen und des aktuell erstarkenden Antisemitismus steht seine erinnerungskulturelle Bedeutung mehr denn je außer Frage – ebenso sein Wert für die Filmbildung und die politische Bildung. Allerdings stellt Lanzmanns fast zehnstündiger Film schon aufgrund seiner monumentalen Länge Zuschauende und Vermittelnde vor eine Herausforderung. Um eine Annäherung an **SHOAH** zu erleichtern, soll im Folgenden ein

zentraler Aspekt des Films anhand von drei Sequenzen aufgezeigt werden: der Auftritt von Zeitzeug/-innen sowohl mit Opfer- als auch mit Täterperspektive.

Seinen Status verdankt **SHOAH** nicht zuletzt auch der Entschlossenheit, mit der Lanzmann dem Prinzip der Zeugenschaft folgte: Ein Jahrzehnt lang reiste der jüdischstämmige französische Intellektuelle durch Europa, Nordamerika und Israel, um überlebende Jüdinnen und Juden, aber auch NS-Täter oder Anwohner/-innen der Vernichtungslager vor der Kamera zu befragen. Da Lanzmann für seinen Film einen einordnenden Off-Kommentar genauso kategorisch ablehnte wie den Einsatz von

Filmmusik und Archivbildern, stehen die Worte dieser Zeitzeug/-innen, mitunter auch ihr Schweigen, für sich. Dokumentarfilmtypische Talking-Head-Sequenzen bestimmen **SHOAH** dabei allerdings nicht. Lanzmanns Inszenierung seiner Protagonist/-innen erweist sich tatsächlich auch aus heutiger Sicht als höchst unkonventionell und streitbar. Wenngleich kontrovers diskutiert, liegt darin der Schlüssel zur Eindringlichkeit des Films – wie schon die Einstiegsszene vor Augen führt.

↗ **Sequenz: Simon Srebnik – der singende Junge von Chełmno (TC DVD 1: 0:00:00 bis 0:12:06)**



Konfrontation mit der Vergangenheit: Für diese Sequenz mit Simon Srebnik, einem Überlebenden des Vernichtungslagers Chełmno, kehrte Claude Lanzmann mit dem Zeitzeugen an den Ort des nationalsozialistischen Massenmordes zurück. (© Les Films Aleph 1985, Absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018)

5
(33)

Ein flacher Kahn gleitet im Regen über einen Flusslauf. Während der Fährmann das kleine Boot mit einer Stange ruhig voranschiebt, singt sein Passagier ein melancholisches Lied. Fast geisterhaft wirken diese ersten, ruhig montierten Bilder in **SHOAH**, mit denen Lanzmann auf Orpheus und seine Reise in die Unterwelt anspielt – die freilich aber einen realen düsteren Hintergrund besitzen: Ein der Eröffnungssequenz vorangestellter prologartiger Text verortet das Geschehen in der Gegenwart – in der Nähe des polnischen Orts Chełmno, >

Hintergrund: Zeitzeugen:Drei Sequenzen aus Shoah (2/3)

wo 1941 die systematische Ermordung der Juden in den deutschen Vernichtungslagern ihren Anfang nahm. Bei dem Sänger im Boot handelt es sich um Simon Srebnik, einen der nur zwei Überlebenden dieser nationalsozialistischen Mordstätte. Von der SS als "Arbeitsjude" klassifiziert, zwangen die Deutschen den damals gerade einmal 13-Jährigen auf ihren Bootsausflügen für sie zu singen.

In der nachgestellten Szene lässt Lanzmann seinen Protagonisten also gewissermaßen in die eigene Vergangenheit zurückkehren. Dass der Regisseur damit nicht auf den Illusionismus üblicher Reenactments abzielt, sondern eine schmerhaft ver gegenwärtigte Erinnerung als authentische Erfahrung mit der Kamera festhalten möchte, ist offensichtlich: Die Sequenz endet mit einer Großaufnahme (Glossar: Einstellungsgrößen) von Srebnik, dessen trauriges Gesicht die Realität des wachgerufenen Grauens zu bezeugen scheint. Die Unmöglichkeit, die Erfahrung der Vernichtungslager mit Worten auszudrücken, zeigt sich in der anschließenden, im Reportagestil gedrehten Sequenz. Als Srebnik die Waldlichtung bei Chełmno betritt, auf der er einst die Leichen der in den Gaswagen Ermordeten verbrennen musste, stellt er fest: "Das kann man nicht erzählen. [...] Keiner kann das nicht verstehen." Ein zutiefst ambivalenter Moment, der die Last spürbar macht, die Lanzmann seinem Protagonisten durch diese Konfrontation auferlegt – dessen Wahrhaftigkeit dem Vorgehen des Regisseurs zugleich aber Legitimation verschafft.

Im weiteren Verlauf des Films greift Lanzmann die im Einvernehmen mit den Zeitzeug/-innen angewandte Methode der Re-Inszenierung noch mehrfach auf. So auch in der vieldiskutierten "Friseursalon-Szene" mit dem Treblinka-Überlebenden Abraham Bomba.

↗ **Sequenz: Abraham Bomba – der Friseur von Treblinka**
(TC DVD 3: 0:16:36 bis 0:35:22)



Vieldiskutierte Sequenz: In einem Friseursalon schildert Abraham Bomba, wie er in Treblinka gezwungen wurde, jüdischen Frauen und Kindern vor ihrer Ermordung in der Gaskammer die Haare zu schneiden. (© Les Films Aleph 1985, Absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018)

Die erschütternde Szene ist nicht der erste Auftritt Abraham Bombas im Film. Der in Polen geborene, wie Simon Srebnik später nach Israel ausgewanderte ehemalige Friseur, war zuvor von Lanzmann auf einer Terrasse über dem Strand von Tel Aviv interviewt worden. Für die Schilderung seiner Erfahrungen als "Arbeitsjude" in Treblinka, der in der Gaskammer Frauen und Kindern vor ihrer Ermordung die Haare schneiden musste, verständigten sich beide jedoch auf einen Frisiersalon als Drehort. Als "Kunde" stellte sich ein Bekannter von Bomba zur Verfügung.

Die Intensität der kaum geschnittenen Sequenz beruht einerseits auf den unfassbaren Grausamkeiten, von denen Bomba berichtet. Je länger jedoch das Interview dauert und je mehr der Friseur mit seiner Emotion zu kämpfen hat, desto unerbittlicher zoomt die Kamera an ihn heran. Als Bomba schließlich mit Tränen in den Augen bittet, die Aufnahme abzubrechen, Lanzmann aber insistiert, dass er fortfahren müsse, zeigt die Kamera den traumati-

sierten Mann in extremer Großaufnahme. In der Eindringlichkeit, mit der dieser Moment über die Erinnerung des Friseurs den real erlebten Schrecken an der Schwelle zur Gaskammer vermittelt, erkennen manche eine historische Leistung des Films – andere sehen darin eine Grenzüberschreitung.

↗ **Sequenz: Franz Suchomel – ein SS-Täter als Experte**
(TC DVD 1: 1:58:50 bis 2:13:50)



Die Sequenz ist ein Beispiel für ein Zeitzeugen-interview, das Lanzmann mit einem NS-Täter geführt hat. Das Gespräch mit dem SS-Mann Franz Suchomel wurde heimlich mit versteckter Kamera gefilmt. (© Les Films Aleph 1985, Absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018)

Die meisten Interviews, die er mit NS-Tätern führte, nahm Lanzmann heimlich auf. Umso mehr besitzen diese Sequenzen einen entlarvenden Charakter: So war der in Treblinka tätige SS-Unterscharführer Franz Suchomel gegen Bezahlung bereit, gewissermaßen als Experte Lanzmanns Fragen zu den Abläufen im Vernichtungslager zu beantworten – unwissend, dass das Gespräch mit versteckter Kamera gefilmt wird.

Während viele Dokumentarfilme über die NS-Zeit in der Inszenierung der Zeitzeug/-innen kaum zwischen Täter/-in, Opfer, "Bystander" oder Expert/-in unterscheiden, vermeidet Lanzmann in SHOAH weitgehend eine solche visuelle Gleich- >

Hintergrund: Zeitzeugen:Drei Sequenzen aus Shoah (3/3)

macherei. So bildet SS-Mann Suchomel nicht nur durch die schlechte Qualität der heimlichen Schwarzweißbilder einen Gegenpol zu den NS-Opfern im Film – Lanzmann markiert die Täterperspektive zusätzlich, indem er die Entstehungsbedingungen der Aufnahmen offenlegt: Wie in einem Journalismus-Thriller überwachen seine ihrerseits gefilmten Mitstreiter im Inneren eines abseits geparkten Busses die von der versteckten Kamera gesendeten Bild- und Tonsignale. Auch hier steht das Täterinterview im krassen Gegensatz zu den Auftritten von Simon Srebnik, Abraham Bomba und der weiteren jüdischen Zeitzeug/-innen, deren unvorstellbares Leid Lanzmanns Film wie kein Zweiter greifbar macht.

Autor:

Jörn Hetebrügge

7

(33)

Interview: Prof. Dr. Markus Köster (1/2)

"SHOAH ist ein Zeitzeugenfilm"

Prof. Dr. Markus Köster, Leiter des LWL-Medienzentrums für Westfalen, erklärt im Interview, was SHOAH von anderen Filmen über den Holocaust unterscheidet und warum Regisseur Claude Lanzmann keine Schockbilder verwendete.



Prof. Dr. Markus Köster

Prof. Dr. Markus Köster ist seit 2002 Leiter des LWL-Medienzentrums für Westfalen. Dort fördert er mit FILM+SCHULE NRW gezielt die digitale Filmkompetenz von Schüler/-innen im Fachunterricht und am außerschulischen Lernort Kino. Stellvertretend leitet er die Medienberatung NRW und hält seit 2012 eine Honorarprofessur am Lehrstuhl für Neuere und Neuste Geschichte an der Universität Münster.

kinofenster.de: Wann beginnt die filmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust?

Markus Köster: Bei der Befreiung der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager 1945 dokumentierten Kameraleute der Alliierten die Orte der Verbrechen. Die Intention war dafür primär, Beweise für die Kriegsverbrechensprozesse festzuhalten. Ebenso sollte den Deutschen ihre Schuld vor Augen geführt werden, beispielsweise mit Formaten wie den "Wochenschauen" im Kino, in denen Aufnahmen von Leichen, aber auch Berge von Brillen, Schmuck und Zähnen gezeigt wurden. Schnell kristallisierte sich jedoch heraus, dass die Schockpädagogik nicht funktionierte, weil die Menschen mit Abwehr reagierten. Einen neuen Anlauf stellte der Dokumentarfilm NACHT UND NEBEL dar, mit der Musik von Hanns Eisler. Es dauert dann aber noch einmal fast 25 Jahre, bis die US-Fernsehserie HOLOCAUST ausgestrahlt wurde. Sie ist aufgrund der Fiktionalisierung und der TV-Dramaturgie nicht umstritten. Aber sie führt vor Augen, was es für einzelne Menschen bedeutete, in den Vernichtungsmechanismus zu geraten. SCHINDLERS LISTE ist ebenfalls bedeutsam, weil der Film das Überleben und einen deutschen Unterstützer in den Mittelpunkt stellt und sich stark an dokumentarischen Bildern orientiert.

kinofenster.de: Inwieweit hebt sich SHOAH von anderen dokumentarischen Formaten wie NACHT UND NEBEL ab?

Markus Köster: Claude Lanzmann lehnte jegliche Form der Fiktionalisierung in

Bezug auf den Holocaust ab. Er kritisierte die TV-Serie HOLOCAUST wie auch später SCHINDLERS LISTE. Er lehnte übrigens auch Archivmaterial aus den Lagern ab, weil es sich dabei um eine Inszenierung aus Täterperspektive handele. Was setzt er diesem Bilderverbot entgegen? SHOAH ist ein Zeitzeugenfilm. Im Fokus steht die intensive Befragung von Opfern, aber ebenso Tätern. Seine Interviewtechnik, das unbedingte Insistieren auf Antworten und damit verbundene Szenen des Reenactments, sind für Zuschauende schwer erträglich und aus heutiger Sicht nicht unproblematisch: Man befürchtet eine Retraumatisierung bei den ehemaligen Lagerinsassen. Dafür mietete er in Israel für Abraham Bomba, einen ehemaligen Insassen, der vor der Gaskammer als Friseur arbeiten musste, einen Salon an und ließ ihn Haare schneiden. Die Aufnahmen der Originalschauplätze, die längst von Grün überwuchert sind, knüpfen wiederum an vergleichbare Einstellungen in NACHT UND NEBEL an.

kinofenster.de: Wie ordnen Sie Lanzmanns Herangehensweise ein?

Markus Köster: Sie unterscheidet sich von der Oral History, einer Methode der Geschichtswissenschaft, bei der Zeitzeugen zu bestimmten Ereignissen befragt, aber von den Interviewenden so wenig wie möglich beeinflusst werden. Sie halten sich im Hintergrund – ganz anders agiert Lanzmann in SHOAH. Es geht ihm weniger um das Einzelschicksal, sondern um den Zeugnischarakter. Lanzmann ist Teil der Interviewsituation: In manchen Einstellungen ist er sichtbar und macht transparent, wie die Situation zustande kommt, auch wie er die Menschen zwingt, sich zu erinnern. Er entschuldigt sich sogar für sein Vorgehen. Sein Ziel ist es, die Erinnerung unbedingt festzuhalten

kinofenster.de: Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede sehen Sie zu den Schockbildern, die Sie eingangs

Interview: Prof. Dr. Markus Köster (2/2)

erwähnten?

Markus Köster: Erst einmal die Gemeinsamkeit: Beides wirkt überwältigend. Wir können die Darstellung der Leichenberge nicht rational verarbeiten, aber ebenso wenig, dass einzelne Menschen vom Grauen berichten und dabei zusammenbrechen. Lanzmann legt dieses Grauen in die Erinnerung der Einzelnen und nicht in die Aussagekraft von monströsen Bildern. Diese individuellen Zeugnisse berühren intensiver. Bei Schockbildern besteht die Gefahr, dass die Rezipierenden irgendwann abstumpfen.

kinofenster.de: Wie wurde der Film in Deutschland rezipiert?

Markus Köster: Er lief 1986 bei der Berlinale und später im Fernsehen, schließlich fungierten der Westdeutsche Rundfunk und das französische Fernsehen als Koproduzenten. Die Einschaltquoten waren jedoch ausgesprochen niedrig, sodass die Resonanz nicht mit der Serie HOLOCAUST vergleichbar war. Die Filmwissenschaftlerin Sonja Schultz sagte einmal sinngemäß, SHOAH sei der meist zitierte, aber wahrscheinlich am wenigsten gesehene Dokumentarfilm über den Holocaust. Das hängt natürlich auch mit der Länge von neuneinhalb Stunden zusammen.

kinofenster.de: Wie lässt sich mit dieser Länge im Unterricht arbeiten?

Markus Köster: Ich denke, es ist legitim, mit Ausschnitten zu arbeiten. Ihre Wirkung ist sehr intensiv. Wir müssen uns vor Augen halten, welche wichtige Quelle der Film darstellt. Die darin auftretenden Zeitzeugen sind mittlerweile alle tot. Ein weiterer bedeutsamer Aspekt im Film ist die Täterschaft. Die Täter entlarven sich in den Gesprächen selbst, wenn sie regelrecht stolz den technischen Ablauf der Massenmorde rekonstruieren. Sie besitzen auch Jahrzehnte später keinerlei Unrechtsbewusstsein.

kinofenster.de: Inwieweit sollte der historische Hintergrund zur Entstehungszeit von SHOAH in den 1970er- und 1980er-Jahren mitvermittelt werden?

Markus Köster: In der Geschichtswissenschaft gehen wir davon aus, dass ein Film eine Quelle für die Untersuchung der Zeit darstellt, in der er entstanden ist. Bei SHOAH mag das für die Technik gelten: Die Mikrofonanlagen wurden aufwändig in Fahrzeugen versteckt, das ließe sich heute mit einem Knopfmikro oder sogar einem Handy einfacher lösen. Lanzmanns moralischer Rigorismus wiederum lässt sich aus seiner Biografie herleiten. Er erlebte als Enkel jüdischer Einwanderer aus Ost-Europa Antisemitismus und schloss sich bereits als 18-Jähriger der französischen Résistance (↗ <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152983/erinnerungen-an-eine-dunkle-zeit-kollaboration-und-widerstand-in-frankreich/>) an. Seine Fragetechnik unterscheidet sich von der, die wir heute anwenden würden. Nichtsdestotrotz besitzt der Film mit seinen intensiven Zeitzeugeninterviews einen unschätzbaren, zeitlosen Wert.

kinofenster.de: Was kann Film generell für die Erinnerungskultur leisten?

Markus Köster: Es gibt Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder. Wenn diese nicht existieren, werden sie durch unseren Kopf konstruiert. Film bietet diese Bilder und ist somit ein starkes Moment der historischen Erinnerung. Bilder können jedoch Erinnerung überformen, was der Sozialpsychologe Harald Welzer nachgewiesen hat: Zeitzeugen glauben sich bisweilen an Ereignisse zu erinnern, weil sie diese in Spielfilmen gesehen haben. Das ist ein wichtiger Punkt in der Geschichts- und ebenso in der Medienkompetenzvermittlung. Wir müssen mit allen Quellen kritisch umgehen. Das lässt sich jungen Menschen

anschaulich erklären: Wenn sie am Strand ein Selfie machen, wählen sie einen bestimmten Bildausschnitt, der den Müllberg im Hintergrund ausblendet. Und so müssen wir Medien sehen lernen. Sie sind Ausschnitte. Teile eines größeren Bildes.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein

Hintergrund: Über den Regisseur Claude Lanzmann (1/2)

Über den Regisseur Claude Lanzmann

Eine Kurzbiografie des Regisseurs Claude Lanzmann (1925-2018)



© Grandfilm

Dieser Text ist zuerst erschienen im Booklet zur DVD *SHOAH*, Claude Lanzmann, Frankreich 1985, herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung.

Claude Lanzmann wurde am 27. November 1925 in Paris als Sohn eines Dekorateurs und einer Antiquitäten-Spezialistin geboren. Seine Großeltern waren jüdische Emigranten aus Osteuropa. Schon als Schüler machte er die ersten Erfahrungen mit wachsendem Antisemitismus und floh 1940, bereits zu Beginn der deutschen Okkupation,

mit seiner Familie in die "unbesetzte Zone" des mit den Nationalsozialisten kollaborierenden Vichy-Frankreich. 1943 schloss sich Lanzmann der französischen Widerstandsbewegung, der Résistance, an und kämpfte fortan im bewaffneten Untergrund.

Nach Kriegsende studierte er Philosophie und Literatur in Paris, bevor er 1947 für ein Jahr nach Tübingen ging und dort sein Diplom in Philosophie erwarb. Anschließend übersiedelte er nach West-Berlin, wo er von 1948 bis 1949 eine Dozentur an der Freien Universität übernahm, gleichzeitig

als Journalist für die Zeitung *Le Monde* arbeitete und unter anderem Reportagen über den Alltag in der DDR schrieb. Seine Artikel fanden in Frankreich eine breite Leserschaft und machten schließlich Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir, die einflussreichsten französischen Intellektuellen jener Zeit, auf ihn aufmerksam.

Nach Lanzmanns Rückkehr aus Deutschland entwickelte sich daraus eine enge Zusammenarbeit und Freundschaft. Mit Simone de Beauvoir verband Lanzmann sogar eine mehrjährige Liebesbeziehung. Ab 1952 schrieb er für die von Jean-Paul Sartre gegründete politisch-literarische Zeitschrift *Les Temps Modernes*, deren Herausgeber er später wurde. Er engagierte sich gegen die französische Algerienpolitik und war 1960 Mitunterzeichner des antikolonialistischen Manifests der 121.

Ende der 1960er-Jahre begann Claude Lanzmann vermehrt Fernsehreportagen über die Nahostregion für das französische Fernsehen zu drehen. Sein großes Interesse am Staat Israel manifestierte sich 1973 in seinem dokumentarischen Kinofilmdebüt *WARUM ISRAEL (POURQUOI ISRAEL)*, in dem israelische Staatsbürger über das Selbstverständnis des Staates Israel und seine religiösen und politischen Grundlagen sprechen. Stilistisch legt Lanzmann hier bereits den Grundstein für seine späteren dokumentarischen Arbeiten, die einerseits von einer journalistischen Annäherung an seine Protagonisten, andererseits aber auch von ihrer Inszenierung geprägt sind.

Die Veröffentlichung von *WARUM ISRAEL* hatte für Lanzmanns Filmkarriere weitreichende Folgen. Vom israelischen Außenministerium angefragt, einen Film über den Holocaust zu drehen, arbeitete er ab 1973 mit beharrlicher Intensität an diesem Filmprojekt, das im Jahre 1985 unter dem Titel *SHOAH* veröffentlicht wurde. Das seit seinem Erscheinen viel diskutierte neunstündige Werk gilt heute als Meilenstein der Filmgeschichte. Die 1994 >

Hintergrund: Über den Regisseur Claude Lanzmann (2/2)

erschienene Dokumentation TSAHAL über die israelische Armee bildet gemeinsam mit SHOAH und WARUM ISRAEL Lanzmanns filmische Trilogie.

In den späten 1990er-Jahren montierte der Regisseur das verbliebene 350-stündige Interview-Material von SHOAH nochmals zu einzelnen, voneinander unabhängigen Filmen: 1997 entstand EIN LEBENDER GEHT VORBEI (UN VIVANT QUI PASSE) über einen Schweizer Offizier, der während des Zweiten Weltkriegs Delegierter des Internationalen Komitees des Roten Kreuzes in Berlin war. Mit SOBIBOR, 14. OKTOBER 1943, 16 UHR (SOBIBOR, 14. OCTOBRE 1943, 16 HEURES) folgte 2001 ein Film über den Aufstand im Vernichtungslager Sobibór.

2010 schließlich entstand DER KARSKI-BERICHT (LA RAPPORT KARSKI), eine 40-minütige Ergänzung des SHOAH-Interviews mit dem polnischen Widerstandskämpfer Jan Karski. Im Jahre 2001 übernahm Claude Lanzmann eine Professur für Dokumentarfilm an der European Graduate School im schweizerischen Saas-Fee. Anfang 2009 erschienen in Frankreich seine Memoiren *Der Patagonische Hase* (Le Lièvre de Patagonie). 2013 wurde Claude Lanzmann mit dem Ehrenbären der Internationalen Filmfestspiele Berlin für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Er verstarb am 5. Juli 2018 im Alter von 92 Jahren.

11

(33)

Filmografie

1973 WARUM ISRAEL (POURQUOI ISRAEL)|
1985 SHOAH|1994 TSAHAL|1997 EIN LEBENDER GEHT VORBEI (UN VIVANT QUI PASSE)|2001 SOBIBOR, 14. OKTOBER 1943, 16 UHR (SOBIBOR, 14. OCTOBRE 1943, 16 HEURES)|2010 DER KARSKI-BERICHT (LA RAPPORT KARSKI)|2013 DER LETZTE DER UNGERECHTEN (LE DERNIER DES INJUSTES)|2017 NAPALM|2017 LES QUATRE SŒURS

Autor/in:

Bundeszentrale für politische Bildung

Hintergrund: Mitwirkende im Film Shoah (1/3)



© Les Films Aleph 1985, absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018

Mitwirkende im Film SHOAH

Eine Kurzbiografie des Regisseurs Claude Lanzmann (1925-2018)

Dieser Text ist zuerst erschienen im Booklet zur DVD: *SHOAH* (↗ <https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/283528/shoah/>), Claude Lanzmann, Frankreich 1985, herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung. Die Namen der Ortschaften und Lager folgen den Bezeichnungen, die Claude Lanzmann im Film verwendet; landschaftliche Bezeichnungen gegebenenfalls in Klammern.

Jüdische Überlebende

Aaron, Armando

Griechischer Jude. Überlebender von Auschwitz-Birkenau 1, wohin er 1944 von der Insel Korfu deportiert worden war. Nach dem Krieg arbeitete er als Gemeindevorsteher in Korfu.

Biren, Paula

Polnische Jüdin. Überlebende des Ghettos von Łódź und des Vernichtungslagers

Auschwitz-Birkenau. Nach der Befreiung emigrierte sie in die USA.

Bomba, Abraham

Deutsch-polnischer Jude, gelernter Friseur. Aus dem Ghetto Częstochowa wurde er 1942 nach Treblinka deportiert. Dort kam er in das "Friseurkommando" des Lagers und musste den Frauen und Kindern vor ihrem Gang in die Gaskammern die Haare schneiden. Nach dem Krieg ging er nach New York, später nach Tel Aviv. Er trat als Zeuge bei den Düsseldorfer Treblinka-Prozessen auf.

Deutschkron, Inge

Deutsche Jüdin. Sie überlebte das NS-Regime versteckt in Berlin. Später war sie weltweit als Journalistin tätig und nahm 1966 die israelische Staatsbürgerschaft an. Ihre Erinnerungen veröffentlichte sie im Jahr 1975 in dem Buch *Ich trug den gelben Stern*.

Dugin, Itzhak

Lettischer Jude. Überlebender des Ghettos von Wilna. Nach dessen Liquidierung musste er als "Arbeitsjude" helfen, die Spuren des Massenmordes im Wald von Ponar (Ponary) zu beseitigen.

Elias, Ruth

Tschechische Jüdin. Überlebende von Theresienstadt und Auschwitz-Birkenau. Dort gebaute sie ein Kind und tötete es, um es dem Zugriff von Lagerarzt Dr. Mengele zu entziehen. 1949 emigrierte sie nach Israel. 1988 veröffentlichte sie ihr Buch *Die Hoffnung erhielt mich am Leben*.

Glazar, Richard

Tschechischer Jude. Überlebender von Treblinka, wo er als "Arbeitsjude" in der Sortierbaracke, später auch im "Kommando Tarnung" eingesetzt wurde. Nach dem Krieg lebte er in Prag, Paris, London und in der Schweiz. Er war Zeuge in den Düsseldorfer Treblinka-Prozessen. 1992 erschienen seine Erinnerungen *Die Falle mit dem grünen Zaun*.

Mordo, Moshe

Griechischer Jude aus Korfu. Überlebender von Auschwitz-Birkenau, wo seine gesamte Familie ermordet wurde.

Müller, Filip

Slowakischer Jude. Überlebender von Auschwitz-Birkenau, wo er im "Sonderkommando" im Krematorium arbeiten musste. 1963 sagte er beim Frankfurter Auschwitz-Prozess aus. Er veröffentlichte 1979 den ersten und einzigen Bericht aus dem Inneren der Gaskammern: Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz.

Podchlebnik, Michael (auch Mordechai)

Polnischer Jude. Überlebender des Vernichtungslagers Chelmno (Kulmhof). >

Hintergrund: Mitwirkende im Film Shoah (2/3)

Er wurde im "Waldkommando" eingesetzt, das die Massengräber für die Leichen aus den Gaswagen ausheben musste. 1961 trat er als Zeuge beim Eichmann-Prozess in Jerusalem auf.

Rotem, Simha, genannt "Kazik"

Polnischer Jude. Überlebender des Warschauer Ghettos, wo er Mitglied der jüdischen Kampforganisation war. 1946 wanderte er nach Palästina aus. Sein Buch *Kazik – Erinnerungen eines Ghettokämpfers* wurde im Jahr 1996 publiziert.

Schneider, Gertrude (geb. Hirschhorn)

Österreichische Jüdin. Überlebende des Ghettos Riga, der Konzentrationslager Riga-Kaiserwald und Stutthof. Sie emigrierte im Jahr 1947 in die USA und schrieb mehrere Publikationen über das Ghetto in Riga. 2006 erschien ihr Buch *Reise in den Tod. Deutsche Juden in Riga 1941–1944*.

Srebnik, Simon (auch Srebnik, Shimon)

Polnischer Jude aus Łódź. Überlebender des Ghettos Łódź und der zweiten Vernichtungsphase (1944–45) von Chełmno, wo er 13-jährig als "Arbeitsjude" eingesetzt wurde und den Spitznamen "Der singende Junge" erhielt, da er für seine Peiniger immer Volkslieder singen musste. Nach Beendigung des Krieges emigrierte er nach Israel und sagte dort 1961 im Eichmann-Prozess aus.

Vrba, Rudolf

Slowakischer Jude. Überlebender von Auschwitz-Birkenau. Dort hatte er Kontakte zur Widerstandsbewegung. Nach enttäuschten Hoffnungen auf einen Aufstand gelang ihm die Flucht. Schon 1944 verfasste er gemeinsam mit Alfred Wetzler einen Bericht über die Vernichtungsmaschinerie des Lagers, der aufgrund seiner Genauigkeit und Authentizität unter den westlichen Alliierten für Aufsehen sorgte (Vrba-Wetzler-Bericht). Er war 1961 Kronzeuge beim

Eichmann-Prozess in Jerusalem und sagte 1964 im Frankfurter Auschwitz-Prozess aus. Im gleichen Jahr erschien sein Buch *Ich kann nicht vergeben*.

Zaidl, Motke

Lettischer Jude. Überlebender des Ghettos Wilna. Er wurde wie Itzhak Dugin als "Arbeitsjude" bei den Massengräbern im Wald von Ponar eingesetzt.

Zuckermann, Yitzhak, genannt "Antek"

Lettischer Jude. Überlebender des Warschauer Ghettos. Dort übernahm er unter dem Decknamen Antek das Kommando der jüdischen Kampforganisation ŻOB (poln. Żydowska Organizacja Bojowa), die den Warschauer Ghettoaufstand organisierte. Nach dem Krieg ging er nach Israel und gründete dort den Kibbuz und das gleichnamige Museum Lohamei Haghetaot (Kibbuz und Haus der Ghettokämpfer). Sein Buch *A Surplus of Memory – Chronicle of the Warsaw Ghetto Uprising* erschien 1993 in Berkeley.

Zeugen und Sachverständige

Borowi, Czeslaw

Bauer aus Treblinka.

Falborski, Bronislaw

Kfz-Mechaniker aus Koło. Er erhielt 1942 den Auftrag, einen der Gaswagen von Chełmno zu reparieren, weshalb er später wichtige Aussagen über die Beschaffenheit der Wagen zu Protokoll geben konnte.

Herr Filipowicz

Einwohner von Włodawa.

Gawkowski, Henrik

Lokführer aus Małkinia. Er fuhr viele Transporte nach Treblinka.

Hilberg, Raul

Historiker und Holocaust-Forscher öster-

reichisch-jüdischer Herkunft. 1939 emigrierte er in die USA. 1961 veröffentlichte er seine Dissertation unter dem Titel *Die Vernichtung der europäischen Juden*, die inzwischen als Standardwerk zur nationalsozialistischen Vernichtungspolitik gilt. In "Shoah" zitiert und kommentiert er aus Adam Czerniakows Tagebüchern (1939–1942), die als eines der wichtigsten Dokumente über die Verfolgung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten gelten.

Karski, Jan

Polnischer Offizier und Kurier der polnischen Exilregierung in London während der Besatzung Polens durch NS-Deutschland. 1943 wurde er in das Warschauer Ghetto und auch in ein Lager eingeschleust, um später als Augenzeuge der Judenvernichtung den Alliierten berichten zu können.

13

(33)

Täter und Täterinnen

Grassler, Dr. jur. Franz

Deutscher Rechtsanwalt. Er arbeitete als Assistent von Dr. Hans Auerswald, dem Kommissar des Warschauer Ghettos. Beide wurden für ihre Tätigkeit im Ghetto nie zur Rechenschaft gezogen. Nach dem Krieg schrieb Grassler Bergführer und war Beauftragter für die Bibliothek des Deutschen Alpenvereins.

Michelsohn, Martha

Ehemalige deutsche Aussiedlerbetreuerin und Ehefrau des Lehrers an der deutschen Volksschule von Chełmno. Die Wohnung der Eheleute, beide Mitglieder der NSDAP, lag direkt gegenüber von Schloss und Kirche, die der SS als Lagergebäude dienten.

Oberhauser, Josef

SS-Offizier. Er war in verschiedenen Konzentrationslagern im besetzten Polen und von 1943–1945 als Kommandant des Konzentrationslagers Risiera di San Sabba

Hintergrund: Mitwirkende im Film Shoah (3/3)

in Oberitalien tätig. Nach dem Krieg wurde er mehrfach verurteilt und amnestiert. Später arbeitete er als Wirt in einem Münchner Bierlokal.

Schalling, Franz

Mitglied der Schutzpolizei. 1941–1942 wurde er im "Schlosskommando" Chełmno zur Bewachung des Lagergeländes eingesetzt.

Stier, Walter

Mitglied der NSDAP und hoher Beamter der Reichsbahn. Ab 1943 leitete er das Referat "Sonderzüge" im Dezernat 33, das die Fahrpläne für die Judentransporte ausarbeitete. Nach dem Krieg war er in der Hauptverwaltung der Deutschen Bundesbahn tätig.

Suchomel, Franz

SS-Unterscharführer. Er war als Lagerwächter in Treblinka und Sobibór tätig. Nach dem Krieg ging er wieder seinem Beruf als Schneidermeister nach. Er wurde 1965 im Düsseldorfer Treblinka-Prozess zu sechs Jahren Haft verurteilt und nach vier Jahren entlassen.

14

(33)

Autor/in:

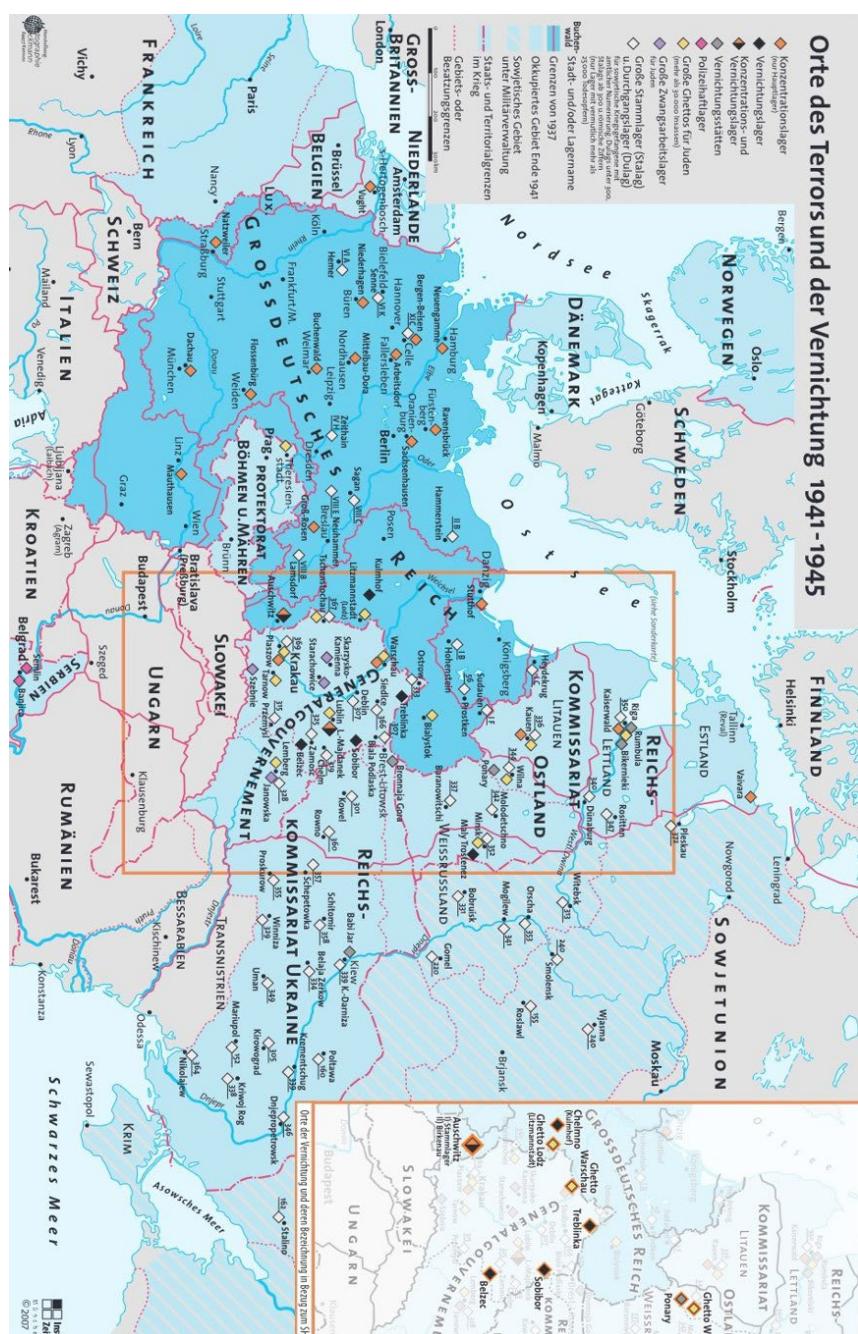
Bundeszentrale für politische Bildung

Übersichtskarte: Orte des Terrors und der Vernichtung 1941-1945

Übersichtskarte

Orte des Terrors und der Vernichtung 1941-1945

Eine Karte der Orte des nationalsozialistischen Terrors und der Vernichtung 1941-1945



Impulse: Vorschläge zur Arbeit mit Shoah (1/2)

Impulse

SHOAH

Methodische Bemerkung vorab: Aufgrund der Länge von 9,5 Stunden empfiehlt sich die Auseinandersetzung mit einzelnen Szenen und Sequenzen von SHOAH. Eine Übersicht geeigneter Filmausschnitte findet sich insbesondere im Arbeitsblatt 1 dieser kinofenster-Ausgabe (↗ <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/200571/shoah>).

1. Thema: Begriffsklärung SHOAH

Impulse/Fragen: Was bedeutet der Begriff Shoah? Warum wird er im Film anstelle anderer Begriffe verwendet? Welche Auswirkungen hat die Wortwahl auf das Verständnis der historischen Ereignisse?

Sozialformen und Hinweise: Einstiegsgespräch in der Gruppe. Gemeinsames Sammeln erster Definitionen, anschließend Vergleich mit Erklärungen, wie die der bpb (↗ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320492/holocaust-schoah/>)

2. Thema: Bedeutung von Zeitzeug/-innen

Impulse/Fragen: Was versteht ihr unter Zeitzeug/-innen? Was macht es mit euch, die Berichte von Zeitzeug/-innen zu hören? Warum sind ihre Erinnerungen zentral für unser Verständnis der Shoah? Was unterscheidet ihre Berichte von anderen historischen Dokumenten?

Sozialformen und Hinweise: Der Begriff kann mit Hilfe des Abschnitts zur Definition (↗ https://docupedia.de/zg/jong_zeitzeuge_v1_de_2022) erschlossen werden. Das Gespräch in der Gruppe anschließend auf Aspekte wie "Einblicke in alltägliche Auswirkungen der nationalsozialistischen Politik" und "Authentizität" (↗ <https://www.bpb.de/themen/erinnerung/geschichte-und-erinnerung/39849/holocaust-erziehung-und-zeitzeugen/>) lenken.

Optional im Tandem: Analyse eines ausgewählten Interviewausschnitts aus dem Film. Danach Präsentation

3. Thema: Orte der Erinnerung

Impulse/Fragen: An welchen Orten wurde SHOAH gedreht? Welche Wirkung haben die im Film gezeigten Orte?

Sozialformen und Hinweise: Vergleich verschiedener Sequenzen in Kleingruppen. Ergebnisse auf Karteikarten festhalten und gemeinsam sortieren. Anschließend die Bedeutung der Orte der Vernichtung im Kontext heutiger Erinnerungskultur, beispielsweise mit dieser Webseite (↗ <https://www.yadvashem.org/de/holocaust/about/final-solution/death-camps.html>) erschließen.

4. Thema: Dramaturgie und Wahl des Materials

Impulse/Fragen: Warum könnte Regisseur Claude Lanzmann auf die Verwendung von Archivmaterial verzichtet haben? Welche Wirkung hat die Konzentration auf die Gespräche mit Zeitzeug/-innen an Originalschauplätzen?

Impulse: Vorschläge zur Arbeit mit Shoah (2/2)

Sozialformen und Hinweise: Diskussion in der Gruppe über Wirkung der Dramaturgie und die Wahl der Drehorte. Anschließend Vergleich mit dem Interview dieser kinofenster-Ausgabe (↗ <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/shoah/200573/shoah-ist-ein-zeitzeugenfilm>).

5. Thema: Emotionen und Belastung

Impulse/Fragen: Welche Gefühle löst der Film bei euch aus? Wie geht man verantwortungsvoll mit emotional belastenden Inhalten um, ohne sie zu verdrängen?

Sozialformen und Hinweise: Geschütztes Gespräch im Stuhlkreis; Möglichkeit freiwilliger Beiträge. Gruppenleitung moderiert sensibel und bieten Rückzugsmöglichkeiten an.

6. Thema: Analyse von drei Sequenzen

Impulse/Fragen: Was erfährt ihr darüber, wie Simon Srebnik und Abraham Bomba die Vernichtungslager Chełmno und Treblinka erlebt haben? Wie geht es den Männern während ihrer Interviews? Haltet ihr die Form des Reenactments für angemessen?

Sozialformen und Hinweise: Sichtung der Sequenzen. Simon Srebnik – TC DVD 1: 0:00:00 – 0:12:36. Abraham Bomba: DVD 3: 0:16:36 – 0:35:22. Dabei auch auf die Wahl der Drehorte eingehen. Diskussion in der Gruppe, anschließend Vergleich mit dem Hintergrundtext in dieser Ausgabe (↗ <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/shoah/200574/zeitzeugen-drei-sequenzen-aus-shoah>).

7. Thema: Vertiefung der Analyse – Sprache als Zeugnis

Impulse/Fragen: Wie sprechen die Interviewten über das Unsagbare?

Sozialformen und Hinweise: Erneute Sichtung der Interviewpassagen; anschließend Analyse in Kleingruppen zu sprachlichen, non- und paraverbalen Mitteln und ihrer Wirkung. Präsentation in der Gruppe. Dabei auch die Handreichung zu Antisemitismus (↗ <https://www.annefrank.de/bildungsarbeit/lernmaterialien/lernmaterialien-paedagogische-fachkraefte/handreichung-antisemitismus-geschichte-und-aktualitaet>) berücksichtigen.

17

(33)

8. Thema: Historische Strukturen – individuelle Geschichte

Impulse/Fragen: Wie verbinden sich individuelle Lebensgeschichten im Film mit der großen historischen Dimension der Shoah? Was macht diese Verknüpfung besonders eindrücklich? Wie wird dies über filmästhetische Mittel unterstützt, beispielsweise der Montage?

Sozialformen und Hinweise: Gruppen erstellen Mindmaps zu interviewten Personen. Nach der Präsentation Diskussion der beiden Fragen in der Gruppe.

9. Thema: Verantwortung und Erinnerungskultur

Impulse/Fragen: Welche Verantwortung ergibt sich aus dem Wissen über die Shoah für heutige Generationen? Wie trägt der Film dazu bei, Erinnerung wachzuhalten?

Sozialformen und Hinweise: Einzelarbeit: kurze schriftliche Reflexion. Danach Austausch in kleinen, moderierten Gruppen.

Autor/in:

Ronald Ehlert-Klein

Arbeitsblatt 1: Heranführung an den Film / Didaktisch-methodischer Kommentar (1/2)

Arbeitsblatt 1

HERANFÜHRUNG AN SHOAH LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fächer:

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

Didaktische Vorbemerkung: Die Arbeit mit dem Film unterstützt die in den Lehrplänen der höheren Jahrgänge der Sekundarstufe I und der Sekundarstufe II ausgewiesene Auseinandersetzung mit der Geschichte des Zweiten Weltkriegs, des deutschen Nationalsozialismus und der systematischen Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen. Neben dem Faktenwissen über diese historischen Ereignisse und Zusammenhänge sind biografische Zugänge notwendig, die mit diesem Film erworben werden können. In der aktuellen Situation, in der die letzten Shoah-Zeitzeug/-innen sterben, ermöglicht der Rückgriff auf mediale Zugänge die Auseinandersetzung mit individuellen Lebens- und Überlebensgeschichten, Opfer- wie Täterschichten. *SHOAH* wurde in den Filmkanon ( <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/>) der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) aufgenommen. Für die Präsentation im Unterricht ist über die bpbs eine DVD mit V+Ö-Lizenz ( <https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/283528/shoah>) zu erwerben. Aufgrund der Länge des Films (556 Minuten, verteilt auf vier DVDs) ist eine didaktische Reduktion und die exemplarische Arbeit an ausgewählten Personen, Themenfeldern und Situationen der systematischen Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen notwendig und wichtig, um vertiefend arbeiten zu können. Aus diesem Grund wird in den Aufgaben für Schülerinnen und Schüler auf das Thema "Die Vernichtung des Warschauer Ghettos", das auf der DVD 4 ausführlich dargestellt wird,

verzichtet, kann aber als Referatsthema mit gleichen Bearbeitungsaufgaben wie in den folgenden Aufgaben vergeben werden. Neben der Präsentation von Filmsequenzen im Plenum der Lerngruppe ist die Auseinandersetzung mit exemplarischen Situationen (beispielsweise Transport in Güterzügen, Ankunft und Selektion in den Konzentrationslagern, Gaskammern und Krematorien), Personen (beispielsweise Simon Srebnik – Überlebender des Vernichtungslagers Chelmno; Abraham Bomba – Friseur im Vernichtungslager Treblinka; Franz Suchomel, SS-Unterscharführer in Treblinka) oder Personengruppen (beispielsweise Anwohner/-innen von Treblinka und Chelmno; die Sonderkommandos in den Vernichtungslagern; die Wachmannschaften) in Kleingruppen mit anschließender Präsentation möglich. *SHOAH* kann als eine Abfolge von Interviewsequenzen mit zum Teil thematischer Anordnung beschrieben werden. Die Herstellung von Authentizität erfolgt durch die Inszenierung der Interviews (etwa vor oder an vorbeifahrenden Güterzügen ähnlich den Deportationszügen, Fahrten durch Ortschaften in der Nähe von Vernichtungslagern, Gesprächssituationen und Kamerafahrten auf dem Gelände ehemaliger Vernichtungslager oder Täterinterviews mit versteckter Kamera) sowie teilweise durch Aufnahmen in Schwarz-Weiß. Auf historisches Archivmaterial wird vollständig verzichtet. Stattdessen nutzt Regisseur Claude Lanzmann eine besondere Interviewtechnik, bei Fragen nach scheinbaren Belanglosigkeiten (Witterung, technische Abläufe) zum Weitererzählen 

Arbeitsblatt 1: Heranführung an den Film / Didaktisch-methodischer Kommentar (2/2)

animieren und sogar drängen. Ein und dieselbe Situation wird in Interviews aus der Perspektive der Überlebenden, der Täter und weiterer Zeitzeug/-innen erschlossen. Ein Kommentar aus dem Off sowie sonstige Kommentare erfolgen nicht. Der Originalton wird durch Untertitel, nicht durch Synchronstimmen übersetzt. Als eine Schlüsselszene (↗ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2703>) kann das Interview mit Abraham Bomba untersucht werden (DVD 3, Kapitel 2): Lanzmann hat dafür einen Friseurladen in Tel Aviv angemietet. Während der Friseur einem Kunden die Haare schneidet, erzählt er von einem gravierenden Erlebnis in Treblinka, als er Frauen in der Gaskammer die Haare schneiden musste.

des Deutschen historischen Museums und Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, als verifizierbare, gesicherte Quelle. Die Filmsichtung und -erarbeitung erfolgt einleitend an Filmsequenzen, mit denen grundlegende Inhalte und Stilmittel des Films erschlossen werden. Mit Hilfe des daran erworbenen Analyseinstrumentariums erhalten Kleingruppen die Aufgabe zur inhaltlichen und filmästhetischen Erschließung von Filmsequenzen mit ausgewählten Personen. Nach der Filmsichtung erfolgt eine Bündelung der Arbeitsergebnisse in Form einer Filmkritik (↗ <https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/methoden/eine-filmkritik-verfassen>).

Autor:

Dr. Manfred Karsch

19

(33)

Lernprodukt/Kompetenzzuwachs: Die Schülerinnen und Schüler beurteilen den Film als ein Beispiel der Gattung Dokumentarfilm. Die inhaltliche Auseinandersetzung erfolgt insbesondere im Geschichts- und Politikunterricht mit der Erschließung biografischer Zugänge zur Shoah aus Opfer-/Überlebender-, Täter-, Beobachter/-innen- und Sachverständigenperspektive. In den übrigen Gesellschaftswissenschaften liegt der Schwerpunkt auf der Urteils- und Dialogkompetenz im Hinblick auf die Themenfelder Menschenwürde sowie gesellschaftlicher und individueller Verantwortung. In allen Fächern erfolgt eine Auseinandersetzung mit den filmästhetischen Mitteln des Dokumentarfilms.

Didaktisch-methodischer Kommentar: Vor der Filmsichtung sollten sich die Schülerinnen und Schüler mit grundlegenden Fakten zur Geschichte des Holocausts vertraut machen. Dazu dient ein Impuls aus der Anfangssequenz des Films (DVD 1, Kapitel 21). Die Schülerinnen und Schüler recherchieren zu wichtigen Begriffen des Holocausts auf LEMO (↗ <https://www.dhm.de/lemo>), dem lebendigen Museum Online

Arbeitsblatt 1: Heranführung an Shoah (1/2)

Arbeitsblatt 1

HERANFÜHRUNG AN SHOAH (Claude Lanzmann, FR 1985) FÜR SCHÜLERINNEN UND SCHÜLER

© Filmstill aus Shoah, Les Films Aleph 1985, absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018



VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Was assoziiert ihr mit Konzentrationslagern und dem Holocaust? Nutzt dazu die Methode des Brainstormings.
- b)** Ihr seht eine Sequenz aus dem Film SHOAH. Gebt eure Eindrücke zu dieser Szene wieder. DVD 1, Kapitel 21
- c)** Teilt euch in die Gruppen **A, B, C** und **D** ein und recherchiert zu folgenden Begriffen.

Gruppe A: Holocaust – Konzentrationslager – Sicherheitsdienst (SS) – Treblinka

Gruppe B: Shoah – Deportation – Wannsee-Konferenz – Auschwitz

Gruppe C: Ghetto – Die Aktion Reinhardt – Sobibor - Endlösung

Gruppe D: Warschauer Ghetto – Vernichtungslager – Chelmno – Selektion

Nutzt für Eure Recherche folgende Webseite (<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/voelkermord.html>) des Deutschen Historischen Museums. Nutzt die Links auf dieser Seite und bleibt bei eurer Recherche auf der Internetpräsenz von LEMO.

- d)** Erstellt basierend auf den Ergebnissen eine Mindmap zur systematischen Ermordung der jüdischen Bevölkerung durch die Nationalsozialisten. Greift während der kommenden Aufgaben darauf zurück.

WÄHREND DER (SEQUENZIELLEN) FILMSICHTUNG:

Ankunft in Treblinka

- e)** In der folgenden Filmsequenz erzählen Menschen über ihre Erlebnisse im Vernichtungslager Treblinka. Beobachtet und notiert euch:
 - Mit welchen Körperhaltungen, Gesten und Wortwahl erzählen die Menschen? Welche Emotionen werden dadurch deutlich?
 - An welchen Orten, vor welchem Hintergrund werden die Menschen interviewt?
 - verwendete Schlüsselwörter
- Achtet auf die verwendeten filmästhetischen Mittel (Bildkomposition, Kameraperspektive und Kamera-

bewegung, Licht, Drehort, Farbgestaltung, Musik und Geräusche, (Original-) Sprache/ Untertitel) und welche Wirkung dadurch erzeugt wird.

DVD 1

• Perspektive Überlebender:

Kap. 22, 23, 31

• Perspektive Beobachter:

Kap. 21, 24-30, 32, 34, 37-41

• Perspektive Täter: Kap. 55

Dauer der Filmsequenzen

circa 25 Minuten.

20

(33)

- f)** Tauscht euch darüber aus, was euch besonders berührt hat. Vergleicht anschließend eure Ergebnisse. Stellt Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Berichte zusammen.

- g)** Erstellt in Kleingruppen Kurzberichte zum Thema "Die Ankunft in Treblinka". Euren Kleingruppen wird je eine Erzählersperspektive zugeordnet: die Anwohner, die ankommenden Juden und Jüdinnen sowie ein SS-Mann. Verwendet im Bericht Worte und Begriffe, die ihr notiert habt. Achtet darauf, wie die Atmosphäre durch filmästhetische Mittel unterstützt wird.

Optional:

- h)** Interpretiert eure Eindrücke aus den Filmsequenzen mit den Begriffspaaren

Nähe-Distanz, Betroffenheit-Gleichgültigkeit, Gegenwart-Vergangenheit.

Perspektiven der Erinnerung an die Shoah

i) Arbeitet in Kleingruppen A-E zu je einer im Film interviewten Person Nutzt folgende Arbeitsschritte:

- a) Schaut die DVD-Kapitel zu eurer Person an und macht euch Notizen zu den folgenden Aufgaben. Erstellt eine Charakterisierung der Person mit folgenden Informationen:
 - Was sagt die Person über sich selbst, ihre Aufgaben, ihre Aufenthaltsorte, ihre Erfahrungen in der Zeit der Shoah?
 - Welche Gefühlsäußerungen sind typisch für diese Person? Wie wirkt das Auftreten der Person auf euch?
 - Welche Aussagen würde diese Person mit folgenden Begriffen verbinden: Schuld, Gehorsam, Mut, Verzweiflung, Hoffnung, Trauer, Scham.
- b) Bei der Auflistung der DVD-Kapitel für eure Person findet ihr eine Zusatzaufgabe.
- c) Wählt zwei oder drei aussagekräftige Standbilder aus den von euch bearbeiteten Filmsequenzen aus.
- d) Erstellt ein Plakat mit Fakten zu euren Personen.
- e) Präsentiert eure fertig gestellten Plakate in einem Gallery Walk.

Filmsequenzen für die jeweiligen Kleingruppen:

Gruppe A:

Perspektive Überlebender: Filip Müller – Arbeit im "Sonderkom-

mando" (DVD 1, Kapitel 56 /DVD 2, Kapitel 5 /DVD 3, Kapitel 6, 12,15)

Zusatzaufgabe: Benutzt die folgende Internetseite für weitere Informationen über Filip Müller: www.auschwitz-prozess-frankfurt.de/index.php?id=63

Gruppe B:

Perspektive Überlebender und Beobachter: Simon Srebnik, "der singende Junge von Chełmno" (DVD 1, Kapitel 2, 25, 26, 28)

Zusatzaufgabe: In DVD 1, Kapitel 26 sieht ihr Simon Srebnik inmitten der Bewohnern von Chełmno. Fasst die Antworten auf die Frage "War die Judenvernichtung gottgewollt?" und die Reaktion Srebniks auf das sich entwickelnde Gespräch zusammen.

Gruppe C:

Perspektive Überlebender: Abraham Bomba – Friseurkommando Treblinka (DVD 1, Kapitel 22, 31, 33, 35, 44, DVD 3, Kapitel 2)

Zusatzaufgabe: In DVD 3, Kapitel 2 wird Abraham Bomba in einem Friseursalon interviewt. Analysiert die Inszenierung vor dem Hintergrund von Bombas Bericht.

Gruppe D:

Perspektive Täter: Franz Suchomel – Mitglied der Wachmannschaft in Treblinka (DVD 1, Kapitel 55, 57 / DVD 2, Kapitel 1 /DVD 3, Kapitel 1, 3, 13)

Perspektive Täter: Walter Stier: ehemaliger Mitarbeiter der Reichsbahn, zuständig für Deportationszüge (DVD 3, 10, 46, 59, 51 DVD 3, 2)

Zusatzaufgabe: Ergänzt eure Beobachtungen zu Walter Stier durch die Informationen über Deportationszüge auf <https://www.deutschebahn.com/resource/blob/250834/>

e51707a9156058d1b8550d76046c307c/flyer_sonderzuege_tod-data.pdf

Gruppe E:

Perspektive Experte/ Wissenschaftler: Raul Hilberg – Historiker (DVD 2, Kapitel 5 /DVD 3, Kapitel 11)

Zusatzaufgabe: Ergänzt die Aussagen Raul Hilbergs über die Ursprünge des Antisemitismus durch Informationen auf www.annefrank.org/de/anne-frank/vertiefung/warum-hasste-hitler-die-juden/.

NACH DER FILMSICHTUNG:

j) Erstellt eine Filmkritik (<https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/methoden/eine-filmkritik-verfassen/>) zu SHOAH. Darin sollen folgende Aspekte benannt werden:

- Beschreibt den Inhalt und die Darstellungsform des Films.
- Beurteilt den Verzicht auf historisches Archivmaterial.
- Vermutet Gründe für die ungewöhnliche Länge des Films (insgesamt 556 Minuten Spielzeit).
- Der Film wurde von der Bundeszentrale für politische Bildung in den Kanon der 35 Filme, die man gesehen haben muss, aufgenommen. Formuliert ein Plädoyer für diese Entscheidung.

Arbeitsblatt 2

VERTIEFUNG ZUM FILM – SHOAH – SEQUENZANALYSE FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fächer:

Geschichte, Politik, Ethik, Religion ab Klasse 9, ab 14 Jahren

Lernprodukt/Kompetenzschwerpunkt:

Die Schüler/-innen untersuchen anhand von drei ausgewählten Sequenzen, wie dokumentarische Inszenierung historische Gewalt empathisch erfahrbar macht und welche ethischen Fragen filmische Zeugnisse aufwerfen. Im Mittelpunkt steht die Analyse filmischer Gestaltung und ihrer Wirkung auf historisches Lernen. Der Kompetenzschwerpunkt liegt in den Gesellschaftswissenschaften auf der Analyse.

Bystander auf, ohne diesen im Film auszudifferenzieren. Abraham Bomba (TC DVD 3: 0:16:34 bis 0:35:20) war Friseur in Auschwitz. Als sogenannter "Arbeitsjude" schnitt er den Opfern in der Gaskammer die Haare. Während des Interviews in einem Friseursalon in Tel Aviv wird er von seinen Emotionen überwältigt, stockt und ringt um Worte, während Lanzmann ihn dennoch zum Weitererzählen auffordert. Die Szene macht die Last der Erinnerungen und die Gefahr einer Retraumatisierung sichtbar.

22
(33)

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Drei Sequenzen sind Gegenstand der Analyse. Simon Srebnik (TC DVD 1: 0:00:00 bis 0:12:06) ist einer von zwei Überlebenden des Vernichtungslagers Chełmno. Claude Lanzmann interviewt ihn vor Ort und lässt ihn jene Bootsfahrt auf der Ner wiederholen, bei der die Täter ihn zwangen, deutsche Lieder zu singen. Das Interview führt die Schüler/-innen an die Verflechtung von erzählter Erinnerung, dem historischen Ort des Geschehens und der Gegenwart des Films aus dem Jahr 1985 heran. Franz Suchomel (TC DVD 1: 1:58:50 bis 2:13:50) war SS-Unterscharführer in Treblinka. Das heimlich aufgezeichnete Gespräch zeigt die Täterperspektive auf. Gemeinsam mit den beiden Überlebendeninterviews sowie der Sequenz, in der ein polnischer Bewohner Chełmnos zu Wort kommt, zeigt den wissenschaftlichen Diskurs über die Typologie von Täter, Opfer und

Alle drei Interviews zeigen, welche Zumutung es für Überlebende bedeutet, ihre Geschichte zu öffnen, und wie eng Vergangenheit und Gegenwartsebene zusammenwirken. Die Sequenzen ermöglichen eine differenzierte Auseinandersetzung mit Zeitzeugenschaft. Die Schüler/-innen analysieren, was erinnert wird, wie Erinnerung filmisch gestaltet wird und welche Verantwortung solche Zeugnisse mit sich bringen. Angesichts des Verschwindens der letzten Zeitzeug/-innen gewinnt die Frage nach der Bedeutung filmischer Zeugnisse besondere Aktualität.

Vor der Sichtung aktivieren die Schüler/-innen ihr Vorwissen. Zentrale Orte, Begriffe und Namen werden markiert und kurz erläutert. Der Sichtungsauftrag umfasst Beobachtungen zu Inhalt, Atmosphäre, Inszenierung, emotionalen Dynamiken und filmischen

Arbeitsblatt 2: Vertiefung zum Film Shoah – Sequenzanalyse / Didaktisch-methodischer Kommentar (2/2)

Gestaltungsmitteln. Nach der Sichtung kann eine kurze Gesprächsphase emotionale Reaktionen auffangen. Anschließend werden offene Fragen gesammelt und im Plenum geklärt. In der Hauptarbeitsphase analysieren die Gruppen mithilfe des Arbeitsblatts und der Leitfragen ihre jeweilige Sequenz. Sie untersuchen Formen des filmischen Erinnerns, den Einsatz filmästhetischer Gestaltungsmittel sowie aufkommende emotionale und ethische Spannungen und bereiten ihre Ergebnisse für die Sicherung vor. In der Sicherung reflektieren die Schüler/-innen schließlich zentrale Einsichten zur Funktionsweise der dokumentarischen Gestaltung des Films, zu filmischer Zeugenschaft und zu verantwortlichen Formen des Erinnerns.

Autor:

Max Stolz

23

(33)

Arbeitsblatt 2

SHOAH (Claude Lanzmann, FR 1985) – SEQUENZANALYSE FÜR SCHÜLERINNEN UND SCHÜLER



© Les Films Aleph 1985, absolut Medien 2007,
Bundeszentrale für politische Bildung 2018

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Sammelt euer Vorwissen zum Holocaust/der Shoah mit der Methode des Brainstormings. Vergleicht in der Klasse eure Ergebnisse.
- b)** Eure Lehrerin/euer Lehrer markiert Begriffe, Orte und Namen. Erläutert kurz, was ihr darüber wisst oder vermutet.

WÄHREND DER SICHTUNG DER SEQUENZEN:

- c)** Teilt euch in Gruppen ein. Fasst arbeitsteilig die folgenden Sequenzen zusammen. Haltet dafür zentrale

Aussagen und Handlungen fest.

Gruppe 1: Simon Srebnik
(TC DVD 1: 0:00:00 bis 0:12:06)
Gruppe 2: Franz Suchomel
(TC DVD 1: 1:58:50 bis 2:13:50)
Gruppe 3: Abraham Bomba
(TC DVD 3: 0:16:34 bis 0:35:20)

- d)** Analysiert, welche Stimmung die Szene erzeugt, und begründet, wodurch diese Stimmung entsteht.
- e)** Untersucht zentrale filmästhetische Gestaltungsmittel (beispielsweise Einstellungsgrößen, Mise-en-scène, Drehorte) und erklärt deren Wirkung.
- f)** Formuliert Fragen zu Aussagen oder Handlungen, die ihr nicht versteht.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- g)** Findet euch in euren Gruppen 1-3 zusammen und vergleicht eure Ergebnisse. Falls notwendig, klärt offene Fragen aus Arbeitsschritt f).
- h)** Präsentiert eure Ergebnisse in der Klasse. Diskutiert, inwiefern die Aufforderung zu Reenactments vor der Kamera angemessen ist. Bezieht dabei mögliche Belastungen für die Zeitzeug/-innen und mögliche Gründe, Chancen und Wirkungen von Lanzmanns Vorgehens in eure Überlegungen ein.
- i)** Vergleicht eure Ergebnisse/Überlegungen mit dem Hintergrundtext auf kinofenster.de (↗ <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/shoah/200574/zeitzeugendrei-sequenzen-aus-shoah>).
- h)** Lest euch die Definition zum Begriff Zeitzeug/-innen durch (erster Absatz unter Punkt 1: ↗ https://docupedia.de/zg/jong_zeitzeuge_v1_de_2022). Stellt dar, warum sie für das Verständnis der Vergangenheit wichtig sind. Erläutert, wie in den Sequenzen aus SHOAH Zeitzeugenschaft sichtbar wird.
- j)** Erörtert, was Menschen aus SHOAH für ihr heutiges Leben lernen können und warum solche filmischen Zeugnisse die Erinnerungsarbeit bedeutsam sind.

Filmglossar (1/7)

Filmglossar

Bildkomposition

Der durch das Bildformat festgelegte Rahmen (siehe auch **Kadrage/Cadrage**) sowie der gewählte Bildausschnitt bestimmen im Zusammenspiel mit der Kameraperspektive und der Tiefenschärfe die Möglichkeiten für die visuelle Anordnung von Figuren und Objekten innerhalb des Bildes, die sogenannte **Bildkomposition**.

Die Bildwirkung kann dabei durch bestimmte Gestaltungsregeln – wie etwa durch den Goldenen Schnitt oder eine streng geometrische Anordnung – beeinflusst werden. Andererseits kann die Bildkomposition auch durch innere Rahmen wie Fenster den Blick lenken, Nähe oder Distanz zwischen Figuren veranschaulichen und, durch eine Gliederung in Vorder- und Hintergrund, Handlungen auf verschiedenen Bildebenen zueinander in Beziehung setzen. In dieser Hinsicht kommt der wahrgenommenen Raumtiefe in 3D-Filmen (Glossar: **3D-Technik/Stereoskopie**) eine neue dramaturgische (Glossar: Dramaturgie) Bedeutung zu. Auch die Lichtgestaltung und die Farbgestaltung kann die Bildkomposition maßgeblich beeinflussen. Wie eine Bildkomposition wahrgenommen wird und wirkt, hängt nicht zuletzt mit kulturellen Aspekten zusammen.

Dokumentarfilm

Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **Dokumentarfilm** nonfiktionale 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 Genregrenzen auflösen.

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.

25
(33)

›

Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte **Einstellungsgrößen** durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren:

- Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände.
- Die **Großaufnahme** (englisch: close-up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab.
- Die **Naheinstellung** erfasst den Körper bis etwa zur Brust ("Passfoto").
- Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind.
- Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung.
- Die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (englisch: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet.
- Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

26

(33)

Die meisten Begriffe lassen sich auf Gegenstände übertragen. So spricht man auch von einer Detailaufnahme, wenn etwa von einer Blume nur die Blüte den Bildausschnitt füllt.

Farbgestaltung

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 Schwarz-Weiß-Films war beispielsweise die Einfärbung des Films, die sogenannte Viragierung 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, kal-

te 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.

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

Gattung

Eine **Filmgattung** bezeichnet eine größere Kategorie von Filmen, die nach formalen Aspekten von anderen Filmen unterschieden werden. Die Kategorisierung von Werken ist lose angelehnt an das Gattungssystem der Literatur. Spielfilme, Dokumentarfilme und Animationsfilme bilden die drei größten Filmgattungen, die sich durch Ästhetik und Produktionsweise voneinander abgrenzen lassen. Darüber hinaus können Kurzfilme, Experimentalfilme, Nachrichtenfilme, Lehrfilme sowie Werbe- und Propagandafilme als eigene Gattungen gelten.

Abweichend davon sind Filmgenres (überwiegend im Spielfilm) untergeordnete Kategorien, die sich an Kriterien wie Dramaturgie, Erzählmuster, Bildmotive oder Handlungszeiträume orientieren. Schematische Zuschreibungen für Filme gibt es seit den 1910er-Jahren und sie spielen bis heute in der Distribution, im Marketing und nicht zuletzt in der Rezeption von Filmen eine wichtige Rolle. In der Produktionspraxis brechen Filmschaffende die Kategorien jedoch regelmäßig auf, die Grenzen zwischen den Gattungen sind

fließend. Dies zeigt sich an Mischformen wie Doku-Fiction oder animierten Dokumentarfilmen.

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 Räumfahrten, 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)

28

(33)

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

Kameraperspektiven

Die gängigste **Kameraperspektive** ist die **Normalsicht**. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit dem Geschehen oder in Augenhöhe der Handlungsfiguren positioniert und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung.

Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder >

gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**.

Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen. Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz.

Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evoziert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

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 Darstellungsmedium bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

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 Mu- >

sik 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.

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 inszieren Regisseur/-innen nach ihrer Interpretation den Drehort, die Kamera und die Schauspieler/-innen (Glossar: Schauspiel) bzw. bei dokumentarischen Formen (Glossar: Dokumentarfilm) 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 (Glossar: Montage) 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 (Glossar: **Filmproduktion**) oft starken Einfluss auch auf künstlerischer Ebene.

30
(33)

Sequenz

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

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 Ursula

che 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.

Talking Heads

Statische Bildgestaltung (Glossar: **Bildkomposition**) mit halbnaher bis naher **Einstellungsgröße** in Augenhöhe der "sprechenden Köpfe" von Interviewten, die zumeist in Sprechersituationen Anwendung findet und vor allem die Ästhetik von Fernsehdokumentationen (Glossar: **Dokumentarfilm**) und -reportagen dominiert.

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“.

Links und Literatur

Links zum Film

↗ bpb.de: Filmkanon SHOAH:
<https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/filmkanon/43618/shoah/>

↗ Jüdisches Museum Berlin:
SHOAH (1985) von Claude Lanzmann:
<https://www.jmberlin.de/thema-shoah-film-von-claude-lanzmann>

↗ SHOAH in der arte-Mediathek
(bis zum 18.5.2026):
<https://www.arte.tv/de/videos/RC-027339/shoah/>

↗ Yad Vashem: Claude Lanzmanns SHOAH in der Bildungsarbeit:
<https://www.yadvashem.org/de/education/newsletter/15/shoa-claude-lanzmann.html>

↗ ICH HATTE NUR DAS NICHTS,
Dokumentarfilm über die Filmarbeiten zu SHOAH, in der arte-Mediathek
(bis zum 24.5.2026):
<https://www.arte.tv/de/videos/117204-000-A/ich-hatte-nur-das-nichts/>

↗ Judentum.net: Interview mit Claude Lanzmann:
<http://www.judentum.net/kultur/lanzmann.htm>

↗ bpb.de: Link zur DVD:
<https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/283528/shoah/>

Mehr zum Thema auf kinofenster.de

↗ Das Kriegsende und die Shoah filmisch erinnern (Dossier vom 05.05.2020)
<https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/47693/das-kriegsende-und-die-shoah-filmisch-erinnern>

↗ Das Undarstellbare zeigen – Kino Bilder aus den Konzentrationslagern (Hintergrund vom 01.03.2016)
<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/das-tagebuch-der-anne-frank/41413/das-undarstellbare-zeigen-kinobilder-aus-den-konzentrationslagern>

↗ Three Minutes – A Lengthening (Film des Monats vom 20.05.2024)
<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/three-minutes-a-lengthening/51319/three-minutes-a-lengthening>

↗ Nacht und Nebel (Filmbesprechung + Arbeitsblatt vom 25.02.2016)
<https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/das-kriegsende-und-die-shoah-filmisch-erinnern/20565/nacht-und-nebel>

↗ Schindlers Liste (Filmbesprechung vom 25.01.2019)
<https://www.kinofenster.de/26762/schindlers-liste>

↗ Son of Saul (Filmbesprechung vom 09.03.2016)
<https://www.kinofenster.de/41504/son-of-saul>

IMPRESSUM

kinofenster.de –

Das Online-Portal für Filmbildung

Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung / bpb
Thorsten Schilling (v.i.S.d.P.)
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,
Handelsregister: HRB 94032 B
Registergericht: Amtsgericht Charlottenburg

33

(33)

Redaktionsleitung:

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

Redaktionsteam:

Philipp Bühler, Ronald Ehlert-Klein, Jörn Hetebrügge, Dominique Ott-Despoix, Vincent Rabas-Kolominsky (Volontär, Bundeszentrale für politische Bildung), Lea Meer (Volontärin, Bundeszentrale für politische Bildung)
info@kinofenster.de

Autor/-innen: Philipp Bühler (Filmbesprechung), Jörn Hetebrügge (Hintergrund), Ronald Ehlert-Klein (Interview, Impulse), Dr. Manfred Karsch (Arbeitsblatt 1), Max Stolz (Arbeitsblatt 2)

Layout: Liza Arand

Bildrechte: © Les Films Aleph 1985, Absolut Medien 2007, Bundeszentrale für politische Bildung 2018 / privat

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische Bildung 2025