

Film des Monats

Mai 2026



ICH VERSTEHE IHREN UNMUT

Als Objektleiterin einer Firma für Gebäudereinigung steht Heike unter permanentem Druck. Kilian Armando Friedrichs Sozialdrama über den prekären Arbeitsalltag im Niedriglohnsektor. **Dazu: Unterrichtsmaterial ab Klasse 9**

Inhalt

FILMBESPRECHUNG

03 **ICH VERSTEHE IHREN
UNMUT**

18 **Filmglossar**

INTERVIEW

05 **"Fiktion kann ein Schutz-
raum sein"**

30 **Links zum Film**

31 **Impressum**

HINTERGRUND

07 **Sozialrealismus im Kino
der Gegenwart**

IMPULSE

09 **ICH VERSTEHE IHREN
UNMUT – Impulse**

UNTERRICHTSMATERIAL

12 **Arbeitsblätter**

- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE
- ICH VERSTEHE IHREN UNMUT –
ARBEITSBLÄTTER

Filmbesprechung: ICH VERSTEHE IHREN UNMUT (1/2)



ICH VERSTEHE IHREN UNMUT

Arbeit unter Dauerstress: Sozialdrama über den Alltag einer Objektleiterin in der Gebäudereinigung.

Heike steht unter Strom. Als Objektleiterin einer Gebäudereinigungsfirma ist die 59-Jährige Ansprechpartnerin für alle: ihren Chef, die Reinigungskräfte, die Kundinnen. Ruhepausen gönnt sie sich kaum. Findet sie keinen Ersatz für krankgemeldete Kolleginnen, übernimmt sie die Schicht selbst. Telefonate mit unzufriedenen Auftraggebern führt sie unterwegs im Auto. Und wenn sie nach der Arbeit nach Hause kommt, steht schon mal das Jobcenter vor der Tür, um die Wohnsituation ihres Lebenspartners Detlev zu überprüfen. Nur ihre Kollegin Taja kann Heike dazu bringen, mal kurz durchzuschauen. Doch auch die Freundschaft der Frauen leidet unter dem allgegenwärtigen Druck auf der Arbeit.

Quasi-dokumentarische Inszenierung des Arbeitsalltags im Niedriglohnsektor

Den Druck, der Heikes ständiger Begleiter ist, macht Regisseur Kilian Armando Friedrich mit seiner Inszenierung von der ersten Einstellung an für das Publikum nachfühlbar: Die unruhige Handkamera (Glossar: Kamerabewegungen) folgt der Protagonistin, die durch die Gänge einer Shopping-Mall hetzt – ein Motiv, das im Laufe des Films an wechselnden Schauplätzen (Glossar: Drehort/Set) noch mehrmals zu sehen ist. Die kaum geschnittenen (Glossar: Montage), häufig sogar in einer einzigen Einstellung gefilmten Szenen (Glossar: Plansequenz) zeichnen den Stress der von einer Laiendarstellerin authentisch verkörperten Objektleiterin gleichsam in Echtzeit auf. Wenn sie zum Alters- >

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT

Deutschland 2026

Genre, Genre

Kinostart: 04.06.2026

Verleih: Real Fiction Filmverleih

Regie: Kilian Armando Friedrich

Drehbuch: Kilian Armando Friedrich, Tünde Sautier, Daniel Kunz

Darsteller/innen: Sabine Thalau, Nada Kosturin, Werner Posselt, Sadibou Diabang, Nigyar Velagic, Natasa Büttner, Meho Fejzic u. a.

Kamera: Louis Dickhaut, Frederik Seeberger

Schnitt / Montage: Leila Fatima Keita

Laufzeit: 93 Min.

Fassung: Dt. Originalfassung

FSK: Keine Angabe

Klassenstufe: 9. Klasse bis Oberstufe

3
(31)

🔗 **Trailer:** <https://www.youtube.com/watch?v=iPkFC2wE1mM>

Filmbesprechung: ICH VERSTEHE IHREN UNMUT keine Kapitälchen hier (2/2)

heim, Schwimmbad oder Kindergarten fährt, telefoniert sie ununterbrochen. Ob es ihr Chef ist, der mit Kündigung droht, oder eine Kundin, die sich über die mangelhafte Arbeit der Reinigungskräfte beschwert – in den über Freisprechanlage ausgetragenen Streitgesprächen überlagern sich die aufgebrachten Stimmen. Auch sonst herrscht meist ein rauer Umgangston; Entlastung, etwa durch nicht-diegetische Musik (Glossar: Filmmusik), gibt es nicht. Der multiethnische, zu großen Teilen aus Laiendarsteller/-innen bestehende Cast und der Dreh an Originalschauplätzen verstärken die dokumentarische Wirkung des Films, in dem ein Konflikt den nächsten jagt.

Anklage ausbeuterischer Arbeitsstrukturen in sozial-realistischer Tradition

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT zeichnet ein ernüchterndes Bild prekärer Arbeitsbedingungen im Niedriglohnbereich und ihrer Auswirkungen auf zwischenmenschlicher Ebene. Die ewigen Beschwerden der Kund/-innen und das latente Risiko, Aufträge und damit schlimmstenfalls den eigenen Job zu verlieren, bringen Heike dazu, Druck nach unten weiterzugeben. Dauernd treibt sie ihre Reinigungskräfte an, schneller und gründlicher zu arbeiten. Wenn das Team nach Feierabend auf einen Geburtstag anstößt, herrscht Heike es an, erstmal auszustempeln. Wertschätzende Worte setzt sie strategisch ein, etwa um Mitarbeiter/-innen von der Teilnahme an einem Streik abzuhalten, der einen Auftrag gefährden könnte.

Doch der Film zeigt auch seltene Momente der Solidarität: So zum Beispiel, wenn Heike Taja dazu drängt, das mit dem gemeinsamen Verkauf gepanschter Reini-

gungsmittel schwarz eingenommene Geld für ihre kranke Mutter zu behalten. Oder wenn klar wird, dass sie den unangemeldeten Arbeiter eines Subunternehmers nicht zum eigenen Vorteil abwerben wollte, sondern um ihm mit einer Anstellung die Chance auf einen regulären Aufenthaltstitel zu verschaffen. Hier zeigt sich ein humanistischer Blick des Regisseurs auf seine Figuren, den eigene Arbeitserfahrungen in der Gebäudereinigung zu dem Thema seines Spielfilmdebüts inspiriert haben. Dass er seine Protagonistin mit ihren Versuchen, Gutes zu tun und solidarisch zu handeln, immer wieder gegen Mauern laufen lässt, wirkt als Anklage gegen prekäre Arbeitsbedingungen im Niedriglohnbereich, die Bemühungen gegenseitiger Unterstützung untergraben. Mit dieser Haltung und der vorurteilsfreien Figurenzeichnung steht der Film in der Tradition eines engagierten, sozialrealistischen Kinos von Regisseur/-innen wie Ken Loach (SORRY WE MISSED YOU, GB 2019) oder Jean-Pierre und Luc Dardenne (ROSETTA, BE/FR 1999).

Forderung nach gesellschaftlicher Anerkennung

Immer wieder lässt Friedrich seine Protagonistin die mangelnde gesellschaftliche Wertschätzung ihrer Arbeit einfordern: "Wir putzen nicht, wir reinigen!" korrigiert sie etwa die Leiterin eines Kindergartens, von der sie sich respektlos behandelt fühlt. Wenn Heike ihre Ansprechperson bei der Arbeitsagentur fragt, ob sie eigentlich wisse, wer ihren Schreibtisch gereinigt habe, scheint sich diese Frage auch ans Publikum zu richten. ICH VERSTEHE IHREN UNMUT ruft so auch dazu auf, der oft übersehenen Arbeit von Gebäudereiniger/-innen Aufmerk-

samkeit und Respekt entgegenzubringen. Darin und in der auf Authentizität abzielenden Inszenierung der Arbeitsabläufe erinnert der Film zuweilen an Petra Volpes HELDIN (CH 2025), der den Schichtdienst einer Pflegefachkraft in den Blick nimmt. Dass Heike aber gerade nicht als heldenhafte Identifikationsfigur auftritt, sondern als fehlbarer Mensch, der unter immensem Druck mitunter unmoralische Entscheidungen trifft, verleiht diesem Appell besonderen Nachdruck.

Autorin:

Susanne Mohr

Beitrag: Kilian Armando Friedrich und Sabine Thalau (1/2)

"Fiktion kann ein Schutzraum sein"

Regisseur Kilian Armando Friedrich und Hauptdarstellerin Sabine Thalau im Interview über ihren Spielfilm ICH VERSTEHE IHREN UNMUT.



Kilian Armando Friedrich

hat Regie an der HFF München studiert und mit ATOMNOMADEN (DE 2023) bereits einen Dokumentarfilm realisiert. ICH VERSTEHE IHREN UNMUT, sein erster Lang-Spielfilm, feierte im Februar 2026 Premiere auf der Berlinale.

Sabine Thalau

Die Hauptdarstellerin, arbeitet seit Jahrzehnten als Objektleiterin in der Reinigungsbranche. Es ist ihr erster Auftritt als Schauspielerin.

kinofenster.de: Herr Friedrich, die Arbeitsbedingungen im Dienstleistungsbereich standen in den letzten Jahren immer wieder im medialen Fokus. Warum haben Sie für Ihren Film die Gebäudereinigungsbranche gewählt?

Kilian Armando Friedrich: Nach meinem Abitur habe ich selbst in der Branche gearbeitet, um Geld für eine Reise zu verdienen. Als Minijobber habe ich einige Monate lang Schwimmbäder, Schokoladenfabriken und Büros gereinigt. Danach blieb ich mit der Objektleiterin in Kontakt. Später entschieden wir, die Erfahrungen, die sie über Jahrzehnte im Dienstleistungssektor gesammelt hat, aufzuschreiben. Dann nahm sie sich sehr unvermittelt das Leben. Sie hatte eine psychische Erkrankung entwickelt, das aber nicht in dem Maße mit mir geteilt. Die Gründe für die Erkrankung sind vielfältig. Für mich entstand die Frage, welche Rolle die Arbeitswelt gespielt hat. Und die fehlende Wertschätzung, von der sie so viel gesprochen hat.

kinofenster.de: Ihr Film zeigt diese Arbeitswelt durch die Augen der Objektleiterin Heike, die den Reinigungsbetrieb Tag für Tag koordinieren muss. Wie haben Sie die Hauptdarstellerin Sabine Thalau gefunden?

Kilian Armando Friedrich: Sie war in einem Gebäudereiniger-Forum in den sozialen Netzwerken sehr aktiv. Ihre Posts waren sehr beliebt. Im Endeffekt ging es darin immer um die Frage, wie eine gute Kollegialität in einer Umgebung wie der Reinigungsbranche aussehen kann. Nach eini-

gen Recherchegesprächen habe ich Sabine Thalau dann gefragt, ob sie sich vorstellen kann, eine Rolle im Film zu spielen. Sechs Monate später war es dann die Hauptrolle.

kinofenster.de: Frau Thalau, was hat Sie überzeugt, mitzumachen?

Sabine Thalau: Natürlich hat mich die Geschichte im Hintergrund menschlich sehr berührt. Und ich fand ich es interessant, dass sich ein junger Mensch für Reinigung interessiert. Seit ich in der Branche arbeite, habe ich immer ganz viele Prozesse und Bedingungen hinterfragt. Deswegen fand ich es von Anfang an spannend, dass diese Sachen thematisiert werden. Auch, mit welchen Abwertungen Reinigungskräfte teilweise kämpfen müssen. Dass sie zum Beispiel von Kunden mit "Ey, du Putze" angesprochen werden oder sexuelle Belästigung erleben, wenn sie Toiletten reinigen. Sie werden nicht als Menschen wahrgenommen.

kinofenster.de: Herr Friedrich, Ihr vorheriger Film war ein Dokumentarfilm. Warum haben Sie sich diesmal dafür entschieden, einen Spielfilm mit Laiendarsteller/-innen zu drehen?

Kilian Armando Friedrich: Die Entscheidung hat unter anderem mit der speziellen Vorgeschichte zu tun. Wenn eine Geschichte sehr ernsthafte individuelle Situationen behandelt, kann die Fiktion ein Schutzraum sein. Und sie bietet Freiheiten. Schon in ATOMNOMADEN habe ich sehr performativ mit den Darstellern und Darstellerinnen gearbeitet. Der wesentliche Unterschied ist, dass man bei einem Spielfilm ein Drehbuch schreibt. Wenn dann Laien mitspielen, bringen die Menschen unheimlich viel mit: Nach 20 Jahren in der Reinigungsbranche hat ein Mensch zum Beispiel eine bestimmte Sprache und kennt gewisse Begriffe. >

Interview: Kilian Armando Friedrich und Sabine Thalau (2/2)

kinofenster.de: Frau Thalau, welche Erfahrungen von Ihnen sind in Ihre Darstellung eingeflossen? Haben Sie auf der Arbeit Ähnliches erlebt, wie Ihre Filmfigur Heike?

Sabine Thalau: Ich bin selbst sehr lebensbejahend und grundoptimistisch. Deswegen musste ich mir die Emotionen aus anderen Hintergründen in meinem Leben holen. Ich selbst würde mich von einem Arbeitgeber nie so drücken lassen. Ich setze mich eher für die Reinigungskräfte ein. Deswegen wechsle ich auch im Schnitt alle zweieinhalb Jahre den Job. Aber an sich liebe ich die Arbeit – nur nicht die Bedingungen, unter denen wir sie ausüben müssen. Und ich versuche auch immer, mit den Kunden ins Gespräch zu gehen und dafür zu sensibilisieren, dass es zulasten der Menschen geht, wenn sie Reinigung günstig einkaufen wollen.

kinofenster.de: Herr Friedrich, wie sind Sie an die Herausforderung herangegangen, die Geschichte möglichst realistisch und gleichzeitig spannend zu erzählen? Gab es für Sie Vorbilder?

Kilian Armando Friedrich: Ich bin stark durch das sozialrealistische Kino aus Belgien und England und den Neorealismus aus Italien geprägt, die immer den Anspruch hatten, Realität darzustellen. Das Drehbuch habe ich zusammen mit Tünde Sautier und Daniel Kunz geschrieben. Meine Aufgabe war dabei vor allem die Recherche. Dafür habe ich mehrere Tagespraktika in Reinigungsbetrieben gemacht und viele Szenen miterlebt, die in den Film eingeflossen sind, zum Beispiel in die Kindergarten-Szene. Und ich habe gesehen, was der Schnittstellen-Job Objektleitung bedeutet: hohe Verantwortung, aber wenig Handlungsmacht.

Die Objektleitungen müssen widersprüchliche Interessen von Chefs, Subunternehmern, Kunden und Reinigungskräften befriedigen. Das hat von vornherein eine große Spannung.

kinofenster.de: Frau Thalau, gab es Momente, in denen Sie gedacht haben: So ist das in Wirklichkeit aber nicht – das ist ein Klischee? Haben Sie mal eingreifen müssen?

Sabine Thalau: Dazu haben wir uns schon im Vorfeld des Drehs sehr intensiv ausgetauscht. Meine größte Sorge war, dass die Auswahl der Darsteller dem Klischee entspricht, dass Reinigungskräfte dumm sind. Ich habe nämlich schon hochintelligente Reinigungskräfte gehabt, die ein Studium hatten oder eine Ausbildung, die hier in Deutschland nicht anerkannt wurden oder die aufgrund der Sprachbarrieren keine andere Jobmöglichkeit hatten. Dieses Klischee, man gehe nur reinigen, weil man zu nichts anderem zu gebrauchen ist, das ist einfach deplatziert. Eine Reinigungskraft muss zum Beispiel ganz viel wissen, auch über Chemie. Wenn sie ein falsches Mittel nimmt, kann sie Millionenschäden verursachen. Sie muss strukturiert arbeiten und schnell sein. Das kriegen nicht alle hin.

kinofenster.de: Wie hat sich Ihr Alltag durch die Filmerfahrung verändert?

Sabine Thalau: Eigentlich gar nicht, ich bin weiter gerne in meinem Job tätig. Natürlich freue ich mich darüber, dass der Film so angekommen ist und Diskussionen anregt. Und ich würde gerne noch einmal schauspielern. Das hat mir total Spaß gemacht.

kinofenster.de: Warum finden Sie Filmbildung wichtig?

Sabine Thalau: Politische und sozialkritische Filme können viel bewirken, wenn sie die richtigen Leute erreichen. Deswegen hoffe ich, dass unser Film wirklich noch von vielen Menschen gesehen wird, auch von

vielen Kunden. Und Bildung ist generell der Schlüssel zu allem.

Kilian Armando Friedrich: Film kann ein Fenster zu einem Teil der Realität öffnen, der uns sonst verschlossen bleibt. Unser Film nutzt die Mittel von Dramatisierung (Glossar: Dramaturgie), Narration, Schauspiel und Ästhetik, um diese Erfahrung möglichst intensiv werden zu lassen und uns 90 Minuten die Begegnung mit einem Menschen zu ermöglichen, dem ich zuschauen darf, ohne dass er sich von meiner Beobachtung gestört fühlt.

Autorin:

Lena Schubert

Hintergrund: Sozialrealismus im Kino der Gegenwart (1/2)

Sozialrealismus im Kino der Gegenwart

Prekäre Arbeits- und Lebenswelten von Menschen stehen im Mittelpunkt einer Vielzahl neuerer Filme. ICH VERSTEHE IHREN UNMUT ist ein Beispiel dafür.



© LouisDickhaut & FrederikSeeberger & WennDannFilm

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT (Kilian Armand Friedrich, DE 2026) zählt zu einer Reihe jüngerer Filme, die in teils neuartigen ästhetischen Ansätzen von prekären Arbeitsbedingungen berichten. Zugleich steht er in der Tradition des sozialrealistischen Kinos, das eine unverstellte Darstellung sozialer Wirklichkeit anstrebt.

Filme über Arbeiternot und Nachkriegselend

Sozialrealistische Filme lassen sich als Spielart des Erzählkinos definieren, die

oft unter Rückgriff auf dokumentarische Gestaltungsmittel Ungleichheit, Ungerechtigkeit und ökonomische Zwänge thematisieren. Ein frühes Beispiel dafür ist KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT? (Slatan Dudow, DE 1932), ein Meilenstein des proletarischen Films der Weimarer Zeit, der anhand einer Berliner Arbeiterfamilie von Massenarbeitslosigkeit, Wirtschaftskrise und Klassenkampf erzählt. Einflussreicher als dieser Solitär ist der italienische Neorealismus der späten 1940er-Jahre mit seinen häufig mit Laiendarsteller/-innen besetzten Filmen, die an Originalschauplätzen (Glossar: Drehort/Set) das Elend in-

itten von Kriegsrüinen schildern – wobei sie auch melodramatische Akzente setzen. Ein nüchterner Blick auf die Nöte der Arbeiterklasse zeichnet dagegen den britischen Kitchen-Sink-Realismus (zu Deutsch etwa: Spülstein-Realismus) ab Ende der 1950er-Jahre aus: Seine Filme beleuchten den Alltag, aber auch Rebellionen von Arbeiter/-innen, ein Ansatz, den Regiegrößen wie Ken Loach und Mike Leigh bis heute fortsetzen. Eine ganz eigene sozialrealistische Handschrift entwickelt der finnische Regisseur Aki Kaurismäki in den 1980er-Jahren. Die



© LouisDickhaut & FrederikSeeberger & WennDannFilm

Filme seiner "Proletarischen Trilogie" über einsame Unterschichtfiguren, wie etwa DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK (TULITIKKUTEHTAAN TYTTÖ, FI/SE 1990), sind durch karge Dialoge, eine statische Kamera, trockenen Humor und inszenatorischen Minimalismus unverwechselbar.

Die Schattenseiten der globalisierten Arbeitswelt

Ein zentraler Erzählgegenstand im heutigen sozialrealistischen Kino ist die von neoliberalen Theorien, Deregulierung und der Globalisierung geprägte Arbeitswelt. Thematisch greift es vielfach prekäre Arbeitsverhältnisse, Ausbeutung und Entrechtung auf, die zum Verlust individueller Würde und familiärer Sicherheit führen. ICH VERSTEHE IHREN UNMUT steht nicht nur inhaltlich in dieser Linie. Auch seine quasi-dokumentarische Gestaltung >

Hintergrund: Sozialrealismus im Kino der Gegenwart (2/2)

ähnelt der vieler neuerer sozialrealistischer Filme. So nutzt Regisseur Kilian Armando Friedrich Handkamera (Glossar: Kamerabewegungen), Plansequenzen, Laiendarsteller/-innen und Originalschauplätze, um den von Hektik und Isolation bestimmten Arbeitsalltag einer Objektleiterin in einer Reinigungsfirma möglichst authentisch zu gestalten. Einen vergleichbaren filmästhetischen Ansatz verfolgen auch Boris Loykines halbdokumentarisches Migrantenporträt *Souleymans Geschichte* (*L'HISTOIRE DE SOULEYMAN*, FR 2024) über



Souleymans-Geschichte © Film-Kino

einen Asylbewerber aus Guinea, der sich in Paris als Fahrradkurier durchschlägt, oder *Sorry We Missed You* (GB/FR/BE 2019) vom britischen Regie-Altmeister Ken Loach, in dem sich ein gestresster Paketzusteller in der Scheinselbständigkeit verstrickt. Handkamera, Originalschauplätze und Laiendarsteller/-innen finden sich auch häufig in den Sozialdramen der belgischen Brüder Jean-Pierre und Luc Dardenne, die sich zugleich durch präzise Beobachtungen und eine episodische Struktur auszeichnen. So etwa zuletzt in *Jeunes Mères – Junge Mütter* (*JEUNES MÈRES*, BE/FR 2025) über fünf schwangere Teenagerinnen in einem Heim für junge alleinstehende Mütter.

Dass die Handkamera zu einem bevorzugten Stilmittel sozialrealistischer Filmemacher/-innen avancierte, liegt zweifellos auch an der Entwicklung leichter, beweglicher Digitalkameras, die es unter anderem erleichtern, durch Plansequen-

zen Geschehen in Echtzeit und ohne "manipulative" Montage einzufangen. Indem die Handkamera Bewegungen im Raum sozusagen physisch erfahrbar macht, verstärkt sie das Gefühl der Nähe zu den Figuren. Originalschauplätze, natürliche Lichtsetzung und der Einsatz von Laiendarsteller/-innen, die mimisch, gestisch und stimmlich frei sind von schauspielerischen Attitüden, sorgen dabei für mehr Authentizität. Diesen Effekt hat auch diegetische Tongestaltung, die eine größere Rolle als in konventionellen Spielfilmen spielt, etwa indem Musik aus Radios oder aus der Umgebung stammt.

Eine neue Vielfalt im sozialrealistischen Kino

Auch Andrea Arnolds *BIRD* (GB 2024) vereint viele der genannten Stilmittel. Indem die britische Regisseurin jedoch Milieustudie und magischen Realismus verbindet, erweitert sie den sozialrealistischen Ansatz auf poetische Weise. Auf originelle Art entwickeln nicht zuletzt auch Filmschaffende aus außereuropäischen Kinematografien das sozialrealistische Gegenwartskino weiter: *Bitter Gold* (CL 2024) zum Beispiel handelt von einer 16-Jährigen, die in der Atacama-Wüste ihren Vater als Betreiber einer illegalen Mine ersetzen und seine Tagelöhner betreuen muss. Der chilenische Regisseur Juan Francisco Olea verknüpft hier Elemente des Bergarbeiterdramas und des Neo-Western zu einer packenden Chronik einer weiblichen Selbstermächtigung. Dagegen zeichnet sich *Black Dog – Weggefährten* (GOU ZHEN, CN 2024) durch die facettenreiche Schilderung sozioökonomischer Transformationsprozesse aus. Der Regisseur Guan Hu wird zur sogenannten "Sechsten Generation" des chinesischen Kinos gezählt, die oft ein eher düsteres Bild der Volksrepublik zeichnet. In *Black Dog* freundet sich ein Ex-Häftling

mit einem Hund an, obwohl er zum Geldverdienen wilde Hunde fangen muss. Die nüchterne Inszenierung verschmilzt Elemente von Roadmovie, Western und subversiver Komödie zu einer eigenwilligen Freundschaftsparabel. Der irakische Regisseur Hasan Hadi wiederum erzählt in *Ein Kuchen für den Präsidenten* (*MAMLA KET AL-QASAB*, USA/IQ/QA 2025) von der verzweifelten Suche eines Mädchens nach den Zutaten für einen Kuchen zu Ehren von Diktator Saddam Hussein. Dokumentarisch anmutende Elemente wie Laiendarsteller/-innen oder Originalschauplätze verbindet Hadi mit dem Kino-Look der frühen 1990er-Jahre.

Bei aller Vielfalt – gemein haben fast alle sozialrealistischen Filme, dass sich ihre Herstellung schwierig gestaltet. Einerseits, weil sie sich mit ihren ernsten Themen nicht an ein Massenpublikum richten. In Staaten mit repressiven Regierungssystemen wie etwa Iran oder China drohen aber auch Zensurmaßnahmen, wenn die Kritik an Missständen zu deutlich ausfällt. Für die Wahrnehmung solcher Filme sind internationale Festivals entscheidend. Sie ermöglichen ihnen eine Öffentlichkeit, die ihnen außerhalb des Arthouse-Kinos und der Filmbildung meist verwehrt bleibt. Über die Festivalpräsenz finden sozialrealistische Filme so doch noch ihr Publikum und können globale Diskussionen über gesellschaftliche Probleme anstoßen.

Autor:

Reinhard Kleber

Impulse zur Arbeit mit dem Film ICH VERSTEHE IHREN UNMUT für Jugendliche ab 14 Jahren (1/3)

Impulse

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT

VOR DER FILMSICHTUNG:

1. Thema: Arbeitsalltag von Reinigungskräften.

Impulse/Fragen: Bewohner/-innen reinigen ihre Wohnungen in der Regel selbst. Wer übernimmt diese Aufgaben in öffentlichen Einrichtungen, Schulen oder Bürogebäuden? Was wisst ihr über den Arbeitsalltag von Reinigungskräften?

Hinweise/Sozialform(en): Einzelarbeit zur Sammlung erster Gedanken, anschließend Austausch in der Gruppe.

Dauer: 5–10 Minuten

2. Thema: Unsichtbare Arbeit

Fragen/Impulse: Überlegt: Welche Tätigkeiten würden euch sofort fehlen, wenn sie niemand mehr übernehmen würde? Welche Arbeiten nehmen wir für selbstverständlich an? Alternativ könnt ihr einen Tag lang bewusst auf Menschen achten, deren Arbeit oft kaum wahrgenommen wird.

Hinweise/Sozialform(en): Ideensammlung in Einzelarbeit oder Kleingruppen, anschließend Austausch im Plenum.

Dauer: 10–15 Minuten

3. Thema: Arbeit und Würde

Fragen/Impulse: Was braucht es, damit Menschen in ihrem Arbeitsumfeld respektvoll behandelt werden? Erstellt gemeinsam eine Liste mit Bedingungen, die für einen menschenwürdigen Arbeitsplatz notwendig sind und stellt eure Ergebnisse einander vor.

Hinweise/Sozialform(en): Brainstorming in Einzelarbeit oder im Tandem vor der Filmsichtung, anschließend wird in Kleingruppen eine kurze Präsentation vorbereitet.

Benötigtes Material: Plakatpapier oder digitale Pinnwand, gegebenenfalls Whiteboardstifte oder vergleichbare Materialien.

Dauer: 20–25 Minuten

4. Thema: "Ich verstehe Ihren Unmut"

Fragen/Impulse: Viele Menschen verwenden in Konfliktsituationen höfliche Standardformulierungen. Sammelt typische Sätze aus Schule, Familie oder Arbeitswelt. Diskutiert: Wann wirken sie ehrlich, wann eher wie Aussagen ohne Bedeutung – Floskeln? Überlegt anschließend, in welchen Situationen der Satz "Ich verstehe Ihren Unmut" gesagt werden könnte.

Hinweise/Sozialform(en): Zunächst Sammlung typischer Formulierungen in Partnerarbeit oder Kleingruppen, anschließend Vorstellung und Diskussion in der Gruppe.

Dauer: 10–15 Minuten

Impulse zur Arbeit mit dem Film ICH VERSTEHE IHREN UNMUT für Jugendliche ab 14 Jahren (2/3)

VOR/NACH DER FILMSICHTUNG:

5. Thema: Wer hat Macht?

Fragen/Impulse: Denkt an Situationen aus Schule, Ausbildung, Verein oder Nebenjob. Woran erkennt man Machtpositionen? Welche Möglichkeiten haben Menschen, sich gegen ungerechte Entscheidungen zu wehren?

Hinweise/Sozialform(en): Anwendung der Methode Think-Pair-Share (<https://www.bpb.de/lernen/angebote/grafstat/partizipation-vor-ort/155251/think-pair-share/>) vor der Filmsichtung, anschließend Vorstellung und Diskussion der Ergebnisse im Plenum. Falls der Impuls nach der Filmsichtung erfolgt, können Beispiele mit entsprechenden Szenen aus dem Film in Beziehung gesetzt werden.

Dauer: 15–20 Minuten

WÄHREND/NACH DER FILMSICHTUNG:

6. Thema: Arbeit mit dem Trailer

Fragen/Impulse: Seht euch den Trailer

(<https://www.youtube.com/watch?v=iPkFC2wE1mM>) an. Fasst zusammen, was ihr über die Handlung erfahrt. Ordnet den Film einer Gattung zu und diskutiert die mögliche Bedeutung des Filmtitels. Wer könnte den Satz "Ich verstehe Ihren Unmut" sagen?

Hinweise/Sozialform(en): Nach der Zusammenfassung sollten zentrale Aspekte wie die Arbeit in der Gebäudereinigung sowie die filmische Form besprochen werden. Ob es sich um einen Spiel- oder Dokumentarfilm handelt, dürfte für viele Jugendliche zunächst nicht eindeutig sein. Die Kursleitung sollte darauf achten, dass unterschiedliche Deutungen möglich sind und nicht bewertet werden. Die Vermutungen können nach dem Kinobesuch überprüft werden. Als Beobachtungsauftrag bietet es sich außerdem an, auf Kameraperspektiven, Kamerabewegungen und Einstellungsgrößen zu achten.

Dauer: 10–15 Minuten

NACH DER FILMSICHTUNG:

7. Thema: Ein Bild bleibt

Impulse/Fragen: Welches Bild ist euch besonders in Erinnerung geblieben? Beschreibt die Szene und erklärt, weshalb ihr euch gerade für diesen Moment entschieden habt.

Hinweise/Sozialform(en): Einzelarbeit mit anschließender Vorstellungsrunde in der Gruppe. Die Übung eignet sich besonders als erster Gesprächseinstieg direkt nach der Filmsichtung.

Dauer: 10–15 Minuten

10
(31)

Impulse zur Arbeit mit dem Film ICH VERSTEHE IHREN UNMUT für Jugendliche ab 14 Jahren (3/3)

8. Thema: Stress sichtbar machen

Impulse/Fragen: Wie vermittelt ICH VERSTEHE IHREN UNMUT den Stress und die Überforderung der Figuren? Dreht anschließend mit dem Smartphone eine kurze Szene, die Hektik, Zeitdruck oder Überforderung ausdrückt.

Sozialformen und Hinweise: Zunächst werden die filmischen Mittel im Plenum analysiert. Dabei sollte insbesondere auf Kameraperspektiven, Kamerabewegungen, Einstellungsgrößen und Montage eingegangen werden. Anschließend setzen die Jugendlichen die Aufgabe in Gruppenarbeit praktisch um und präsentieren ihre Ergebnisse.

Dauer: 45–60 Minuten

9. Thema: Perspektivwechsel

Impulse/Fragen: Wählt eine Szene aus dem Film und erzählt sie aus der Sicht einer anderen Figur nach, die in dieser Szene auch eine Rolle spielt. Welche neuen Aspekte werden dadurch sichtbar?

Hinweise/Sozialform(en): Der Perspektivwechsel kann schriftlich oder mündlich in Einzelarbeit oder im Tandem erfolgen. Anschließend Vorstellung und Diskussion der unterschiedlichen Sichtweisen.

Dauer: 20–30 Minuten

10. Thema: Kann Kunst etwas verändern?

Impulse/Fragen: Der Regisseur hofft, mit seinem Film Diskussionen über Arbeitsbedingungen anzustoßen. Glaubt ihr, dass Filme gesellschaftliche Veränderungen bewirken können?

Hinweise/Sozialform(en): Sammlung von Argumenten im Tandem oder in Kleingruppen, anschließend Diskussion im Plenum.

Dauer: 15–20 Minuten

Autor:

Ronald Ehlert-Klein

11
(31)

Arbeitsblatt 1

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Didaktisch-methodischer Kommentar

Fächer:

Deutsch, Ethik, Politik, ab 14 Jahren,
ab 9. Klasse

Lernprodukt/Kompetenzschwerpunkt:

In Deutsch liegt der Schwerpunkt auf dem Sprechen und Zuhören, in Ethik und Politik auf dem Argumentieren und Urteilen. Fächerübergreifend erfolgt die Vertiefung mit der Auseinandersetzung filmästhetischer Mittel.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Schüler/-innen bereiten sich auf den Film ICH VERSTEHE IHREN UNMUT (DE 2026, Kilian Armando Friedrich) vor, indem sie in verschiedener Hinsicht über den Begriff der Arbeit nachdenken: Zunächst über die Arbeit der Reinigungskräfte in der Schule – hier sollte sich die Lehrkraft im Voraus über die genauen Abläufe an der eigenen Schule informieren. Ausgehend vom Filmplakat stellen sie Vermutungen über den Arbeitsalltag der Objektleiterin in der Gebäudereinigung Heike an. Schließlich steht die Diskussion um die Kriterien für einen menschenwürdigen Arbeitsalltag im Zentrum. Optional kann zur philosophischen Vertiefung der Diskussion die sogenannte Menschheitszweckformel von Immanuel Kant hinzugezogen werden oder auch Hannah Arendts Überlegungen zu den Konzepten "Arbeiten", "Herstellen" und "Handeln".

Während der Filmsichtung haben die Schüler/-innen inhaltliche und filmästhetische Beobachtungsaufträge. Danach gibt es Raum für den je individuellen Rezeptionseindruck und den kollektiven Austausch über das Gesehene.

Die weiteren Aufgaben dienen der inhaltlichen Vertiefung des bereits Erarbeiteten – die Schüler/-innen schreiben eine Synopsis des Films, denken über die Entlohnung in verschiedenen Berufssektoren nach, überprüfen ihre eigenen Vorstellungen durch gemeinsame Recherche und begründen, weshalb sie bestimmte Entgelte gerecht oder ungerecht finden. Im Fach Ethik können hier vertiefend verschiedene Theorien von Gerechtigkeit thematisiert werden. Außerdem bewertet die Lerngruppe die Hoffnung des Regisseurs, mit seinem Film eine Veränderung in der Arbeitswelt anzustoßen und äußert dazu auch eigene Ideen.

Autorin:

Lena Sophie Gutfreund

Arbeitsblatt 1: Heranführung an den ICH VERSTEHE IHREN UNMUT
(Kilian Armando Friedrich, D 2026) (1/2)

Arbeitsblatt 1

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT: Heranführung an den Film FÜR SCHÜLERINNEN UND SCHÜLER

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a) Wie sieht für euch ein menschenwürdiger Arbeitsalltag aus? Diskutiert in der Klasse, fragt aber auch weitere Personen in eurem Umfeld, beispielsweise eure Eltern, eure Lehrer/-innen. Stellt euch eure Ergebnisse gegenseitig in der Klasse vor.

die Kameraarbeit. Welche Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen dominieren im Film und welche Wirkung erzeugt dies?

Hinweis: Macht euch während und/oder direkt nach der Filmsichtung stichpunktartige Notizen.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- b) Wisst ihr, wer das Schulgebäude reinigt? Wie viele Menschen sind daran beteiligt? Wie oft findet das statt und wie viel Zeit steht den Personen dafür zur Verfügung? Tauscht euch im Plenum aus. Überprüft eure Antworten, indem ihr die Fragen dem Reinigungspersonal stellt oder diese alternativ mit eurer Lehrkraft besprecht.

- d) Gibt es etwas, das euch am Film beeindruckt, gut oder auch nicht so gut gefallen oder auch schockiert hat? Habt ihr durch den Film etwas erfahren, was ihr davor noch nicht wusstet? Habt ihr Fragen? Tauscht euch im Plenum aus.

- e) Schreibt in Einzelarbeit eine Synopsis des Films (eine prägnante Zusammenfassung in zwei bis drei Sätzen).

- f) Findet euch in Kleingruppen zusammen und vergleicht eure Beobachtungen (Arbeitsschritt c zur Kameraarbeit). Tauscht euch anschließend im Plenum aus.

- g) Jeder/jede schreibt auf eine Karte einen Beruf seiner/ihrer Wahl. Hängt dann alle Karten an die Tafel/Wand und



© RomanRichards & WennDannFilm

schätzt gemeinsam, wie viel Lohn man in welchem Beruf verdient. Ordnet die Berufe gemeinsam vom niedrigsten zum höchsten Lohn und diskutiert dabei, warum man in manchen Berufen mehr, in manchen weniger verdient.

- h) Geht nun zu zweit zusammen, findet Folgendes heraus:
1. Wie viel Lohn erhält man tatsächlich in den von euch genannten Berufen?
 2. Was versteht man unter dem sogenannten Niedriglohnssektor?

Vergleicht eure Antworten mit euren Vermutungen aus Aufgabe g).

>

13
(31)

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- c) Achtet während der Filmsichtung auf Folgendes:
- Inhalt:**
Wie sehen der Arbeitsalltag und das Privatleben von der Protagonistin Heike aus?

Filmästhetik: Achtet besonders auf

Arbeitsblatt: Heranführung an den ICH VERSTEHE IHREN UNMUT
(Kilian Armando Friedrich, D 2026) (2/2)

Diskutiert, ob ihr die tatsächlichen Löhne gerecht findet und begründet jeweils eure Antworten.

Folgende Webseiten können euch bei eurer Recherche helfen:

www.arbeitsagentur.de

➞ <https://web.arbeitsagentur.de/entgeltatlas>

www.bpb.de

➞ <https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/501206/niedriglohnsektor>

www.lpb-bw.de

➞ <https://www.lpb-bw.de/arbeitsmarktreformen-im-wandel>

i) In einem Interview

www.facebook.com

➞ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1303865368439870&set=a.633139875512426>

spricht der Regisseur Kilian Armando Friedrich von einer leisen Hoffnung, die er mit seinem Film verbindet.

Was haltet ihr davon? Habt ihr weitere Ideen, wie man die Bedingungen in der Arbeitswelt verbessern könnte? Diskutiert in der Klasse und bezieht euch dabei auf das bisher Erarbeitete.

OPTIONAL:

j) Verfasst in Einzelarbeit eine Filmkritik

➞ <https://www.kinofenster.de/unterrichten/methoden/34659/eine-filmkritik-verfassen>

und gebt ihr einen aussagekräftigen Titel.

k) Lest euch eure Filmkritiken gegenseitig vor und wertet sie kriteriengeleitet aus. Übergebt die gelungenste Filmkritik eurer Schülerzeitung, stellt sie (zusammen mit dem Filmplakat und dem Link zum Trailer) auf eure schuleigene Homepage oder hängt sie an einem geeigneten Ort im Schulhaus auf.

Autorin:

Lena Sophie Gutfreund

14
(31)

Arbeitsblatt: ICH VERSTEHE IHREN UNMUT / Vertiefende Untersuchung der Filmästhetik und filmpraktische Übung

Arbeitsblatt 2

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT: Vertiefende Untersuchung der Filmästhetik und filmpraktische Übung FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Fächer:

Deutsch, Ethik, Politik, Gesellschaftswissenschaften, ab 14 Jahren, ab Klasse 9

Lernprodukt/Kompetenzschwerpunkt:

Die Schüler/-innen analysieren, wie die filmästhetische Gestaltung den ökonomischen Druck und die soziale Isolation der Protagonistin Heike spürbar machen.

Optional: Sie erproben die Wirkung von "Macht-Perspektiven" in eigenen Kurzsequenzen und transferieren ihr Wissen in die Produktion eines Kurzfilms über ein moralisches Dilemma am Arbeitsplatz.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Vorkenntnisse in zentralen filmästhetischen Gestaltungsmitteln wie Einstellungsgrößen, Bildkomposition, Kameraperspektiven und Montage sind für einen zügigen Einstieg in die Übungen hilfreich, allerdings nicht zwingend notwendig. Als hilfreiches Manual bietet sich das kinofenster-Filmglossar an, um Fachbegriffe bei Bedarf rasch nachzuschlagen.

Die Lernenden bereiten die Filmsichtung nach, indem sie in einer kurzen filmpraktischen Übung die Wirkung von Perspektivwechseln untersuchen und so ein Gespür für die Inszenierung von Hierarchien entwickeln.

Darauf folgt die detaillierte Analysephase, in der die Schülerinnen und Schüler anhand einer strukturierten Tabelle den Trailer des Films ICH VERSTEHE IHREN UNMUT (DE 2026, Kilian Armando Friedrich) untersuchen, um die Korrelation von filmästhetischen Mitteln und deren Wirkung präzise zu bestimmen. Im Plenum werden wiederkehrende ästhetische Muster sowie der quasi-

dokumentarische Stil (Glossarbegriff: Dokumentarfilm) des Films diskutiert.

Optional: Dramaturgie und visuelle Gestaltung des Films können als Vorlage oder Inspirationsquelle für die eigene filmgestalterische Praxis dienen. Da die Erstellung eines Kurzfilms sehr zeitintensiv ist, kann die Lehrkraft je nach Lerngruppe flexibel reagieren und einzelne Zeilen der Analysetabelle auslassen oder Teilaufgaben zusammenfassen. Wichtig ist dabei, im Unterricht immer wieder darauf hinzuweisen, dass bei begrenztem Zeitbudget die kreative Idee und ein tragfähiges dramaturgisches Konzept wesentlich entscheidender sind als eine hochprofessionelle technische Umsetzung. So bleibt genügend Raum für kreative Erprobung eigener filmischer Ansätze, ohne die Schülerinnen und Schüler durch überzogene Qualitätsansprüche zu überfordern. Die abschließende Präsentation und Reflexion der Ergebnisse ermöglicht es schließlich, die erarbeiteten Muster der Filmästhetik mit der eigenen praktischen Erfahrung zu verknüpfen.

Benötigte Materialien: Neben einem Internetzugang benötigen alle Lernenden ein Smartphone oder Tablet mit einer gängigen Videoschnitt-App (beispielsweise iMovie, CapCut, KineMaster oder DaVinci Resolve Mobile).

Autor

Autor: Felix Thiele

15
(31)

Arbeitsblatt 2: Vertiefende Untersuchung der Filmästhetik und filmpraktische Übung
(Kilian Armando Friedrich, D 2026) (1/2)

Arbeitsblatt 2

ICH VERSTEHE IHREN UNMUT: Vertiefende Untersuchung der Filmästhetik und filmpraktische Übung FÜR SCHÜLERINNEN UND SCHÜLER

NACH DER FILMSICHTUNG:

- a) An welche Sätze aus dem Film erinnert ihr euch? Nutzt die Methode des Blitzlichts
<https://www.kinofenster.de/unterrichten/methoden/35021/blitzlicht>
Legt im Plenum einen typischen Satz aus der Arbeitswelt für die gesamte Gruppe fest (beispielsweise "Ich verstehe Ihren Unmut" oder "Ich werde mir das anschauen, und dann werden wir gemeinsam eine Lösung finden"). Arbeitet dann im Tandem: Eine Person trägt den Text neutral und emotionsfrei vor, während die andere mit dem Smartphone filmt. Nehmt insgesamt vier Einstellungen aus unterschiedlichen Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen auf:

1. Filmt die Person von unten (Untersicht)
2. Filmt die Person von oben (Aufsicht)
3. Filmt die Person aus der Nähe (Nahaufnahme)
4. Filmt die Person aus der Ferne, sodass sie komplett im Bild ist (Totale)

- b) Vergleicht eure Ergebnisse und tauscht euch anschließend im Plenum aus: Was fällt euch auf? Welche unterschiedlichen Wirkungen ergeben sich, wenn sich die Perspektive und Einstellungsgröße verändert? Wie verändert sich die Bedeutung des Satzes?

- c) ICH VERSTEHE IHREN UNMUT zeichnet sich durch eine sehr charakteristische Filmästhetik aus. Insbesondere die Handkamera, die Montage, die Farbgestaltung sowie der vollständige Verzicht auf Filmmusik geben dem Film seinen eigenen einprägsamen Ton.

Seht euch den Trailer

<https://www.youtube.com/watch?v=iPkFC2wE1mM>

des Films mehrmals an.

Bestimmt verschiedene filmästhetischen Mittel und deren Wirkung auf euch. Zum Beispiel: Kameraperspektive, Kameraeinstellung, Bildkomposition, Montage.

Tipp: Achtet dabei insbesondere auf die Unterschiede der jeweils dargestellten Situationen und das Verhältnis von Heike zu den jeweils anderen Akteur/-innen im Bild. Wählt drei bis

vier Beispiel-Szenen.

Unmut_AB_2_Tabelle

Download:

https://www.kinofenster.de/system/files/2026-05/Unmut_AB_2_Tabelle_.pdf

16
(31)

NACH DER FILMSICHTUNG:

- d) Bildet Kleingruppen und tauscht euch über eure Ergebnisse aus. Welche Muster in der Filmästhetik sind erkennbar und welche grundsätzliche Wirkung geht von diesen aus?

- e) Tauscht euch im Plenum über eure Erkenntnisse aus den Kleingruppen aus. Diskutiert, inwiefern der Film einen dokumentarischen Charakter aufweist (beispielsweise durch Handkamera, natürliches Licht, Originalton). Warum hat sich der Regisseur wohl für diesen Stil entschieden?

>

Arbeitsblatt: Heranführung an den ICH VERSTEHE IHREN UNMUT
(Kilian Armando Friedrich, D 2026) (2/2)

OPTIONAL: FILMPRAKTISCHE ÜBUNG

Die neu kennengelernten filmästhetischen Mittel sollen nun benutzt werden, um einen Kurzfilm zu produzieren, der visuell eine bestimmte Stimmung widerspiegelt.

f) Schreibt in einer Kleingruppe einen kurzen Dialog, in dem eine Person einer anderen eine unangenehme Nachricht überbringen muss (beispielsweise Kündigung, Mehrarbeit, Lohnkürzung).

g) Sobald alle mit der Erarbeitung des Textes fertig sind, wird für jede Gruppe einzeln eine zufällige Stimmung ausgewählt, welche in eurem Kurzfilm im Vordergrund stehen soll. (beispielsweise traurig, hektisch, einsam, verzweifelt etc.)

Beispiele:

"kalt und distanziert" (hoher Blauanteil, weite Räume, wenig Bewegung)
"atemlos und Stressig" (Handkamera, schnelle Schnitte, Close-ups)
"beklemmend und eng" (Untersichten, Rahmen im Bild, wenig Licht)

Jede Gruppe soll jetzt anhand der zugeteilten Stimmung ein Konzept <https://www.kinofenster.de/unterrichten/methoden/34918/ein-storyboard-zeichnen> erstellen, in welchem klar ersichtlich ist, welche filmästhetischen Mittel genutzt werden sollen, um die Aufgabe zu erfüllen.

h) Filmt und schneidet euren Kurzfilm. Nutzt hierfür den von euch vorbereiteten Text sowie das Storyboard.

i) Stellt euch eure Ergebnisse gegenseitig vor und reflektiert eure Arbeit.

Autor:
Feliks Thiele

17
(31)

Filmglossar

Bildkomposition

Der durch das Bildformat festgelegte Rahmen (siehe auch Kad-
rage/Cadrag) sowie der gewählte Bildausschnitt bestimmen im
Zusammenspiel mit der Kameraperspektive und der Tiefenschär-
fe 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 geome-
trische 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, Hand-
lungen auf verschiedenen Bildebenen zueinander in Beziehung
setzen. In dieser Hinsicht kommt der wahrgenommenen Raum-
tiefe in 3D-Filmen (Glossar: 3D-Technik/Stereoskopie) eine neue
dramaturgische (Glossar: Dramaturgie) Bedeutung zu. Auch die
Lichtgestaltung und die Farbgestaltung kann die Bildkompositi-
on maßgeblich beeinflussen. Wie eine Bildkomposition wahrge-
nommen wird und wirkt, hängt nicht zuletzt mit kulturellen As-
pekten zusammen.

Dokumentarfilm

Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **Dokumentarfilm** non-
fiktionale Filme, die mit Material, das sie in der Realität vorfin-
den, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der
den Begriff prägte, verstand darunter den Versuch, mit der Kame-
ra 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 An-
spruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impe-
tus, 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 in-
einander fließen und sich Genregrenzen auflösen.

Dramaturgie

Der Ursprung des Begriffs **Dramaturgie** liegt im Theater des an-
tiken Griechenlands: "Drāmatūrgía" bedeutet dabei so viel wie
"dramatische Darstellung". Unter Spielfilmdramaturgie wird ei-
nerseits eine praxisbasierte Wissenschaft verstanden, die den
Aufbau und das Schreiben von Drehbüchern vermittelt. Ebenso
bezieht sich der Terminus auf den Aufbau und somit die Erzähl-
struktur 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 Ex-
position, die zur eigentlichen Geschichte hinführt. Ein Wende- >

punkt (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.

19
(31)

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 gro-

Einstellung

ße 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.

Die **Einstellung** ist die kleinste Montageeinheit des Films. Mehrere Einstellungen ergeben eine Szene, mehrere Szenen eine Sequenz und der ganze Film setzt sich aus verschiedenen Sequenzen zusammen. Die Einstellung selbst besteht aus einer Folge von einzelnen Bildern. Sie bezeichnet die Gesamtheit unterbrochenen, nichtgeschnittenen Films, die zwischen dem Start und dem Ende der Kameraaufnahme aufgezeichnet wird, aber auch den Filmabschnitt zwischen zwei Schnitten.

Eine Einstellung wird bestimmt durch verschiedene Faktoren: durch die Einstellungsgröße, die sich während einer Einstellung durch Bewegung der Kamera oder des Objektivs verändern kann, durch die Kameraperspektive, das Licht, die Mise-en-scène und durch die Länge der Einstellung. Im Englischen wird unterschieden zwischen den Begriffen "shot", der komponierten Einstellung, und "take", einer konkreten Ausführung des shots, die beliebig oft neu gefilmt werden kann.

20
(31)

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.

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, kalte Grundstimmung zu erzeugen. Auch die Betonung einzelner Farben verfolgt eine bestimmte Absicht. Als Leitfarbe(n) erfüllen sie eine symbolische Funktion. Oft korrespondiert diese mit den traditionellen Bedeutungen von Farben in den bildenden Künsten. Rot steht zum Beispiel häufig für Gefahr oder Liebe, Weiß für Unschuld.

21
(31)

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**).

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.

Jump Cut

Dieses Montageverfahren (Glossar: Montage) ist auch als diskontinuierlicher Schnitt bekannt. Aus einer kontinuierlich gedrehten Einstellung werden Teile herausgeschnitten, sodass rhythmische Bild- und Zeitsprünge entstehen. Diese können auf die Zuschauernden irritierend wirken, zugleich aber die Aufmerksamkeit und meist auch die Dynamik steigern.

Als "Erfinder" des **Jump Cuts** gilt der französische Nouvelle-Vague-Regisseur (Glossar: Regie) Jean-Luc Godard, der mit solchen sprunghaften Schnitten, die erste Fassung seines Gangsterfilms (*À BOUT DE SOUFFLE*, FR 1960) geschickt kürzte.

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, unwackelnde 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 Handykamera 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“).

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.

Komödie

Die **Komödie** ist eines der ältesten und nach wie vor populärsten Filmgenres (Glossar: Genre) und hat viele Subtypen: beispielsweise die romantische, Horror- (Glossar: Horrorfilm), 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.

24
(31)

Kurzfilm

Kurzfilme sind eine eigene Kunstform, die alle Genres und Gattungen einbezieht. Ausschlaggebend für die Definition und Abgrenzung zum sogenannten abendfüllenden Langfilm ist die zeitliche Dauer. Eine verbindliche maximale Laufzeit von Kurzfilmen gibt es allerdings nicht. Mehrere Kurzfilmfestivals ziehen die Grenze bei 30 Minuten, das deutsche Filmförderungsgesetz erlaubt maximal 15 Minuten. In der Frühzeit des Kinos bestanden alle Filme aus nur einem Akt (reel) und waren dementsprechend "Kurzfilme". Erst mit der zunehmenden Verbreitung des Langfilms ab ca. 1915 wurde die Unterscheidung zwischen langen und kurzen Filmformen notwendig.

Wie in der literarischen Form der Kurzgeschichte sind Verdichtungen und Verknappungen wichtige Charakteristika. Die knappe Form führt zudem dazu, dass überproportional oft experimentelle Formen sowie Animationen zum Einsatz kommen. Zu Kurzfilmen zählen auch Musikvideos und Werbefilme. Episodenfilme wiederum können aus mehreren aneinandergereihten Kurzfilmen bestehen.

Kurzfilme gelten oft als Experimentierfeld für Regisseure/-innen (Glossar: Regie), auch weil der Kostendruck bei Kurzfilmprodukti-

onen und damit das wirtschaftliche Risiko vergleichsweise geringer ist. Zugleich aber stellt der Kurzfilm nicht nur eine Vorstufe des Langfilms dar, sondern eine eigenständige Filmform, die auf spezialisierten Filmfestivals präsentiert wird. Zu den international wichtigsten Kurzfilmfestivals zählen die Kurzfilmtage Oberhausen. Während Kurzfilme im Kino und im Fernsehen ansonsten ein Nischendasein fristen, hat vor allem das Internet im Laufe der letzten Jahre durch Videoplattformen deutlich zur Popularität dieser Filmform beigetragen und ein neues Interesse am Kurzfilm geweckt.

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).

25
(31)

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 BICICLETTE, 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 Zum Inhalt: Komödie und Historienfilm, um schließlich Mitte der 1950er-Jahre zu verschwinden. Spätere Erneuerungsbewegungen wie die französische Nouvelle Vague und das Zum Inhalt: 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.

Plansequenz

Besteht eine lange Szene, eine Sequenz oder sogar ein gesamter Film nur aus einer ununterbrochenen und ungeschnittenen Einstellung, so spricht man von einer **Plansequenz**. Da bei dieser Form der Inszenierung auf eine Montage unterschiedlicher Einstellungen verzichtet wird, entsteht die Veränderung des Bildausschnitts und des Blickwinkels entweder durch die Kamerabewegungen oder im Falle einer statischen Kamera durch die Bewegung der Darsteller/-innen (Glossar: Schauspiel) im Bildraum.

Plansequenzen zeichnen sich oft durch eine akribische Choreografie aus. Für aufwendige Plansequenzen ist vor allem Kameramann Michael Ballhaus berühmt – etwa bei seiner Zusammenarbeit mit Martin Scorsese in GOOD FELLAS (USA 1990). Ebenso sind Filme von Regisseur (Glossar: Regie) Andrej Tarkowski (z.B. OPFER – OFFRET, SE, GB, FR 1986) oder von Alejandro González Iñárritu (z.B. BIRDMAN, USA 2014) sind dafür bekannt.

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 (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.

Roadmovie

Das Genre entwickelte sich in den 1960er- und 1970er-Jahren. **Roadmovies** erzählen vom Unterwegssein der Protagonisten/-innen, von ihren Träumen nach Freiheit und Unabhängigkeit bzw. der Schwierigkeit, einen Platz in der Welt zu finden. Die äußere Reise ist häufig Ausdruck eines inneren Konflikts und Identitätsfindungsprozesses.

Für das Genre prägend ist das namensgebende Motiv der Straße. Das Fortbewegungsmittel (Auto, Motorrad, Lastwagen usw.) stellt in der Regel einen Teil der Figurencharakterisierung dar.

Die Beweggründe der Protagonisten/-innen können vielfältig sein. Oft stehen sie jedoch außerhalb des Gesetzes oder reiben sich an gesellschaftlichen Konventionen, zum Beispiel Gangster auf der Flucht (BONNIE UND CLYDE - BONNIE AND CLYDE, Arthur Penn, USA 1967) oder junge Menschen auf Identitätssuche (EASY RIDER, Dennis Hopper, USA 1969 oder WINTERTOCHTER, Johannes Schmid, DE/PL 2011).

27
(31)

Schauspiel

Im Film oder auf der Bühne verkörpern Schauspieler/-innen eine Figur, unterstützt von Kostüm und Maske, wobei beim Film, der mit Nah- und Großaufnahmen (Glossar: Einstellungsgrößen) arbeitet, ein subtileres Spiel gefordert ist.

Die Rolle wird zuvor in Proben mit der Regie erarbeitet oder improvisiert. Zur Schauspieltechnik haben sich verschiedene Theorien entwickelt. Das vorherrschende "identifikatorische" **Schauspiel** fordert die naturalistische Einfühlung in die Rolle, um diese glaubwürdig auszufüllen. Besonders bekannt wurde das nach dem russischen Methodiker Konstantin Stanislawski an Lee Strasbergs New Yorker Actors Studio entwickelte "Method Acting", das auf der Einfühlung in die Lebenswirklichkeit der Figur unter genauer Selbstbeobachtung und Aktivierung eigener Erinnerungen beruht.

Demgegenüber verlangen Theorien, u.a. Bertolt Brechts ("episches Theater"), nach reflektierender "Distanz" zur Rolle. Das Schauspiel soll sich auf den präsentierenden Vortrag beschränken und damit kenntlich machen, ähnlich wie in den Anfängen des antiken griechischen Theaters. Besondere Authentizität vermitteln

wiederum oft Laienschauspieler/-innen. Eine kommerziell einträgliche Mischform der Schauspieltypen erzeugte das vor allem von Hollywood entwickelte Starsystem, das beliebte Darsteller/-innen von vornherein mit einem bestimmten Rollentypus identifiziert.

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.

Tiefenschärfe/ Schärfentiefe

Hohe **Tiefenschärfe** bedeutet, dass ein großer Bereich des im Bild sichtbaren Raums scharf abgebildet wird. Diese große Rauminformation wird, wie bei der Fotokamera, mit einer kleinen Blende und hoher Lichtempfindlichkeit erreicht. Fokussiert das Objektiv lediglich einzelne Gegenstände/Personen, während der restliche Bildbereich unscharf bleibt, spricht man von geringer oder flacher Tiefenschärfe. Diese lenkt die Aufmerksamkeit auf

einen bestimmten Bildbereich.

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"

Western

Die Eroberung des Landes, die sogenannte frontier, als Übergang zwischen Zivilisation und wilder Natur, die Verteidigung gegen die Ureinwohner/-innen, der Schutz der Familie und der Gesellschaft und der Traum von Freiheit sind Kernthemen des **Western**-Genres, das eng mit der US-amerikanischen Geschichte verwoben ist und dessen Mythen sich heute auch in anderen Filmgenres finden.

Während insbesondere Western der 1940er- und 1950er-Jahre einem vereinfachten Gut-Böse-Schema folgen, hat sich seit dem Spätwestern der 1960er-Jahre zunehmend ein differenzierteres und pessimistischeres Bild des "Wilden Westens" entwickelt. Eine weitere Variante des US-amerikanischen Western stellt der Italo-Western dar, der von italienischen Regisseuren (Glossar: Regie) geprägt wurde, sich vor allem durch seine Antihelden und die dargestellte Brutalität auszeichnete und auf die Westernromantik der US-Filme verzichtete.

Aus filmästhetischer Sicht spielt insbesondere die Einstellungsgroße der Totale in diesem Genre eine wichtige Rolle, die die Weite der Landschaft betont und imposant ins Bild setzen kann – ein Eindruck, der mit der Etablierung der Breitwandformate (Glossar: Bildformate) zusätzlich verstärkt wurde

Links und Literatur

Weiterführende Links

➤ Film-Webseite des Verleihs
<https://www.realfictionfilme.de/ich-verstehe-ihren-unmut.html>

➤ filmportal.de
https://www.filmportal.de/film/ich-verstehe-ihren-unmut_83dfc4b6c6854c90bd39a886467f1a91

➤ bpb.de: Niedriglöhne
<https://www.bpb.de/themen/arbeit/arbeitsmarktpolitik/317265/niedrigloehne/>

➤ Hbpb.de: Ausländische Arbeitskräfte im deutschen Niedriglohnsektor
<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/572576/auslaendische-arbeitskraefte-im-deutschen-niedriglohnsektor/>

Mehr zum Thema auf kinofenster.de

➤ SORRY WE MISSED YOU
<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/47451/sorry-we-missed-you>

➤ IN DEN GÄNGEN
<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/45169/in-den-gaengen>

➤ JEUNES MÈRES – JUNGE MÜTTER
<https://www.kinofenster.de/filme/filme-az/200660/jeunes-meres-junge-muetter>

➤ Starke Arbeiterfrauen im Film
<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/we-want-sex/32716/starke-arbeiterfrauen-im-film>

➤ MADE IN EU
<https://www.kinofenster.de/filme/aktuelle-filme/200655/made-in-eu>

➤ ANGST ESSEN SEELE AUF
<https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/rainer-werner-fassbinder-zum-75-geburtstag/47752/angst-essen-seele-auf>

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

➤ Arbeitswelten in den Filmen von Ken Loach
<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/sorry-we-missed-you/47454/arbeitswelten-in-den-filmen-von-ken-loach>

30
(31)

Impressum

➤ Filmischer Realismus in

SORRY WE MISSED YOU

<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/sorry-we-missed-you/47455/filmischer-realismus-in-sorry-we-missed-you>

➤ KUHLE WAMPE ODER: WEM

GEHÖRT DIE WELT?

<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/kuhle-wampe-oder-wem-gehoert-die-welt/48240/kuhle-wampe-oder-wem-gehoert-die-welt>

➤ SOULEYMANS GESCHICHTE

<https://www.kinofenster.de/filme/filme-az/200653/souleymans-geschichte>

➤ BIRD

<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/bird/200283/bird>

➤ EIN KUCHEN FÜR DEN PRÄSIDENTEN

<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/ein-kuchen-fuer-den-praesidenten/200634/ein-kuchen-fuer-den-praesidenten>

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 Bonn
Tel. bpb-Zentrale: 0228 / 99 515 0
info@bpb.de

Redaktionelle Umsetzung:

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, Jens Lohwieser, Christoph Rüth,
Dr. Sabine Schouten,

Handelsregister: HRB 94032 B

Registergericht: Amtsgericht Charlottenburg

Redaktionsleitung:

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

Redaktionsteam:

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

Autor/-innen:

Susanne Mohr (Filmbesprechung), Lena Schubert (Interview), Christian Horn (Sequenzanalyse), Reinhard Kleber (Hintergrund), Ronald Ehlert-Klein (Impulse); Lena Sophie Gutfreund (Arbeitsblatt 1), Feliks Thiele (Arbeitsblatt 2)

Layout: Raufeld Medien GmbH

Bildrechte: © Louis Dickhaut, Frederik Seeberger | WennDann Film (Filmstills ICH VERSTEHE IHREN UNMUT); Daniel Kunz (Interview); Film Kino Text (Filmstill SOULEYMANS GESCHICHTE)

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische Bildung 2026