



## **In den Gängen**

**Kinostart: 24. Mai 2018**

---

Thomas Stuber hat mit **IN DEN GÄNGEN** die gleichnamige Kurzgeschichte von Clemens Meyer adaptiert. Der in einem Großmarkt angesiedelte Film erzählt mit zärtlichem Blick von den dort angestellten Menschen und ihren Sehnsüch-

ten. [kinofenster.de](http://kinofenster.de) sprach mit dem Regisseur und analysiert, wie der Film die Arbeitswelt in Szene setzt und so zu einem Ort der Poesie werden lässt. Zum Film des Monats Mai gibt es Arbeitsmaterialien ab der 10. Klasse.

## INHALT

---

Filmbesprechung	<b>„In den Gängen“</b>
Interview	<b>„Ich entwickle die Filmsprache stets aus dem Inhalt“</b>
Hintergrund	<b>Sequenzanalyse: In den Gängen</b>
Hintergrund	<b>Kino des Proletariats</b>
Anregungen für den Unterricht	<b>Unterrichtsanregungen für die Fächer Deutsch, Geschichte, Kunst und Musik ab der 11. Klasse</b>
Arbeitsblätter	<b>Drei Aufgaben zum Film In den Gängen für die Fächer Deutsch, Sozialkunde, Kunst und Ethik ab der 10. Klasse</b>

## FILMBESPRECHUNG



## IN DEN GÄNGEN

Deutschland 2017  
Drama, Literaturverfilmung

Kinostart: 24.05.2018

Verleih: Zorro Film

Regie: Thomas Stuber

Drehbuch: Clemens Meyer, Thomas Stuber, nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Clemens Meyer

Darsteller/innen: Franz Rogowski, Sandra Hüller, Peter Kurth, Andreas Leupold, Sascha Nathan, Henning Piker, Ramona Kunze-Libnow, Michael Specht u.a.

Kamera: Peter Matjasko

Laufzeit: 125 min, deutsche Originalfassung

Format: Cinemascope, Digital, Farbe

Barrierefreie Fassung: nein

Filmpreise: Internationale Filmfestspiele Berlin 2018: Gilde Filmpreis, Preis der Ökumenischen Jury; Deutscher Drehbuchpreis 2018: Thomas Stuber, Clemens Meyer; Deutscher Filmpreis 2018: Beste männliche Hauptrolle (Franz Rogowski)

FSK: ab 12 J.

FBW-Prädikat: Besonders wertvoll

Altersempfehlung: ab 16 J.

Klassenstufen: ab 11. Klasse

Themen: Alltag, Arbeit, (Deutsche) Geschichte, Einsamkeit, Fremdheit, Individuum (und Gesellschaft), Liebe, Literaturverfilmung, Musik, Sinnsuche, Strukturwandel, Tod/Sterben, Vorbilder, Werte, Filmsprache

Unterrichtsfächer: Deutsch, Ethik, Geschichte, Gesellschaftskunde, Politik

Ein seltsamer Ort, dieser Großmarkt bei Leipzig – das ist keine Location für großes Kino, erst recht nicht auf dem fast leeren, flutlichthellen Parkplatz, das Rauschen der Autobahn stets in Hörweite. Im Inneren beginnt jedoch eine ganz und gar filmreife Choreografie. Wenn das Licht des Tagesgeschäfts der sanften Nachtbeleuchtung weicht, legt Vorarbeiter Rudi eine Orchestersuite von Johann Sebastian Bach auf, zu der die Arbeiter/-innen des Großmarkts meterhohe Regale befüllen. Gabelstapler und anderes Flurfördergerät sorgen dabei für einen nicht abreißenden Nachschub.

Nur einer tanzt aus der Reihe: Neuling Christian steckt zum ersten Mal im blauen Kittel des Markts. Er tut sich schwer mit den massigen Kistenstapeln in der Getränkeabteilung. Eingelernt wird er vom zunächst schroffen Bruno, der ihm jedoch bald neben handwerklichen Kniffen auch das Beziehungsgeflecht dieser Mini-Gesellschaft erklärt: Mit den Konserven läge man im Clinch, aber die Süßwaren seien ganz okay – und die Zigarettenpause, genannt „Fuffzehn“, nähme man am besten auf dem Klo. Ein weiterer Fixpunkt

für Christian ist die forsche Marion, die seinen neugierigen Blick durch die Regalwände erwidert.

**Milieustudie von unten**

IN DEN GÄNGEN ist Thomas Stubers dritte Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Clemens Meyer und basiert auf dessen gleichnamiger Kurzgeschichte. Er verarbeitet darin seine eigene Zeit als Angestellter eines Großmarkts. Auf dieser Grundlage zeichnen Stuber und Meyer – beide in Leipzig aufgewachsen – Figuren, die sich stark über Sprache und Arbeitsumfeld definieren. Der Film wirft einen Blick auf ein Milieu, der nicht auf soziologischen Maßgaben fußt, sondern von der Faszination für die Interaktion einer spezifischen Gruppe von Menschen lebt. Für die Darstellung ihrer Sprache ist der ganz eigene Duktus wie auch der ständige Wechsel von Schroffheit und Herzlichkeit ebenso wichtig wie der „eigentliche“ Inhalt der Dialoge.

Wenn der Vorarbeiter „Häuptling“ gerufen wird und die Kühlabteilung „Sibirien“, ist das nicht einem sozialrealis

tischen Proletarierjargon, sondern der überzeugenden Verschränkung von Arbeits- und Lebenswelt jener Menschen geschuldet. Mit dieser Sprache lassen sich dann tatsächliche Probleme authentischer ansprechen: Vereinsamung, häusliche Gewalt, DDR-Nostalgie und Alkoholismus lugen aus den Regalreihen des Großmarkts hervor. IN DEN GÄNGEN gibt seinen Figuren die Möglichkeit, entweder einen Zugang dazu zu finden oder einfach zu schweigen. So werden Verzweiflung und Scham durchaus spürbar, der Film verzichtet aber darauf, diese Probleme in typischer Manier auf dem Rücken frustrierter Wendeverlierer/-innen abzuhandeln.

### Heldengeschichte in Zentralperspektive

Dass die abgeschlossene Welt des Großmarkts auf Augenhöhe betrachtet werden kann, verdankt der Film dem Blick des Neulings Christian. Als eher stiller Protagonist erlernt er nach und nach die Abläufe des Arbeitsalltags in der Getränkeabteilung. Der Umgang mit Getränkeboxen wird sicherer, die Beziehungen zu den Kollegen und Kolleginnen verdichten sich. IN DEN GÄNGEN ist eine klassische Heldengeschichte, nur meint die Ameise kein mythisches Ungeheuer aus Homers Odyssee, sondern ein kompliziertes Hubgerät. Der Film erzählt Christians Probezeit als Initiationsritus, an dessen Ende der Einblick in das eigentümliche Großmarktleben steht. Dazu gehören ebenso die Schicksale von Bruno, dem väterlichen Ratgeber, und der koketten Marion aus der Süßwarenabteilung. Vor Christians Augen entfalten sich die privaten Abgründe seiner zwei größten Bezugspunkte und schließlich bricht auch seine eigene Biografie in die abgeschlossene Welt ein.

Nicht nur die Dramaturgie des Films erscheint geradezu klassisch, auch die Bildsprache trägt solche Anleihen. Be-

sonders zu Beginn des Films steht den hellen Neonleuchten im Markt eine Art goldener Schleier entgegen, der sich auf die Angestellten legt. Vor dunklem Hintergrund arbeitet Kameramann Peter Matjasko lichte Momentaufnahmen in halbnahen Einstellungen heraus, die eher an Meister der Renaissance als an Sozialrealismus im Großmarkt erinnern. In der Zentralperspektive und mit architektonischem Blick, erfasst die Kamera jene titelgebenden Gänge, in denen die Figuren umso menschlicher gezeichnet werden. Im Verlauf der Handlung taucht Christian tiefer in die Großmarktwelt ein, weshalb die Bilder dann eine eher dokumentarische Qualität bekommen. Einblicke in Brunos einsamen Hof oder Marions Fertighaustripes sind von jedem Glanz befreit.

### Magischer Großmarktrealismus

Beständig changiert IN DEN GÄNGEN zwischen einem realistischen Modus, der sich aus der Faszination für die Gruppe sowie der Motivation einzelner Figuren speist, und einer Liebe für entrückte Momente. In jenen Szenen, in denen Christian auf dem Gabelstapler zu melancholischen Klängen der kanadischen Band Timber Timbre durch den Markt schwebt oder er seine eigene Sichtweise als plötzliche Stimme aus dem Off kommentiert, zeigt sich deutlich, dass auch ein profaner Großmarkt nicht vor der Magie des Kinos gefeit ist.

*Autor: Hannes Wesselkämper, Filmwissenschaftler, -kurator und -journalist, promoviert derzeit an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 07.05.2018*

## INTERVIEW

**THOMAS STUBER**

Nach dem Abitur studierte Thomas Stuber Medien/Szenische Regie in Ludwigsburg. In dieser Zeit entstand der Spielfilm TEENAGE ANGST, der 2008 auf den Internationalen Filmfestspielen Berlin in der Sektion „Perspektive Deutsche Kino“ Premiere feierte. 2012 adaptierte er Clemens Meyers Kurzgeschichte „Von Hunden und Pferden“. Daraus entstand eine Zusammenarbeit mit dem Leipziger Autor, die sich mit HERBERT (2015) und IN DEN GÄNGEN (2018) fortsetzte.

## „Ich entwickle die Filmsprache stets aus dem Inhalt“

### **Herr Stuber, Sie haben mit IN DEN GÄNGEN eine Kurzgeschichte von Clemens Meyer adaptiert. Was hat Sie an dem Stoff gereizt?**

Vor einigen Jahren las ich Clemens Meyers Kurzgeschichten-Band „Die Nacht, die Lichter“ (2008). „In den Gängen“ hat mich sofort in den Bann gezogen und wirkte lange nach. Mich faszinierte die Atmosphäre in dem nächtlichen Großmarkt ebenso wie die hochpoetische Sprache. Die großen Fragen des Lebens werden in kurzen Dialogsätzen behandelt.

### **IN DEN GÄNGEN ist mittlerweile der dritte gemeinsame Film mit Clemens Meyer. Was ist das Besondere an Ihrer Zusammenarbeit?**

2012 wollte ich seine Kurzgeschichte „Von Hunden und Pferden“ verfilmen. Wir kannten uns zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Aber da er der Urheber war, bat ich ihn um Einverständnis. Er mochte das Drehbuch, das ich entwickelt hatte, und übernahm einen Cameo-Auftritt. Schließlich schrieben wir den Spielfilm HERBERT (2015), wobei es sich um ein Originaldrehbuch ohne literarische Vorlage handelt. Beim Schreiben gehen wir grundsätzlich verschieden heran. Clemens beschreibt Räume und Figuren äußerst detailliert, der Prosa ähnlich. Ich hingegen bringe das Drehbuchhandwerk mit. So ergänzen wir uns sehr gut. Über die Arbeit sind wir Freunde geworden. An den Cameo-Auftritten hält Clemens übrigens nach wie vor fest.

### **Wie gestaltet sich der Prozess des gemeinsamen Schreibens?**

Erst einmal wird stundenlang geredet. Spätabends kann daraus eine Szene entstanden sein, die wir dann aufschreiben. Mittlerweile haben wir auch eine Folge für einen Rostocker POLIZEIRUF entwickelt und einen Wiesbadener TATORT geschrieben.

### **Wie lange dauerte es, bis Sie sich über die Form von IN DEN GÄNGEN einig waren?**

Das hat Jahre gedauert. Wir sind beim Schreiben in zahlreiche Sackgassen geraten und mussten wieder von vorne anfangen. Ich habe kürzlich Lutz Seilers Roman „Kruso“ adaptiert. Wenn man einen Roman als Vorlage für einen Film wählt, geht es um die Kunst der Reduktion. Bei einer Kurzgeschichte ist es umgekehrt, man muss hinzuerfinden. Das mag ich grundsätzlich gern, allerdings ist es bei Clemens' Prosa, die mit Andeutungen und Ellipsen arbeitet, eine Herausforderung. Zu viel Eindeutigkeit würde der Geschichte nicht gerecht werden, zugleich muss man Konflikte visualisieren. Was treibt die Figur an? Reduziert man die Geschichte aber auf die Synopsis –

---

ein junger Arbeiter verliebt sich in eine verheiratete Kollegin, die von ihrem Mann schlecht behandelt wird – besteht die Gefahr, dass man bei einem kitschigen TV-Drama landet. Und das war das letzte, was wir wollten.

**Der Wikipedia-Eintrag zu Ihrem Film klassifiziert IN DEN GÄNGEN als Melodram. Aufgrund der Konzentration auf einen Raum hoben einige Filmkritiker hervor, dass Sie ein Kammerspiel gedreht hätten. In welchem Genre verorten Sie den Film?**

Bei der Planung des Films spielte es keine Rolle, um welches Genre es sich handelt. Viel wichtiger war, wie die Atmosphäre der Kurzgeschichte übersetzt werden kann. Kammerspiel und Melodram schließen einander nicht aus. Ich bin ein großer Fan des Melodrams. Douglas Sirk, der hier in Leipzig als Intendant am Alten Theater wirkte, hat in Hollywood große Melodramen inszeniert. Rainer Werner Fassbinder illustrierte in den 70er-Jahren das Innenleben von Figuren, die am Rand stehen. Das trifft auch auf IN DEN GÄNGEN zu.

**Die Kameraführung unterstützt dies sehr deutlich.**

Das Leben der Protagonisten spielt sich in sehr engen Bahnen ab – das spiegelt der Arbeitsprozess im Großmarkt. Dabei wurden die Figuren so kadriert, dass sie sehr klein wirken. Sie befinden sich häufig unten am Rand. Das Bildformat 1:1,66 leistet dazu ein Übriges. Es wirkt heute etwas antiquiert, denn man nutzt beim Drehen heutzutage Breitwandformate. Bei „IN DEN GÄNGEN“ wirken die Figuren sehr eingeeengt. Ich entwickle die Filmsprache stets aus dem Inhalt.

**Aufgrund des Filmtempos brechen Sie mit der aktuellen Rezeptionsästhetik. Warum?**

Das Drehbuch hat 88 Seiten. Man geht davon aus, dass eine Seite Pi mal Daumen eine Filmminute ergibt. Im Rohschnitt waren es aber 145 Minuten. Die Endfassung ist zwei Stunden lang. Trotzdem gab es während des Schneidens lange Diskussionen. Ich habe dem Cutter gesagt, dass ich keine schnellen Schnitte möchte – die Langsamkeit des Films ist bewusst gesetzt. Darauf muss man sich einlassen, um die nächtliche Atmosphäre des Großmarktes und das Innenleben der Figuren nachzuvollziehen.

**Ein Großmarkt symbolisiert häufig die Konsumwelt. Haben Sie diesen Aspekt bewusst ausgelassen?**

Ja, das wäre eine andere Geschichte. Der Großmarkt repräsentiert bei IN DEN GÄNGEN keine Glitzerwelt. Es geht um einen spezifischen Ort am Rande der Gesellschaft, um proletarischen Alltag, der heutzutage im Kino kaum noch vorkommt. Es gibt im Film auch keine Hinweise, in welcher Stadt sich der Markt befindet. Wer allerdings genau hinsieht, entdeckt an dem Display eines Nachtbusses die Endhaltestelle, die in Leipzig liegt. Es könnte aber jede andere ostdeut-

---

sche Stadt sein – Chemnitz oder Halle. Prägender als der Ort ist die zeitliche Ebene, die klar in der Nachwende verortet werden kann.

**Welche Konsequenzen hat die zeitliche Spezifik für die Figuren?**

Bruno ist der Älteste, er hat mit dem Untergang der DDR einen biografischen Bruch erlebt. Er musste neu anfangen und fühlt sich abgehängt. Christian und Marion sind zwar jünger, und damit weniger durch die DDR geprägt. Aber sie wurden durch Erfahrungen ihrer Eltern sozialisiert. Sie fühlen sich gesellschaftlich ebenfalls nicht zugehörig. Sie schaffen sich im Großmarkt eine Enklave und schotten sich gegen die Gesellschaft ab, die sie als kalt empfinden.

**Was können Jugendliche durch Ihren Film lernen?**

Als Filmemacher möchte ich mitgeben, dass der Kinofilm seine Kraft auf der Leinwand entfaltet. Das gemeinsame Erleben der emotionalen Höhen und Tiefen der Figuren finde ich sehr wichtig. IN DEN GÄNGEN ist ein humanistischer Film. Ich wünsche mir, dass sich meine Liebe zu den Figuren auf die Zuschauer überträgt. Empathie ist unerlässlich für ein funktionierendes gesellschaftliches Miteinander.

*Autor: Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler,  
Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, 07.05.2018*

## HINTERGRUND 1

## Sequenzanalyse: IN DEN GÄNGEN – Wie man Sehnsüchte im Großmarkt inszeniert

Die Lebenswelt „einfacher Leute“ findet im Kino meist in sozialrealistischen Filmen statt. Ihren Anspruch auf Wirklichkeitsnähe unterstreichen sie durch eine dokumentarisch anmutende Bildästhetik, während sie ihre Protagonistinnen und Protagonisten vor allem als Opfer sozialer Verhältnisse zeigen. Thomas Stuber geht in seinem im Großmarkt angesiedelten Drama IN DEN GÄNGEN anders vor. In dem Film, der auf einer Kurzgeschichte des Ko-Autoren Clemens Meyer basiert, offenbart der Regisseur zwar eine kritische Haltung gegenüber unserer Konsum- und Leistungsgesellschaft, jedoch tut er dies selten vordergründig. Stubers Interesse gilt vielmehr der wechselseitigen Durchdringung von Beruf und Privatem sowie den Versuchen seiner Charaktere, ihre Sehnsüchte in einem rationalen Umfeld zu leben. Wie geschickt Stuber in seiner Inszenierung dabei formale Konventionen des realistischen Kinos durchbricht, um die Figuren der vermeintlichen Banalität ihres Alltags zu entheben und ihre Tragik und Größe zu zeigen, verdeutlicht folgende Sequenzanalyse.

### Eine Welt im Verborgenen

Die Sequenz gliedert sich in zwei Teile. Sie setzt ein nach einer Zigarettenpause, die Christian an seinem ersten Arbeitstag mit seinem „Lehrmeister“ Bruno genommen hat. Der Ältere führt den Neuling zur Tabakausgabe, vorgeblich um ihm den Kollegen Jürgen vorzustellen – vor allem aber, um mit diesem ein unterbrochenes Schachspiel fortzusetzen. In der anschließenden Szene ist Christian allein in die Getränkeabteilung zurückgekehrt, wo er erstmals Marion heimlich beobachtet – bis ihn Bruno ertappt.

Die erste Einstellung der Sequenz zeigt eine Totale des Kassenbereichs in der Aufsicht. Es ist die Perspektive einer Überwachungskamera. Sie erfasst einen vom Neonlicht grell ausgeleuchteten Markt, in dem sich Kundschaft und Kassierer planmäßig zu verhalten scheinen – ein Eindruck, den das Raster der Deckenlampen und die Monotonie der verkaufsfördernden Musik verstärken. Doch der seriöse Schein trügt: Nach einem Schnitt sehen wir Bruno und Christian an der Tabakausgabe, an der Jürgen erst nach zweifachem Klingeln auftaucht. Der symmetrische Bild-

aufbau der Halbtotale mit dem Fenster als Mittelpunkt bestätigt zunächst, dass hier alles seine Ordnung hat. Das Fenstermotiv und die Anordnung der Personen erinnern jedoch an barocke Genremalereien, deren eigentlicher Bildsinn sich den Betrachtenden erst durch das Lösen eines Bilderrätsels eröffnet. Und tatsächlich: Als die Kamera wenige Einstellungen später in den Zigarettenschalter „springt“, erkennen wir, dass erotische Fotografien das Ausgabefenster von innen rahmen. Ein kurzer Schwenk nach unten offenbart zudem, dass Jürgen unter dem Tresen eine Schachpartie aufgebaut hat, zu der er Bruno einlädt. Im Geheimen existiert im Markt also eine zweite, inoffizielle Sphäre, die sich der rational organisierten Arbeitswelt widersetzt. Christian beobachtet dies mit wortlosem Stauen: Während seine älteren Kollegen ihr Spiel fortsetzen, isoliert ihn die Kamera in einer Nahaufnahme: Unschlüssig verharrt er vor dem Schalter, blickt umher, grüßt einen Kunden und wendet sich schließlich wieder der Arbeit zu.

### Hintersinnige Bilderrätsel

Die anschließende Szene beginnt mit drei starren Detailaufnahmen, die ein weiteres Bilderrätsel ergeben: Ein Rückspiegel neben dem ein Stofftierhase baumelt. Schleifspuren an einem gelben Fahrzeugblech. Ein abgenutzter Fahrersitz. Dann folgt der Schnitt auf Christian, der, halbnah und eingerahmt von zwei Regalreihen frontal in Richtung der unbewegten Kamera schaut. Die nächste Einstellung zeigt ihn in Rückenansicht: Der „Neue“ starrt auf einen großen gelben Gabelstapler. Die drei Einstellungen zu Beginn lassen erahnen, was Christian an dem Transportmittel faszinieren mag: Die Gebrauchsspuren verweisen darauf, dass das Fahrzeug mehr ist als bloß eine Maschine. Für diejenigen, die den Stapler zu nutzen verstehen, ist er eine Erweiterung des Körpers, mit der sie sich im Großmarkt souverän bewegen können. Diese überragende Bedeutung des Gefährts schlägt sich visuell nieder, als sich Christian umwendet und in einer Halbtotale auf die Kamera zugeht, welche daraufhin langsam zurückfährt. Die Apparatur scheint dabei allerdings weniger die Bewegung des jungen Mannes aufzugreifen, als vielmehr ehrfürchtig vor der Maschine zurückzuweichen, die im Mittelpunkt der

## HINTERGRUND 1

---

zentralperspektivisch angelegten Bildkomposition verharret. Der Gabelstapler erscheint als das Kraftzentrum im Reich der Gänge.

### Die Künstlichkeit des Großmarkts

Die markante Zentralperspektive führt die totale Künstlichkeit vor Augen, die den Großmarkt als Arbeitswelt charakterisiert. Ein Entkommen, das vermittelt nicht nur diese Einstellung, gibt es für Christian ebenso wenig wie für seine Kolleginnen und Kollegen. Der Gabelstapler bietet jedoch eine kleine Flucht, eine Illusion von Freiheit. Das verdeutlicht auch der Fortgang der Szene: Unversehens wird Christian aus seiner Arbeit herausgerissen, als Wortfetzen zu ihm herüberdringen. Zwei Kolleginnen unterhalten sich im Nachbargang, während sie Süßwarenregale auffüllen. Als eine der Frauen, Marion, in den Gabelstapler steigt und diesen selbstbewusst bedient, beobachtet er sie heimlich wie gebannt.

Thomas Stuber inszeniert den Moment als Christian Marion erstmals sieht, als visuelle Zäsur: Mit einem irritierenden Achsensprung wechselt die Kamera den Standpunkt um 180°. Sie zeigt den jungen Mann nicht mehr am Rande der tiefen Regalflucht, sondern rückt ihn in den Mittelpunkt. Von der Seite nähert die Kamera sich ihm an, während er regungslos durch die Regalfächer blickt. Mit zwei Naheinstellungen übernimmt die Kamera die Perspektive des im Dunklen verborgenen Voyeurs, dessen Blicke Marion folgen, die vom Schein einer Neonröhrenleiste umstrahlt wird.

Dass hier visuelle Wahrnehmung und inneres Empfinden zu einem irrealen Sehnsuchtsbild verschmelzen, verdeutlicht Stuber nicht nur, indem er Marion in Zeitlupe zeigt, sondern auch durch einen auffälligen Bruch auf der Tonspur. War bislang in der gesamten Szene dieselbe Hintergrundmusik zu hören, setzt nun mit Christians Beobachten ein geradezu paradiesisches Meeresrauschen ein – das schließlich jäh abbricht, als er von Bruno aus seiner Tagträumerei gerissen wird. Die Szene endet in der bekannten Zentralperspektive: Bruno klettert in den Gabelstapler, Christian stapelt wieder Getränkeboxen von Hand.

### Die Sehnsucht der Menschen

Wie der Gabelstapler steht auch das Meeresrauschen (und verwandte Bildmotive wie Palmenstrände oder Delphine) im Verlauf des Films sinnbildlich für die Sehnsucht der Charaktere nach einem Ausbruch aus den Alltagszwängen, die in den Gängen des Großmarkts ihren metaphorischen Ausdruck finden. Allerdings drückt sich im Willen, den Gabelstapler zu beherrschen, auch der Wunsch aus, durch die eigene Arbeitsleistung Akzeptanz und Anerkennung zu finden. So findet der Film auch sein Happyend als Marion Christian beibringt, wie man durch ein vorsichtiges Herabfahren der Gabel ein Geräusch erzeugen kann, das sich wie ein Meeresrauschen anhört.

*Autor: Jörn Hetebrügge, Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Kunst und Film, 07.05.2018*

## HINTERGRUND 2

## Kino des Proletariats

„Ohne Dampf kein Kampf“, sagt Bruno. Zusammen mit Christian steht er in der Zufahrtshalle des Großmarkts und raucht. Das sei zwar nicht erlaubt, aber der Schichtleiter drücke da ein Auge zu; schließlich rauche der selbst wie ein Schlot. Bruno kennt noch nicht einmal den Namen des neuen Kollegen, da zeigt sich an der vertraulichen Geste schon eine wesentliche Haltung, die sich nicht nur in Thomas Stubers IN DEN GÄNGEN, sondern in den meisten Arbeits- oder Arbeiterfilmen findet: Die Lohnarbeit in der Fabrik, auf dem Bau oder in der Mine wäre kaum auszuhalten ohne die Solidarität unter den Arbeiterinnen und Arbeitern. Erkennen, dass man in der gleichen Situation ist, derselben Klasse angehört – das ist dann in einigen Filmen auch der Beginn eines Kampfes, um die sozioökonomischen Verhältnisse grundlegend zu verändern.

### Trotz seiner Anfänge: In die Fabrik schaut das Kino nur selten

Bei der ersten öffentlichen Vorführung des Kinetographen der Brüder Louis und Auguste Lumière im Jahr 1895 wurde ein Film projiziert, der zum kanonischen Beispiel der frühen Filmgeschichte geworden ist: ARBEITER VERLASSEN DIE LUMIÈRE-WERKE (F 1895) zeigt eine inszenierte, einminütige Szene, in der Männer und Frauen durch das Werktor treten und anschließend nach rechts oder links den Bildausschnitt verlassen. „Von dieser ersten Vorführung bleibt zurück, dass alle zügig fortstreben, als zöge sie etwas fort, und keiner auf dem Vorplatz stehen bleibt“, resümiert Harun Farocki einhundert Jahre später in seinem an die Lumière-Brüder anknüpfenden Essay-Film ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (D 1995). Farocki untersucht darin das Bild und den Begriff der Arbeiter/-innen in der Filmgeschichte. Sein Eindruck: „Nach hundert Jahren lässt sich sagen, dass die Fabrik den Film kaum angezogen, eher abgestoßen hat. Der Arbeits- oder Arbeiterfilm ist kein Hauptgenre geworden, der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenschauplatz geblieben.“

### Filme im Dienst der kommunistischen Utopie

Das frühe Kino um 1910 war eine Jahrmarktsattraktion. Dementsprechend entfernten sich die ersten narrativen Stummfilme von den dokumentarischen Anfängen und zeigten eine Tendenz zum Spektakel. Spannungsreiche, fantastische oder exotische Stoffe sollten das Publikum dazu einladen, den Alltag an der Werkbank zu vergessen. Eine Rückkehr ins Kino fand die Fabrik jedoch in Lehr-

und Propagandafilmen während des Ersten Weltkriegs, die an die Bevölkerung der „Heimatfront“ appellierten, einen Beitrag zur Rüstungsindustrie zu leisten. Eine gänzlich andere filmische Vision der Fabrikarbeit entstand hingegen in den ersten Jahren der neu gegründeten Sowjetunion: Die sowjetrussischen Regisseure Dsiga Wertow und Sergei Eisenstein verstanden den Film als experimentelles Werkzeug im Dienste der kommunistischen Utopie und die Arbeiterschaft zugleich als kollektiven Protagonisten und Adressaten ihrer Film-Arbeiten.

Wertows Hauptwerke DER MANN MIT DER KAMERA (UdSSR 1929) und ENTHUSIASMUS - DONBASS-SINFONIE (UdSSR 1930) entdecken in der industriellen Arbeit – und auch im Film selbst – ein Fundament für den Aufbau einer neuen Gesellschaft und eines „Neuen Menschen“. Ebenfalls unter dem Einfluss der marxistisch-leninistischen Staatslehre zeichnet Eisenstein in OKTOBER (UdSSR 1928) und PANZERKREUZER POTESKIN die Arbeiterschaft als revolutionäre Triebfeder für die Umbrüche in der russischen Geschichte und das Ende des Kaiserreichs. Der Erfolg von PANZERKREUZER POTESKIN überzeugte auch die Arbeiterparteien und Gewerkschaften in Deutschland vom Potenzial des Kinos, das politische Bewusstsein der Massen zu beeinflussen.

### Der „Proletarische Film“ in Deutschland

1925/26 waren die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) und die Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) jeweils an der Gründung eigener Produktions- und Vertriebsfirmen beteiligt. In der Zeit der Weltwirtschaftskrise um 1929 entstand in diesem Rahmen eine Form des Sozialdramas, die als „Proletarischer Film“ bezeichnet wurde. Durch die realistische Beschreibung von Arbeitslosigkeit und finanzieller Not im proletarischen Milieu sollten diese Filme ihr Publikum sensibilisieren und für den Klassenkampf agitieren. In den zwei bekanntesten Filmen der KPD-nahen Filmproduktionsgesellschaft Prometheus Film – MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Phil Jutzi, D 1929) und KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT (Slatan Dudow, D 1932) – kulminiert das Elend jeweils im Selbstmord einer Hauptfigur, während die Töchter der Familien durch ihr Engagement bei der Arbeiterbewegung Hoffnung schöpfen können. KUHLE WAMPE, in der Weimarer Republik aufgrund „staatsfeindlicher“ Tendenzen zensiert und 1933 verboten, endet mit

## HINTERGRUND 2

einer lehrstückhaften Sequenz ganz im Stile des Drehbuchautors Bertolt Brecht. Auf die Frage, wer die Welt verändern werde, antwortet eine Arbeiterin schließlich: „Die, denen sie nicht gefällt.“

### Sozialistischer Realismus und die Arbeiterfilme der DEFA

Unter anderen Voraussetzungen, aber teilweise mit den gleichen Akteuren, erfuhr diese Film-Tradition eine Fortsetzung in der DDR. Im „Arbeiter- und Bauernstaat“ beeinflusste die Doktrin des sozialistischen Realismus in der Sowjetunion auch die Filmpolitik der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED). Vorbildliche Figuren, wirklichkeitsnahe Geschichten und eine optimistische Schulung der sozialistischen Ideale wurden von der Parteiführung gefordert. Erneut unter Mitarbeit von Bertolt Brecht und Hanns Eisler drehte Slatan Dudow in diesem Kontext den DEFA-Farbfilm FRAUENSCHICKSALE (DDR 1952) über den Reifeprozess von vier Arbeiterinnen. Mit den THÄLMANN-Filmen (Kurt Maetzig, DDR 1954/55) entstand ein Heldenepos über den ehemaligen Vorsitzenden der KPD.

Weil der Arbeiterfilm aber meist Gegenwarts-Fragen verhandelte, war in ihm durchaus das Potenzial zum Widerspruch angelegt, besonders in der kulturellen Tauwetterperiode der frühen 1960er-Jahre: So wurde Frank Beyers differenziertes Baustellen-Drama SPUR DER STEINE (DDR 1966) nach erfolgreichem Kinostart nachträglich verboten, obwohl der Film keine grundsätzliche Kritik am System übt, sondern sich nur mit den „Mühen der Ebenen“ (Brecht) im Sozialismus auseinandersetzt. Die Zeichnung der Figuren und Konflikte war den Partei-Funktionären, die auf dem XI. Plenum des Zentralkomitees 1965 eine Rückkehr zu einer deutlich rigideren Kulturpolitik vollzogen hatten, dann aber doch zu wirklichkeitsnah.

### Ein humanistisches Kino: Der Neorealismus und die Folgen

In Westeuropa etablierte sich derweil nach dem Zweiten Weltkrieg ein filmischer Stil, dessen Grundlagen Filmschaffende in der ganzen Welt aufgriffen und der bis heute für die Darstellung sozialer Realitäten im Film relevant ist. Nach Vorläufern im französischen Kino der 1930er-Jahre (Jean Renoir, Marcel Carné) entwickelten italienische Filmschaffende in den 1940er-Jahren eine Arbeitsweise, Ästhetik und Programmatik, die sie selbst Neorealismus nannten. Um soziale Missstände nach dem Kriegsende wie

Armut und Wohnungsmangel glaubwürdiger darzustellen, arbeiteten sie mit Laiendarstellerinnen und Laiendarstellern aus dem jeweiligen Milieu, filmten an den Originalschauplätzen der kriegszerstörten Städte und setzten auf eine Mise-en-scène der Dauer statt auf eine elaborierte Montage. Im Vergleich zum sozialistischen Realismus erscheinen die Arbeiterfiguren in Filmen wie FAHRRAD-DIEBE oder LA STRADA aber nie bloß als Prototypen einer Klasse. Mit der Tendenz zum Melodram zielt der neorealistische Film stets auch auf die humanistische Empathie mit dem individuellen Gefühlskosmos seiner Figuren.

Seinen bis heute größten Widerhall und eine landestypische Weiterentwicklung fand der realistische Stil in Großbritannien. Mit Anfängen im Dokumentarfilm unter dem Stichwort „Free Cinema“ in den 1950er-Jahren setzten Regisseure wie Lindsay Anderson (LOCKENDER LORBEER, GB 1963), Karel Reisz (SAMSTAGNACHT BIS SONNTAGMORGEN, GB 1960) und Tony Richardson (BLICK ZURÜCK IM ZORN, GB 1959) ihre Karrieren mit Spielfilmen fort. Sowohl für die literarischen Vorlagen (Alan Sillitoe, John Osborne) als auch für die Filme etablierte sich das metaphorische Schlagwort kitchen sink realism (auf Deutsch etwa: Spülstein-Realismus): Häusliche Szenen, Alltagssorgen und die rebellische Attitüde junger Working-Class-Vertreter – die sogenannten angry young men – stehen im Fokus. Ken Loach (ICH, DANIEL BLAKE) und Mike Leigh (ALL OR NOTHING) führen diese Regieschule unter dem Wandel politischer Verhältnisse in Großbritannien (Privatisierungen, Niedergang der Gewerkschaften) bis heute fort.

### Arbeiterfilme im Kontext von Migration und Globalisierung

Im „Kino des Proletariats“ – und im Fall von Ken Loach sogar im Werk eines einzelnen Regisseurs – lässt sich der sozioökonomische Wandel westlicher Industriegesellschaften bis ins 21. Jahrhundert nachvollziehen. Mit der Ausdifferenzierung der sozialen Schichten im postindustriellen Kapitalismus geht es mittlerweile kaum noch um den Appell an ein Klassenbewusstsein – zumal seit 1990 der realexistierende Sozialismus als Konkurrenzmodell verschwunden ist. Stattdessen nehmen europäische Filme wie IT'S A FREE WORLD oder MEDITERRANEA zunehmend die Situation von Minderheiten in den Blick, die – nach Flucht oder Migration, mit oder ohne legalen Status – unter prekären Arbeits- und Lebensverhältnissen leiden und nur selten auf eine organisierte Interessenvertretung

## HINTERGRUND 2

---

hoffen können. In diesem Sinne spielt IN DEN GÄNGEN in einer proletarischen Arbeitswelt, deren solidarisch geprägte Gemeinschaft im Kino der Gegenwart wie eine anachronistische Ausnahme erscheint.

*Autor/in: Jan-Philipp Kohlmann, Filmjournalist und  
Redakteur von kinofenster.de, 07.05.2018*

## ANREGUNGEN DIE FILMPÄDAGOGISCHE ARBEIT

Die mit Stern (\*) gekennzeichneten Aufgaben verfolgen eine höhere Niveaustufe.

<b>Deutsch</b>	Die literarische Vorlage	Einzelarbeit (EA)/Partnerarbeit (PA): In Einzelarbeit Clemens Meyers Kurzgeschichte „In den Gängen“ lesen und die Figuren charakterisieren. Anschließend in Partnerarbeit unterschiedliche Szenen erarbeiteten und ein Storyboard entwerfen. Nach dem Filmbesuch die Dramaturgie des Films und die Kameraführung mit den eigenen Entwürfen vergleichen.
	Filmvergleich	Gruppenarbeit (GA): IN DEN GÄNGEN mit anderen Filmen von Clemens Meyer und Thomas Stuber vergleichen (VON HUNDEN UND PFERDEN, HERBERT). In der Präsentation auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten hinsichtlich Dramaturgie, Figurenzeichnung und filmische Gestaltungsmittel eingehen.
	Der Autor Clemens Meyer	PA: Die Biografie Clemens Meyers recherchieren und anhand ausgewählter Werke seinen literarischen Stil beschreiben. Die Ergebnisse auf einem Plakat festhalten.
	Produktives Schreiben	PA: Dem Film eine weitere Szene hinzufügen.
<b>Deutsch, Geschichte</b>	Der historische Kontext	EA/Plenum (PL): Charakteristika der „Nachwendezeit“ in den fünf neuen Bundesländern recherchieren und im Plenum diskutieren, welche Auswirkungen diese für die Figuren des Films In den Gängen haben.
<b>Deutsch, Kunst, Musik</b>	Sound	EA: Bearbeitungen der Ton-Ebene, indem Sound ausgetauscht oder verändert wird, eigene Stücke eingefügt oder auch Musikstücke entfernt werden. Präsentation der Ergebnisse und besprechen, wie sich die Wirkung der Szene verändert.
<b>Deutsch, Kunst</b>	Der Markt als Handlungsort	PA: Filmvergleich von IN DEN GÄNGEN und EINER VON UNS. Untersuchen, wie anhand filmischer Mittel die Atmosphäre der Orte vermittelt wird.

*Autor/in: Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler,  
Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur und  
Anna Koblitz, Filmwissenschaftlerin, 07.05.2018*

## ARBEITSBLATT AUFGABE 1

## FÜR LEHRENDE

## Aufgabe 1: Heranführung an den Film: Der Großmarkt als Handlungsort – Atmosphäre und Milieu

**Fächer: Deutsch, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Kunst, Ethik ab 10. Klasse**

### Methodisch-didaktischer Kommentar:

**Kompetenzzuwachs:** Der Film IN DEN GÄNGEN spielt in einem Großmarkt. Die Schüler/-innen werden am Beispiel des Großmarktes für gesellschaftliche Mikromilieus sensibilisiert und lernen zu analysieren, wie Orte und Figuren im Medium Film durch visuelle, auditive und narrative Mittel gestaltet werden.

Der Film IN DEN GÄNGEN spielt in einem Großmarkt. Die Schüler/-innen werden am Beispiel des Großmarktes für gesellschaftliche Mikromilieus sensibilisiert und lernen zu analysieren, wie Orte und Figuren im Medium Film durch visuelle, auditive und narrative Mittel gestaltet werden.

Der erste Aufgabenblock beschäftigt sich mit dem Großmarkt als Handlungsort: Wie wird das Mikromilieu Großmarkt im Film dargestellt?

Vor dem Filmbesuch wird dazu im Unterricht als Impuls Bildmaterial von Großmärkten vorgestellt. Im zweiten Schritt wird die Aufmerksamkeit auf die Atmosphäre gelenkt, die die Bilder erzeugen. Die Schüler/-innen halten Assoziationen zu den Stimmungen, die die Bilder bei ihnen hervorrufen, fest. Danach wird der Zusammenhang zwischen der spezifischen Ästhetik der Bilder und ihrer Wirkung reflektiert.

Damit die Rezeption auf die Darstellung des Handlungsortes und das Verhältnis der Figuren zu ihrem Umfeld gelenkt wird, werden vor der Projektion Beobachtungsaufgaben vergeben und die Lerngruppe wird in Expert/-innengruppen unterteilt. Eine Gruppe beschäftigt sich mit der Wirkung der filmischen Mittel auf ihre Wahrnehmung des Ortes, die andere Gruppe beobachtet, wie die Figuren den Großmarkt wahrnehmen und wie dieser Ort deren Leben, Fühlen und Denken beeinflusst. Nach dem Film tauschen die Schüler/-innen in Zweiergruppen ihre Eindrücke aus. Siehe dazu auch: [https://www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/partnergesspraech\\_partnerinterview/](https://www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/partnergesspraech_partnerinterview/)

In der letzten Teileinheit gestalten die Expert/-innengruppen zur Nachbearbeitung und Vertiefung ihrer Eindrücke Plakate. In diesem Arbeitsschritt kann beispielsweise die Kleingruppe „Farbe“ den im Film auftretenden Figuren visuell mit kleinem quadratischen farbigem Papier in verschiedenen Farbtönen und -nuancen zuordnen. Anschließend wird deren Wirkung thematisiert und mit den Farben ihres direkten Arbeitsumfeldes in Beziehung gesetzt werden. Die Kameraeinstellungen, mit denen die Gänge dargestellt werden, können mit Hilfe eines skizzenhaften Storyboards visualisiert und Nähe und Distanzverhältnisse und deren Wirkung thematisiert werden. Töne und Lichtsituation können mit Bildern aus Zeitschriften assoziativ dargestellt werden.

ARBEITSBLATT **AUFGABE 1****Aufgabe 1: Heranführung an den Film: Der Großmarkt als Handlungsort – Atmosphäre und Milieu**

**Fächer: Deutsch, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Kunst, Ethik ab 10. Klasse**

**Vor dem Filmbesuch:**

- a) Betrachtet die Bilder, die einen Großmarkt zeigen. Welche Atmosphäre vermitteln die Bilder? Sammelt Assoziationen und schreibt den für euch wichtigsten Begriff auf einen Zettel und legt ihn unter das Bild. Organisiert die Begriffe, indem ihr Wörter, die ähnliche Aspekte beschreiben, näher zueinander legt.
- b) Überlegt, welche Assoziationen und Erwartungen der Titel IN DEN GÄNGEN zum Beispiel in Bezug auf die filmische Form bei euch auslöst.

**Während des Filmbesuchs:**

Bildet vier Gruppen und haltet eure Beobachtungen stichpunktartig fest. Überlegt, welche Wirkung die Wahl der filmischen Mittel erzeugt.

**Gruppe A – Kamera:** Wie wird der Großmarkt gezeigt? Wie werden insbesondere die Gänge dargestellt? Welche Einstellungen und Perspektiven kommen vor?

**Gruppe B – Licht:** Wie ist die Lichtsituation im Großmarkt? Wie außerhalb des Marktes? Ist es Tag oder Nacht, woran ist das zu erkennen?

**Gruppe C – Farbe:** Welche Farben kommen häufig vor? Wirken die Farben grell oder gedeckt? Welche Farbe hat die Kleidung der Figuren? Welche Farben dominieren das direkte Arbeitsumfeld?

**Gruppe D – Figuren:** Welche Figuren treten auf und wie beschreiben diese den Markt? Welche Gefühle haben sie? Heben sich die Figuren visuell vom Markt ab oder „passen“ sie zu ihrem Arbeitsumfeld? Wie erleben sie das Verhältnis vom Markt zum Draußen?

**Nach dem Filmbesuch:**

d) Stellt als Vertiefung eurer gemeinsamen Beobachtungen auf Plakaten dar, wie der Großmarkt im Film auf den verschiedenen Gestaltungsebenen dargestellt wird und wie die Figuren ihre Arbeit im Großmarkt erleben. Dazu werden neue Gruppen mit jeweils einer Expertin oder einem Experten aus den Beobachtungsgruppen gebildet.

e) Präsentiert eure Ergebnisse in einem Gallery Walk und gebt kriterienorientiertes Feedback.

## Aufgabe 2: In den Gängen als Melodram: Gestus und Gefühl

Fächer: Deutsch, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Kunst, Ethik ab 10. Klasse

### Methodisch-didaktischer Kommentar:

**Kompetenzzuwachs:** Die Schüler/-innen erkennen, wie sich in den für Melodramen typischen Gefühlsausbrüchen der Hauptfiguren innere, oft unlösbare Konflikte mit gesellschaftlichen Normen manifestieren.

Der zweite Aufgabenblock stellt die Gesten und Gefühle der Figuren in den Mittelpunkt.

Zur Vorbereitung auf den Film wird zunächst Basiswissen über das Genre Melodram gesammelt. Zunächst gibt es eine Rechercheaufgabe zum Begriff. Danach werden die Ergebnisse mit dem Glossareintrag verglichen. Auf Placemats wird die Frage behandelt: „Was erwartest du von den Figuren im Melodram IN DEN GÄNGEN?“

Direkt vor dem Kinobesuch wird durch Handouts mit Leitfragen (d) die Rezeption auf die Figuren, ihre Gesten, Sprache und Emotionen gelenkt. Im Anschluss an die Projektion wird den Schüler/-innen Zeit gegeben, um ihre Beobachtungen in einem festgelegten Zeitrahmen von sieben Minuten aufzuschreiben.

In der letzten Einheit werden durch die Blitzlicht-Methode Eindrücke des Filmbesuchs in Erinnerung gerufen und in einer Plenumsdiskussion vertiefend ausgetauscht. ([www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/blitzlicht/](http://www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/blitzlicht/))

Danach wird mit einem Standbild die Figurenkonstellation dargestellt.

Im Klassenverband wird danach gemeinsam besprochen, wie sich die Figuren im Standbild gefühlt haben und inwieweit sich ihre Wünsche im Verlauf der Handlung (nicht) erfüllen.

Die Beobachtungen werden mit den am Anfang gesammelten Erwartungen verglichen und münden potenziell in einer offenen Diskussion über die gesellschaftliche Verteilung von Privilegien und grundsätzliche menschliche Erfahrungen. Die letzte Frage führt wieder zum Ausgangspunkt zurück. Die Schüler/-innen erörtern in einem schriftlichen Essay, warum der Regisseur ein Melodram als Form gewählt haben könnte, um von einer proletarischen Lebenswelt und ihren Figuren zu erzählen.

## ARBEITSBLATT AUFGABE 2, BLATT 1

**Aufgabe 2: In den Gängen als Melodram: Gestus und Gefühl**

**Fächer: Deutsch, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Kunst, Ethik ab 10. Klasse**

**Vor dem Filmbesuch:**

a) Das Melodram ist eine sehr weitgefächerte Gattung. Es zeichnet sich sowohl durch sein emanzipatorisches Potenzial als auch durch vereinfachte Welt Darstellungen aus. Sammelt Informationen zum Melodram-Begriff: Welche Arten von Melodramen gibt es, was sind ihre Merkmale und historischen Besonderheiten?

b) Lest euch gemeinsam den Glossareintrag zum Melodram im Film durch.

c) Erarbeitet ein Placemat zu den folgenden Fragen: Was erwartet ihr von den Figuren im Film IN DEN GÄNGEN, der im Arbeitermilieu spielt? Welche Gefühle und Gesten erwartet ihr von den Figuren? Werden die Figuren glücklich oder unglücklich, oberflächlich oder tiefgründig, verletztlich oder unverletzlich sein, selbstbewusst oder introvertiert agieren?

**Während des Filmbesuchs:**

d) Was erfahrt ihr über die Protagonistinnen und Protagonisten?

- Welche Gesten und Gefühle könnt ihr bei den Hauptfiguren beobachten?
- Wie werden diese durch ihre Gesten, Gefühle und ihre Sprache charakterisiert?
- Welche Gefühle, Gesten und sprachlichen Besonderheiten erkennt ihr bei den Nebenfiguren?
- Welche Verletzungen erfahren die Figuren im Film?
- Wovon träumen die Figuren und was wünschen sie sich? Was geht davon im Film (nicht) in Erfüllung?
- Welche ihrer Wünsche sind den Figuren vielleicht gar nicht bewusst?

**Nach dem Filmbesuch:**

e) Erzählt im „Blitzlicht“ kurz von euren wichtigsten Eindrücken vom Film.

f) Baut ein Standbild, das durch Körperhaltung, Mimik und Gestik die Charakteristika der Beziehungen widerspiegelt. Die Schüler/-innen, welche die Figuren darstellen, bleiben dabei stumm und werden von den anderen Schüler/-innen bewegt. Da möglichst alle Figuren des Films dargestellt werden sollen, bietet es sich an, das Standbild in der großen Gruppe zu erarbeiten. Gebt als „freie“ Beobachter/-innen den „stummen“ Figuren eine Stimme: stellt euch hinter die Figuren und lasst diese mit einem kurzen von euch geäußerten Monolog von ihren Träumen und Verletzungen erzählen.

Mehr zur Standbild-Methode findet ihr hier.

*Fortsetzung auf Blatt 2*

## ARBEITSBLATT AUFGABE 2, BLATT 2

---

g) Diskutiert im Plenum, inwieweit sich diese Wünsche (nicht) erfüllen: Was begrenzt die Figuren und hält sie von der Erfüllung ihrer Wünsche ab? Welche sozialen Grenzen zeigt der Film IN DEN GÄNGEN in den Gefühlsausbrüchen der Figuren auf?

h) Reflektiert in Essayform, warum der Regisseur ein Melodram als Form gewählt haben könnte, um von einer proletarischen Lebenswelt und ihren Figuren zu erzählen.

## Aufgabe 3: Vertiefende Detailanalyse: Das Aquarium als filmisches Motiv

Fächer: Deutsch, Kunst ab 10. Klasse

### Methodisch-didaktischer Kommentar:

**Kompetenzzuwachs:** Dieser Aufgabenblock beschäftigt sich mit dem Aquarium als filmischem Motiv. Er stärkt in erster Linie die Analysekompetenz.

Ausgehend von einem Zitat der Filmwissenschaftlerin Christine N. Brinckmann („Fische verharren, wie filmische Figuren, in ihrer abgeschotteten ‚Diegese‘, weder können sie das Aquarium verlassen, noch ist es ihnen ein Bedürfnis, nach außen, durch die gläserne Wand hindurch zu kommunizieren“) werden vor dem Film- besuch Grundlagen der Filmanalyse und ein entscheidendes Merkmal von Motiven im Film besprochen (Bezug zum filmischen Text). Anhand einer geleiteten, beschreibenden (noch nicht interpretierenden) Analyse der Szene 2 (00:08:10-00:09:51): „Marion und der Gabelstapler“ (<https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/methoden/szenenanalyse/>) wird die Beobachtungs- und Ausdrucksfähigkeit der Lerngruppe geschult. Durch das „Meeresrauschen“ wird deutlich, dass Motivbezüge auch sehr subtil sein können.

Vor dem Filmbesuch wird mit gezielten Fragen, die auf kleinen Handouts an die Schüler/-innen verteilt werden, die Beobachtung auf das Motiv des Aquariums und dessen Merkmale im Film gelenkt.

Nach dem Filmbesuch wird im Plenum eine Mind-Map zum Aquarium-Motiv erstellt (<https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/methoden/eine-mind-map-zu-einem-filmthema-erstellen/>). Begriffe, die gesammelt werden könnten, sind: Bild im Bild, gefangen, Schutzraum, Freiheit, Meeresrauschen, das Meer, Gabelstapler, transparente Grenze, zerbrechlich, einsam, stumm, Gestaltung, Speicherort, Sehnsucht, Palmen, An der schönen blauen Donau, Santa Lucia versunken im Meer... Diese Begriffe sollen die Grundlage für eine schriftliche Einzelanalyse des Aquarium-Motivs bilden. Die Schüler/-innen bekommen kurz Zeit und stellen dann ihre Ideen vor, wie sie den Text gestalten werden. Abschließend sollte durch ein oder mehrere Filmbeispiele und deren gemeinsame Analyse gezeigt werden, dass das Aquarium durch einen neuen Bezugsrahmen (anderen filmischen Text) seine Bedeutung ändert, (fast) immer aber ein Bedeutungsträger ist. Aquarienszenen finden sich zum Beispiel im Film ROMEO UND JULIA (Baz Luhrmann, USA 1996), EIN FISCH NAMENS WANDA (Charles Crichton, USA/GB 1988), DIE LADY VON SHANGHAI (Orson Welles, USA 1947), DIE REIFEPRÜFUNG (Mike Nichols, USA 1967), CHRIEG (Simon Jaquemet, CHE 2014) oder L'AQUARIUM ET LA NATION – DREI KURZE AKTE MENSCHHEIT (Jean-Marie Straub, CHE/F 2015). Zur Vorbereitung der Einheit lohnt sich die Lektüre des Textes „Das Aquarium“ von Christine N. Brinckmann, in: Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug, Marburg 2012.

## ARBEITSBLATT AUFGABE 3, BLATT 1

## Aufgabe 3: Vertiefende Detailanalyse: Das Aquarium als filmisches Motiv

**Fächer: Deutsch, Kunst ab 10. Klasse**

### Vor dem Filmbesuch:

a) Die Filmwissenschaftlerin Christine N. Brinckmann schreibt: „Fische verharren, wie filmische Figuren, in ihrer abgeschotteten ‚Diegese‘, weder können sie das Aquarium verlassen, noch ist es ihnen ein Bedürfnis, nach außen, durch die gläserne Wand hindurch zu kommunizieren.“ Welche Parallelen beschreibt die Filmwissenschaftlerin zwischen dem Aquarium und dem Film? Fallen euch weitere, auffällige Parallelen ein? Sammelt die Ergebnisse in Stichworten an der Tafel.

b) Seht euch die Szene „Marion und Christian am Kaffeeautomaten“ an und beschreibt euch die Szene danach gegenseitig im Plenum.

- Was passiert in der Szene?
- Welche Figuren treten auf?
- Worüber sprechen sie? Was tun sie?
- Wie ist die Farbgestaltung?
- Was passiert auf der Tonebene?
- Welche Einstellungen kommen vor?
- Inwiefern könnt ihr die Szene mit dem Motiv des Aquariums in Verbindung bringen?

### Während des Filmbesuchs:

c) Filmische Motive zeichnen sich durch Wiederholungen (im Film), durch ihren Bezug zum gesamten filmischen Text und durch ihre Bedeutsamkeit (über den Film hinaus) aus. Beobachtet:

- Wann taucht im Film ein Aquarium auf?
- Wo befindet es sich?
- Wie ist das Aquarium gestaltet?
- Welche Fische befinden sich im Aquarium?
- Welche Bedeutung vermittelt sich durch das Aquarium?
- Dienen die Fische der Charakterisierung der Figuren? Inwiefern?
- Spiegelt die Gestaltung des Aquariums das Dekor im Film? Wie?
- Was erfahrt ihr über das Aquarium und die Fische?

*Fortsetzung auf Blatt 2*

## ARBEITSBLATT AUFGABE 5, BLATT 2

- Inwiefern könnte sich das, was im Aquarium und mit den Fischen passiert, auf den Film und seine Figuren beziehen?
- In welchem Verhältnis steht das Aquarium zur Tonebene (Meeresrauschen, Musik)?
- Welche Bezüge könnt ihr zwischen Fischen, Figuren und Meeresrauschen herstellen? Was könnte das bedeuten?

**Nach dem Filmbesuch:**

d) Ruft euch den Filmbesuch in Erinnerung. Was habt ihr beobachtet? Sammelt eure Beobachtungen in Stichworten an der Tafel und erstellt so eine gemeinsame Mind-Map. Stellt auch Vermutungen über Bezüge an und beginnt das Gesehene zu interpretieren.

e) Nutzt die gesammelten Begriffe und überlegt euch, wie ihr das Aquarium-Motiv schriftlich analysieren würdet. Tauscht eure Ideen im Plenum aus: Was sollte man unbedingt in den Text aufnehmen? Was kann man weglassen?

f) Schaut euch eine oder mehrere Aquarien-Szenen in anderen Filmen an. Welche Bedeutung hat das Aquarium? Macht euch mit Hilfe des Arbeitsblatts Notizen und analysiert die Szene(n) kurz gemeinsam im Unterricht.

g) Verfasst abschließend eine schriftliche Analyse zum Aquarium-Motiv in dem Film IN DEN GÄNGEN und versucht dabei alle Motiv-Merkmale darzustellen.

<b>Filmtitel, Regie, Jahr</b>	<b>Das Aquarium (Beschreibung)</b>	<b>Die Figuren (Beschreibung)</b>	<b>Symbolische Bedeutung und Bezüge</b>

*Autor/in: Anna Koblitz, Filmwissenschaftlerin, 07.05.2018*

## GLOSSAR

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

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

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

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

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

Ab den 1950er-Jahren wurden Filme im Kino zunehmend in Breitwand-Formaten projiziert oder gedreht, deren Seitenverhältnis entweder 1,66:1 (europäischer Standard) oder 1,85:1 (US-amerikanischer Standard) betrug. Kinofilme konnten sich dadurch umso deutlicher von dem Vollformat des Fernsehens abgrenzen.

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

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

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

- Jede Szene wird nummeriert. In der Praxis wird dabei auch von einem „Bild“ gesprochen.
- Eine Szenenüberschrift enthält die Angabe, ob es sich um eine Innenaufnahme („Innen“) oder eine Außenaufnahme („Außen“)

handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden.

- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

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

### Drehort/Set

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

### 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** (engl.: 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 (engl.: 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.

### Establishing Shot

Die erste Einstellung eines Films oder einer Sequenz, die als Teil der Exposition in den Handlungsort einführt. Der Establishing Shot präsentiert meist in der Totalen oder Halbtotalen den Schauplatz zum ersten Mal vollständig. Auf diese Weise wird ein Überblick über einen Raum, eine Landschaft bzw. eine Situation gegeben, bevor die nachfolgenden Einstellungen andere Perspektiven einnehmen und sich den handelnden

Personen nähern. Der Establishing Shot kann allein durch die Anordnung der Personen und Objekte im Raum bereits die Konflikte der Handlung andeuten.

## 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: **Mickeymou-sing**), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- **Realmusik, On-Musik** oder **Source-Musik**: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (diegetische Musik). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören..
- **Off-Musik** oder **Score-Musik**: eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Kinopublikum wahrgenommen wird (nicht-diegetische Musik).

## 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.

## Insert

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

- Zum einen können Inserts Gegenstände zeigen, die Teil der Handlung sind (diegetisch). Groß- oder Detailaufnahmen beispielsweise eines Kalenders, eines Briefs, einer Schlagzeile aus der Zeitung oder einer Uhr weisen explizit auf Informationen hin, die wichtig für das Verständnis des Films sind.
- Zum anderen gibt es Inserts, die kein Teil der Handlung selbst sind (nicht-diegetisch), sondern eine kommentierende, zitierende oder

ironisierende Funktion haben, wie Schrifttafeln mit Zeitangaben („Vor zehn Jahren“) oder die typischen Text- oder Bildeinblendungen in den Filmen von Jean-Luc Godard.

## Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden. Kamerabewegungen lenken die Aufmerksamkeit, indem sie den Bildraum verändern. Sie vergrößern oder verkleinern ihn, versetzen 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 wackelnde Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (quasi-)dokumentarische Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

## Kameraperspektive

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.

## Licht und Lichtgestaltung

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

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

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

Von Bedeutung ist zudem die Wahl der **Lichtfarbe**, also der Eigen-

farbe des von Lampen abgestrahlten Lichts. Sie beeinflusst die Farbwahrnehmung und bestimmt, ob eine Farbe beispielsweise kalt oder warm wirkt.

Bei einem Studiodreh ist **künstliche Beleuchtung** unverzichtbar. Aber auch bei Dreharbeiten im Freien wird **natürliches Licht** (Sonnenlicht) nur selten als alleinige Lichtquelle eingesetzt. Der Verzicht auf Kunstlicht, wie in den Filmen der Dogma-Bewegung, stellt ein auffälliges Stilmittel dar, indem ein realitätsnaher, quasi-dokumentarischer Eindruck entsteht.

### Montage

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen. Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als „Innere Montage“ wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

### 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**.

### 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. Drama2turgisch 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.

### Teaser

Als Teaser wird eine Vorschau auf einen Film zu Werbezwecken bezeichnet, die bereits bis zu einem Jahr vor dem Kinostart gezeigt

wird. Zumeist dauern Teaser nur eine Minute, erzählen im Gegensatz zum Trailer noch nichts über die Handlung des Films und zeigen wenige ausdrucksstarke Bilder. Sie sollen eine Kostprobe geben, im Sinne des englischen Verbs „to tease“, das in diesem Zusammenhang bedeutet, Appetit oder Lust auf etwas zu machen. An diesen ersten Eindruck knüpft später die Werbekampagne zum Filmstart an. Teaser funktionieren besonders gut bei bereits bekannten Stoffen, etwa bei Sequels oder Verfilmungen berühmter Literaturvorlagen. Sie wurden in den 1930er-Jahren erstmals von US-amerikanischen Studios eingesetzt und prägen bis heute vor allem die Werbekampagnen großer Hollywood-Produktionen.

### Tongestaltung/Sound Design

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

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

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

### Trailer

Die in der Regel zwischen 30 und 180 Sekunden langen Werbefilme werden im Kino-Vorprogramm eingesetzt, um auf kommende Leinwandereignisse hinzuweisen. Im Unterschied zum deutlich kürzeren und weniger informativen Teaser, locken sie das Publikum mit konkreten Hinweisen zu Handlung, Stars und filmischer Gestaltung ins Kino. Dazu werden Ausschnitte, Texteinblendungen, grafische Elemente, Sprecherstimme (Voice-Over), Musik und Toneffekte verwendet. Trailer sind als Vorschau- bzw. Werbemittel bereits seit den 1910er-Jahren in Gebrauch und bis heute wichtige Elemente der Werbekampagnen von Filmverleihen.

## WEITERE INFORMATIONEN & IMPRESSUM

---

### FILMINFORMATIONEN DES VERLEIHS

[zorrofilm.de/index.php?id=182](http://zorrofilm.de/index.php?id=182)

### FILMPORTAL.DE

[www.filmportal.de/film/in-den-gaengen\\_da431ad6f76d429dac76d7df93ce4861](http://www.filmportal.de/film/in-den-gaengen_da431ad6f76d429dac76d7df93ce4861)

### INTERVIEW MIT THOMAS STUBER UND CLEMENS MAYER IM MDR

[www.mdr.de/kultur/interview-clemens-meyer-thomas-stuber-in-den-gaengen-berlinale-film-100.html](http://www.mdr.de/kultur/interview-clemens-meyer-thomas-stuber-in-den-gaengen-berlinale-film-100.html)

### AUTORENSEITE VON CLEMENS MEYER

[www.meyer-clemens.de/site/clemens\\_meyer/home](http://www.meyer-clemens.de/site/clemens_meyer/home)

### FILMTIPP, VISION KINO

[www.visionkino.de/filmtipps/filmtipp/movies/show/Movies/all/in-den-gaengen/](http://www.visionkino.de/filmtipps/filmtipp/movies/show/Movies/all/in-den-gaengen/)

### BPB-SHOP: DVD „PANZERKREUZER POTEMKIN“

[www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/144703/filmkanon-panzerkreuzer-potemkin-bpb-Shop:](http://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/144703/filmkanon-panzerkreuzer-potemkin-bpb-Shop:)

### DEFA-DVD-BOX „PARALLELWELT FILM“

[www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/33933/parallelwelt-film](http://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/33933/parallelwelt-film)

### APUZ: ARBEIT IM KAPITALISMUS

[www.bpb.de/apuz/211041/arbeit-im-kapitalismus-lange-linien-der-historischen-entwicklung-bis-heute?p=all](http://www.bpb.de/apuz/211041/arbeit-im-kapitalismus-lange-linien-der-historischen-entwicklung-bis-heute?p=all)

### DVD „ENTHUSIASMUS“ – EDITION FILMMUSEUM

[www.edition-filmmuseum.com/product\\_info.php/language/de/info/p1\\_Entuziazm-Simfonija-Donbassa-.html](http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/language/de/info/p1_Entuziazm-Simfonija-Donbassa-.html)

### DVD „KUHLE WAMPE“ BEI ABSOLUT MEDIEN

[absolutmedien.de/film/876/Kuhle+Wampe+oder+Wem+gehört+die+Welt?](http://absolutmedien.de/film/876/Kuhle+Wampe+oder+Wem+gehört+die+Welt?)

### INFORMATIONEN ZU FAROCKIS „ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK“

[www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1995/arbeiter-verlassen-die-fabrik.html](http://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1995/arbeiter-verlassen-die-fabrik.html)

### FILMLEXIKON UNI KIEL: ARBEITERFILM

[filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1383](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1383)

### FILMLEXIKON UNI KIEL: PROMETHEUS FILM

[filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1301](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1301)

### FILMLEXIKON UNI KIEL: SOZIALISTISCHER REALISMUS

[filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5579](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5579)

## Mehr zum Thema auf kinofenster.de

HALLESCHER KOMETEN (FILMBESPRECHUNG VOM 23.10.2006)

[www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv\\_neuimkino/hallesche\\_kometen\\_film/](http://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/hallesche_kometen_film/)

ALS WIR TRÄUMTEN (FILMBESPRECHUNG VOM 26.02.2015)

[www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/als-wir-traeumten-nik-film/](http://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/als-wir-traeumten-nik-film/)

EINER VON UNS (FILMBESPRECHUNG VOM 08.11.2016)

[www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1611/kf1611-einer-von-uns-film/](http://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1611/kf1611-einer-von-uns-film/)

MUSIK IM FILM – EINE KLEINE DRAMATURGIE (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 01.08.2004)

[www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0408\\_9/musik\\_im\\_film\\_eine\\_kleine\\_dramaturgie/](http://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0408_9/musik_im_film_eine_kleine_dramaturgie/)

AUSSTATTUNG UND KOSTÜME (HINTERGRUNDARTIKEL 20.12.2010)

[www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1101/ausstattung-und-kostueme/](http://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1101/ausstattung-und-kostueme/)

WUNDEN DES ALLTAGS – GROSSBRITANNIENS REALISTISCHER FILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 12.12.2006)

[www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf9710/kinofilmgeschichte\\_iv\\_die\\_wunden\\_des\\_alltags/](http://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf9710/kinofilmgeschichte_iv_die_wunden_des_alltags/)

STARKE ARBEITERFRAUEN IM FILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 20.12.2010)

[www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1101/starke-arbeiterfrauen-im-film/](http://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1101/starke-arbeiterfrauen-im-film/)

DER JUNGE KARL MARX (FILMBESPRECHUNG VOM 01.03.2017)

[www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/der-junge-karl-marx-nik/](http://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/der-junge-karl-marx-nik/)

## Filmpädagogisches Begleitmaterial

VISION KINO: SCHULE IM KINO – PRAXISLEITFADEN FÜR LEHRKRÄFTE

[www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1109855](http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1109855)

kinofenster.de

## Impressum

Herausgeber:

Für die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb,  
Fachbereich Multimedia verantwortlich:

Thorsten Schilling, Katrin Willmann

Redaktionelle Mitarbeit: Eva Flügel (Volontärin)

Adenauerallee 86, 53115 Bonn,

Tel. 0228 / 99 515 0, info@bpb.de

Autoren/innen: Ronald Ehlert-Klein, Jörn

Hetebrügge, Jan-Philipp Kohlmann, Hannes

Wesselkämper Unterrichtsvorschläge:

Ronald Ehlert-Klein und Anna Koblitz

Arbeitsblätter:

Anna Koblitz

Redaktion: Ronald Ehlert-Klein, Jan-Philipp

Kohlmann, Kirsten Taylor

Basis-Layout: Raufeld Medien GmbH

Layout: Ronald Ehlert-Klein

Bildnachweis: Szene © Zorro Film, Porträt: Sommerhaus Filmproduktionen

© Mai 2018 kinofenster.de