

Themendossier

Mai 2020



Das Kriegsende und die Shoah filmisch erinnern

75 Jahre nach der Befreiung Deutschlands von der NS-Herrschaft sind Filme ein unverzichtbarer Teil unserer Erinnerungskultur. Anlässlich des Jahrestages stellt unser Dossier besonders prägende Spielfilme über das Kriegsende vor. Darüber hinaus widmet es sich mit NACHT UND NEBEL und SHOAH zwei Dokumentarfilmen, die filmische Wegmarken im Gedenken an die Ermordung der europäischen Juden sind. Die Arbeitsblätter zum Dossier sind für den Unterricht ab der 10. Klasse konzipiert.

Inhalt

	EINLEITUNG		FILMBESPRECHUNG
04	Filme über das Kriegsende	19	Nacht und Nebel
	FILMBESPRECHUNG		FILMBESPRECHUNG
06	Die Mörder sind unter uns	21	Shoah
	FILMBESPRECHUNG		UNTERRICHTSMATERIAL
08	Deutschland im Jahre Null	23	Arbeitsblätter
	FILMBESPRECHUNG		- VORBEMERKUNG ZUM EINSATZ DER FÜNF ARBEITSBLÄTTER IM UNTERRICHT
10	Die Brücke	24	Aufgabe 1: DIE BRÜCKE
	FILMBESPRECHUNG		- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
12	Ich war neunzehn	27	- AUFGABE ZUM FILM
	FILMBESPRECHUNG		Aufgabe 2: NACHT UND NEBEL
14	Die Ehe der Maria Braun	30	- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
	FILMBESPRECHUNG		- AUFGABE ZUM FILM
16	Bilder trotz allem – die Dokumentarfilme Nacht und Nebel und Shoah	34	Aufgabe 3: SHOAH
	HINTERGRUNDARTIKEL		- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
			- AUFGABE ZUM FILM
			Aufgabe 4: DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL
			- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
			- AUFGABE ZUM FILM

>

- 36 **Aufgabe 5: DIE EHE DER
MARIA BRAUN**
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABE ZUM FILM
- 38 **Filmglossar**
- 46 **Links und Literatur**
- 49 **Impressum**

Einleitung: Filme über das Kriegsende (1/2)



Filme über das Kriegsende

Das Kino hat den Diskurs über das Kriegsende und die Shoah maßgeblich mitbestimmt. Anlässlich des 75. Jahrestages der Befreiung stellen wir einige bedeutende Filme zum Thema vor.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges in Deutschland wurde im Kino schon oft und auf sehr unterschiedliche Weise thematisiert. Einige der Filme haben den öffentlichen Diskurs zweifellos maßgeblich beeinflusst. Umso mehr sind sie als Gegenstand gleichermaßen der Filmbildung wie auch der historischen politischen Bildung von besonderem Interesse. So enthält der 2003 von der bpb veröffentlichte Filmkanon einige bedeutende Filmwerke, die sich mit dem Kriegsende auseinandersetzen.

In unserer aktuellen Monatsausgabe nehmen wir den 75. Jahrestag der Befreiung von der NS-Diktatur zum Anlass, um diese Filme noch einmal vorzustellen: Im Einzelnen handelt es sich dabei um Roberto Rossellinis *DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* (1948), Bernhard Wickis *DIE BRÜCKE* (1959),

Konrad Wolfs *ICH WAR NEUNZEHN* (1968) und Rainer Werner Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1979). Diese im Kanon enthaltene Auswahl ergänzt Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946), der Begründer des sogenannten Trümmerfilms. Außer einer kurzen Einführung im Rahmen dieses Textes bietet die Ausgabe Filmbesprechungen und Arbeitsblätter ab der 10. Klasse sowie Links zu weiteren Informationen und Materialien zum Thema.

75 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges ist absehbar, dass es bald keine Zeitzeugen und Zeitzeuginnen mehr geben wird, die aus eigenem Erleben über die damaligen Ereignisse berichten können. Mehr noch als bisher werden Filme daher zu einem zentralen Baustein einer Erinnerungskultur, deren Ziel es ist, das Andenken an

die Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft lebendig zu erhalten und darüber aufzuklären. Unser Hintergrundtext widmet sich zwei ebenfalls im Kanon enthaltenen dokumentarischen Werken, die als Wegmarken herausragen: Alain Resnais' *NACHT UND NEBEL* (1955) und Claude Lanzmanns *SHOAH* (1985).

Ruinen als Filmset

Mit dem Zusammenbruch des NS-Staates im Mai 1945 kam auch die Filmproduktion in Deutschland zum Erliegen. Doch bereits im Frühjahr 1946 begannen die Dreharbeiten zum ersten deutschen Nachkriegsfilm: Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, die erste DEFA-Produktion, nahm stilistisch Anleihen an das expressionistische Kino der Weimarer Republik, nutzte dabei aber die reale Ruinenlandschaft Berlins als Schauplatz. Er inspirierte eine Reihe weiterer Trümmerfilme, die vor allem die aktuelle Not der Bevölkerung in den Mittelpunkt stellten. Staudtes Blick richtete sich vor allem auf die Vergangenheit: Sein Protagonist ist ein Kriegsheimkehrer, der unter seinen Erinnerungen an die Erschießung unschuldiger Zivilisten und Zivilistinnen an der Ostfront leidet – und der beschließt, den verantwortlichen Offizier persönlich zur Rechenschaft zu ziehen.

Indem Staudtes Film die Sühne der NS-Verbrechen einforderte, besetzte er eine Ausnahmeposition im deutschen Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit. Denn die Filmschaffenden, von denen viele zuvor selbst Teil der vom NS-Staat gelenkten Filmwirtschaft gewesen waren, schwiegen sich über das Ausmaß der Verstrickung der deutschen Bevölkerung aus. Der italienische Regisseur Roberto Rossellini hingegen griff das Thema auf. Sein Film *DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* begleitet einen Zwölfjährigen, der vereinsamt durch das zerstörte Berlin streift. Seine Begegnung mit einem früheren Lehrer hat schließlich fatale Konsequenzen: Fehl- >

Einleitung: Filme über das Kriegsende (2/2)

geleitet von der Nazi-Ideologie des Mannes vergiftet der Junge seinen bettlägerigen Vater, um das Elend der Familie zu lindern. Rossellini inszenierte **DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL** im Stil des damals aufkommenden italienischen Neorealismus mit Laiendarstellerinnen und -darstellern, an Originalschauplätzen und in einer dokumentarisch anmutenden Bildästhetik. Er selbst sah den Film als Versuch einer objektiven Bestandsaufnahme. Der Titel verweist auf ein Land im Zustand des zivilisatorischen Nullpunkts.

Rossellinis schonungsloser Blick auf Deutschland stieß hierzulande kaum auf Zustimmung. Ebenso wenig fand er in den Folgejahren Nachahmer im deutschen Kino. In der jungen DDR konzentrierten sich die Filme über die NS-Zeit meist auf die Verklärung des sozialistischen Widerstands. Im vom Wirtschaftswunder besetzten Westen strickte das Kino mit am Mythos der sauberen Wehrmacht. Erst 1959 sorgte dort der Film **DIE BRÜCKE** für Aufsehen, indem er radikal mit dem Heroismus des Soldatentums brach und die Menschenverachtung der nationalsozialistischen Führung klar zum Ausdruck brachte: Bernhard Wickis auf einem Tatsachenroman beruhendes Drama erzählt von Schülern, die in den letzten Kriegstagen als Soldaten eingezogen werden und erbittert eine unbedeutende Brücke verteidigen: Kanonenfutter, das in der Hitler-Jugend auf seine Rolle eingeschworen wurde.

Wie Bernhard Wicki knüpfte auch Konrad Wolf in seinem ebenfalls in Schwarz-Weiß gedrehtem **ICH WAR NEUNZEHN** visuell an den Neorealismus an. Den Einfluss des italienischen Nachkriegskinos auf den DEFA-Film verrät schon die Eingangsssequenz mit dem gespenstischen Bild eines auf dem Fluss treibenden gehenkten Überläufers, das Rossellinis Kriegsende-Film **PAISÀ** (1946) zitiert. Wolf, der als Kind aus Deutschland in die Sowjetunion emigriert war, verfolgte allerdings zugleich einen

autobiografischen Ansatz. Der Regisseur hatte das Kriegsende als deutschstämmiger Offizier auf Seiten der Roten Armee erlebt. In seinem fragmentarisch erzählten Film verarbeitete er eigene Erinnerungen an seine Rückkehr in das ihm auf verstörende Weise fremd gewordenes Geburtsland. Dass Wolf in seiner Darstellung der Befreiung inhaltlich enge Grenzen gesetzt waren, liegt in der restriktiven Filmpolitik der DDR Ende der 1960er-Jahre begründet.

Die Illusion des Neuanfangs

Mit **DIE EHE DER MARIA BRAUN** schloss der westdeutsche Autorenfilmer Rainer-Werner Fassbinder eine Leerstelle in der deutschen Kinogeschichte, indem er eine weibliche Hauptfigur ins Zentrum eines Films über das Kriegsende stellte. Auch im Ausland wurde das in seiner Farbigkeit an klassische Hollywood-Melodramen erinnernde Werk seinerzeit begeistert aufgenommen. Über den Neuaufbau der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft zieht der Film ein illusionsloses Fazit: Die geschäftstüchtige, von Hanna Schygulla gespielte Protagonistin erlebt das Ende der NS-Zeit als eine vorübergehende Phase der Freiheit, in der für sie als Frau ein selbstbestimmtes Leben möglich scheint. Letztlich scheitert Fassbinders Heldin jedoch an den patriarchalen Machtstrukturen, die sich im Deutschland der Adenauerzeit rasch wieder etablieren. Der Gewinn der Fußballweltmeisterschaft 1954, das sogenannte Wunder von Bern, steht im Film sinnbildlich für diese Kontinuität. Mit seiner gesellschaftskritischen Sicht war Fassbinder in der von heftigen politischen Kontroversen geprägten Bundesrepublik der 1970er-Jahre freilich längst nicht mehr alleine – wie auch der gemeinsam mit anderen Filmschaffenden und Intellektuellen realisierte Episodenfilm **DEUTSCHLAND IM HERBST** (1977) belegt. Zu deutlich führten die Majdanek-Prozesse seinerzeit vor Augen, wie unbehelligt selbst NS-Massenmörder/-innen nach Kriegsen-

de ihre bürgerlichen Existenzen fortsetzen konnten.

Dass die Auseinandersetzung des Kinos mit dem Kriegsende noch längst noch nicht abgeschlossen ist, zeigen diverse Produktionen aus jüngerer Zeit. So sind Filme wie **ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN** (Max Färberböck, 2008) oder **WOLFSKINDER** (Rick Ostermann, 2013) Beispiele dafür, dass hierzulande im Kino inzwischen immer häufiger das Leid deutscher Zivilisten und Zivilistinnen thematisiert wird – ohne in angemessener Weise auf die von Deutschen begangenen Verbrechen einzugehen.

Autor:

Jörn Hetebrügge, freier Filmjournalist und kinofenster.de-Redakteur, 05.05.2020

Foto:

© picture alliance/United Archives

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



Die Mörder sind unter uns

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

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

ein Leben mit vielen Annehmlichkeiten. Fassungslos über diesen Opportunismus sinnt Mertens auf Rache durch Selbstjustiz. Sein am Weihnachtsabend anberaumtes Strafgericht wird in letzter Sekunde durch Susanne verhindert.

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

Deutschland 1946

Drama

Distributionsform: DVD

(ICESTORM Entertainment GmbH),
VoD

Verfügbarkeit: YouTube, amazon,
GooglePlay, iTunes

Regie und Drehbuch: Wolfgang
Staudte

Darsteller/innen: Hildegard
Knef, E. W. Borchert, Arno
Paulsen, Robert Forsch, Marlise
Ludwig, Hilde Adolphi u.a.

Kamera: Friedl Behn-Grund,
Eugen Klagemann

Laufzeit: 85 min, deutsche
Originalfassung

Format: Schwarz-Weiß

FSK: ab 6 J.

Altersempfehlung: ab 9 J.

Klassenstufen: ab 14. Klasse

Themen: Nationalsozialismus,
Krieg/Kriegsfolgen, (Deutsche)
Geschichte, Individuum (und
Gesellschaft), Filmgeschichte

Unterrichtsfächer: Deutsch,
Religion, Ethik, Geschichte,
Politik

6
(49)

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

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

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

störung stillschweigend zur Tagesordnung zurückzukehren.

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

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

Autor:

Claus Löser, Filmhistoriker und Kurator, 05.05.2020

Foto:

© Picture Alliance/Everett Collection

Filmbesprechung: Deutschland im Jahre Null (1/2)



Deutschland im Jahre Null

Allein gelassen streunt ein Zwölfjähriger durch die Ruinen Berlins. Roberto Rossellinis Film ist ein Klassiker des neorealistischen Kinos.

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

Verzweifelt über seine Tat, stürzt sich der Junge in den Tod.

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

Germania, anno zero

Italien, Deutschland 1948
Drama

Regie: Roberto Rossellini

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

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

Kamera: Robert Juillard

Laufzeit: 78 min, dt. F

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise: Internationales
Filmfest von Locarno 1948: Bes-
ter Film (Roberto Rossellini),
Preis für bestes Originaldreh-
buch (Roberto Rossellini, Carlo
Lizzani, Max Kolpé)

FSK: ab 16 J.

Altersempfehlung: ab 16 J.

Klassenstufen: ab 11. Klasse

Themen: Kindheit/Kinder, (Deut-
sche) Geschichte, Krieg/Kriegs-
folgen, Nationalsozialismus,
Gesellschaft, Filmgeschichte
Unterrichtsfächer: Deutsch,
Geschichte, Sozialkunde/Gemein-
schaftskunde, Ethik, Religion

Filmbesprechung: Deutschland im Jahre Null (2/2)

dokumentarische Wirkung. Das ungelenke Agieren der Darsteller/innen verstärkt diese Realitätsbindung und wirkt zugleich im Brechtschen Sinne distanzierend, wodurch eine Reflexion angeregt wird.

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

Autor:

Jörn Hetebrügge, 05.06.2015

Foto:

© Picture Alliance/Everett Collection

Filmbesprechung: Die Brücke (1/2)



Die Brücke

Kurz vor Kriegsende wird eine Gruppe Jugendlicher zum Volkssturm eingezogen. Bernhard Wicki schuf damit einen der bedeutendsten Antikriegsfilme.

In den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs erhalten sieben Jungen aus einer deutschen Kleinstadt – alle circa 16 Jahre alt – ihren Einberufungsbescheid. Auf Bitten ihres Lehrers weist der zuständige Hauptmann den Jungen eine Stellung als Wachtrupp an der militärisch unbedeutenden städtischen Brücke zu. Wenig später sind die sieben Freunde dort auf sich alleine gestellt. Geleitet von jenen Tugenden, die ihnen von klein auf eingeimpft wurden – Pflichterfüllung und Gehorsam – nehmen sie den Kampf gegen den übermächtigen, mit Panzern anrückenden Feind auf. Nach einer grausamen Schlacht überlebt von der Gruppe nur ein Einziger. Er wird am Ende mit der verstörenden Erkenntnis konfrontiert, dass der Tod seiner Kameraden umsonst war: Die Brücke sollte ohnehin gesprengt werden.

Bernhard Wickis preisgekröntes Spielfilmdebüt DIE BRÜCKE zählt zu den berührendsten Antikriegsfilmen der Filmgeschichte. Entstanden kurz nach der Wiedereinführung der bundesdeutschen Wehrpflicht (1957) reflektiert der Film diesbezüglich auch die gesellschaftliche Debatte seiner Zeit und unterscheidet sich damit wesentlich vom damals populären Unterhaltungskino. Die audiovisuelle Ästhetik ist in Ausstattung, Farbgestaltung und Musikeinsatz stark reduziert: Gedreht wurde in der oberpfälzischen Stadt Cham in kargen Schwarz-Weiß-Bildern mit weitgehend unerfahrenen Jungdarstellern. Selbst der Vorspann ist minimalistisch und unterstützt damit den fast dokumentarischen Charakter der Ereignisse im Film.

Basierend auf dem gleichnamigen autobiografischen Roman von Manfred >

BRD 1959

(Anti)-Kriegsfilm, Drama

Regie: Bernhard Wicki

Drehbuch: Michael Mansfeld, Karl-Wilhelm Vivier nach dem gleichnamigen Roman von Manfred Gregor

Darsteller/innen: Folker Bohnet, Fritz Wepper, Michael Hinz, Frank Glaubrecht, Volker Lechtenbrink u. a.

Kamera: Gerd von Bonin

Laufzeit: 105 min, dt. F

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise: Auswahl: Bundesfilmpreis 1960: Bester Spielfilm (Bernhard Wicki), Preis der deutschen Filmkritik 1959/60, Golden Globe 1960: Bester fremdsprachiger Film, Deutscher Jugendfilmpreis 1960, Deutscher Filmpreis 1989: Filmband in Gold, Sonderpreis „40 Jahre Bundesrepublik Deutschland“ (Bernhard Wicki)

FSK: ab 12 J.

FBW-Prädikat: Besonders Wertvoll

Altersempfehlung: ab 14 J.

Klassenstufen: ab 9. Klasse

Themen: Filmgeschichte, Filmsprache, Jugend/Jugendliche/Jugendkultur, Krieg/Kriegsfolgen, Werte, Freundschaft, Liebe

Unterrichtsfächer: Deutsch, Geschichte, Ethik, Religion, Politik

Filmbesprechung: Die Brücke (2/2)

Gregor, verdeutlicht DIE BRÜCKE den Irrsinn des Krieges über das konkrete historische Ereignis hinaus, thematisiert aber auch die gefährliche ideologische Verblendung junger Menschen durch den Nationalsozialismus. Erzählt wird die sinnbildhafte Geschichte einer getäuschten Generation, die am Ende des Hitler-Regimes plötzlich vor den Trümmern ihrer vermeintlich sicheren Glaubenssätze steht. Aus diesem Grund eignet sich der Film vor allem im Geschichts- und Politikunterricht zur Diskussion und Wirkungsanalyse der NS-Ideologie, während er im Ethikunterricht Anstöße zur kritischen Reflexion über gesellschaftlich vorgegebene Normen und Werte bieten kann. Im Fach Deutsch ist zudem ein intermedialer Vergleich mit der Romanvorlage denkbar. Inhaltliche Bezüge lassen sich auch zu Konrad Wolfs Kriegsdrama ICH WAR NEUNZEHN herstellen, das ebenfalls Teil des bpb-Filmkanons ist.

Autor:

Christian Heger, 05.06.2015

Foto:

© Picture Alliance/KPA Honorar & Belege

Filmbesprechung: Ich war neunzehn (1/2)



Ich war neunzehn

Ein junger Deutscher kehrt 1945 als Soldat der Roten Armee in sein Geburtsland zurück. In seinem Film verarbeitete Konrad Wolf seine persönlichen Erinnerungen an das Kriegsende.

Als Kind floh Gregor Hecker mit seinen politisch engagierten Eltern vor den Nazis in die Sowjetunion. Als Leutnant der Roten Armee kehrt der 19-Jährige in den letzten Wochen des Zweiten Weltkriegs nach Deutschland zurück. Er versucht in einer Aufklärungseinheit, deutsche Soldaten zum Aufgeben zu bewegen und dient einem hochrangigen Offizier als Übersetzer. Bei seinen Begegnungen mit den einstigen Landsleuten trifft er Verblendete und Kriegsmüde, Verängstigte und Hoffnungsvolle und lernt die verschiedenen Seiten der ihm fremd gewordenen Heimat kennen.

Konrad Wolf schuf mit seinem autobiografisch gefärbten Schwarz-Weiß-Antikriegsfilm einen Klassiker des DDR-Kinos. Das Persönliche der Erinnerungen seines

Alter Egos Gregor wird durch den Off-Kommentar des jungen Helden betont und die bleibende Lebendigkeit der Kriegserfahrungen durch den häufigen Einsatz der Handkamera. Mit der episodischen Erzählstruktur, die stellenweise an den italienischen Neorealismus der Nachkriegszeit erinnert, unterstreichen Wolf und sein Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase die Zufälligkeit der Ereignisse: Der Held geht dorthin, wohin ihn der Krieg verschlägt, und die Eindrücke, die er gewinnt, sind durch persönliche Begegnungen geprägt.

Die im Titel anklingende Unreife des Helden wird von Konrad Wolf in einen Vorteil umgemünzt. Gregor Hecker ist weniger Handelnder als aufmerksamer Beobachter. Er versucht zu begreifen, wie es zu den Gräueltaten der National-

DDR 1968

(Anti)-Kriegsfilm

Regie: Konrad Wolf

Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase, Konrad Wolf

Darsteller/innen: Jaecki Schwarz, Vasilil Livanov, Aleksei Ejbozhenko, Galina Polskikh, Rolf Hoppe, Wolfgang Greese u. a.

Kamera: Werner Bergmann

Laufzeit: 120 min, OmU

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise: Nationalpreis 1. Klasse (1968), Heinrich-Greif-Preis 1. Klasse (1969), Bester Jugendfilm auf der Jugendfilmwoche Halle (1969), Kunstpreis der Gesellschaft für DSF (1975)
FSK: ab 12 J.

FBW-Prädikat: Besonders Wertvoll

Altersempfehlung: ab 14 J.

Klassenstufen: ab 9. Klasse

Themen: (Deutsche) Geschichte, Krieg/Kriegsfolgen, Erwachsenwerden, Heimat, Sowjetunion/Russland, Filmgeschichte

Unterrichtsfächer: Deutsch, Geschichte, Ethik

Filmbesprechung: Ich war neunzehn (2/2)

sozialisten kommen konnte, die im Film durch einmontierte Szenen aus dem DEFA-Dokumentarfilm TODESLAGER SACHSENHAUSEN (Richard Brandt, Deutschland 1946) verdeutlicht werden. Im Geschichtsunterricht lässt sich diskutieren, ob die im Film angebotenen Erklärungsversuche – deutscher Untertanengeist, preußisches Pflichtgefühl, verblendeter Fanatismus – aus heutiger Sicht ausreichen. Lohnend ist zudem, die russische Offensive kurz vor Kriegsende und die deutsche Kapitulation im Unterricht nachzuvollziehen und nach der Bedeutung des Films in der DDR zu fragen. Hier bietet sich ein Vergleich in Bezug auf die Resonanz an, die weitere Antikriegsfilme wie Bernhard Wickis DIE BRÜCKE (BRD 1959) etwa zur selben Zeit in der Bundesrepublik Deutschland erfahren. Zudem lässt sich diskutieren, inwiefern die Genre-Unterscheidung zwischen Kriegsfilm und Antikriegsfilm sinnvoll ist.

Autor:

Michael Kohler, 17.06.2015

Foto:

© DEFA-Stiftung/Bergmann, Ebert,
Sperberg

Filmbesprechung: Die Ehe der Maria Braun (1/2)



Die Ehe der Maria Braun

Rainer Werner Fassbinders Melodram erzählt die Geschichte eine Frau, die mit Geschick und Pragmatismus die Wirren des Krieges meistert. Die Titelfigur wird von Hanna Schygulla verkörpert.

Während eines Luftangriffs heiratet Maria 1943 den Soldaten Hermann Braun. Tags darauf muss er an die Front und bleibt nach Kriegsende verschollen. Maria beginnt in einer Bar zu arbeiten, wo sie den afroamerikanischen G.I. Bill kennenlernt. Als Hermann überraschend heimkehrt und die beiden in flagranti erwischt, erschlägt Maria Bill. Ihr Mann nimmt die Schuld auf sich und geht ins Gefängnis. Maria hält an ihrer Liebe zu Hermann fest, auch nachdem sie die Geliebte – und tüchtige Referentin – des Industriellen Karl Oswald geworden ist. Als Hermann entlassen wird, setzt er sich jedoch nach Kanada ab und kehrt erst nach Karls Tod 1954 zurück. Dieser hat das Paar als Erben bestimmt. Kaum haben sie davon erfahren, sterben Maria und Hermann bei einer Gasexplosion.

DIE EHE DER MARIA BRAUN ist ein Melodram mit konkretem Zeitbezug. Über neun Jahre hinweg verfolgt der Film die Entwicklung der Titelfigur zur „Mata Hari des Wirtschaftswunders“. Handlungsorte sind authentisch ausgestattete, klaustrophobisch wirkende Innenräume, die das Innenleben der Protagonisten/innen illustrieren. Innerhalb des Bildausschnitts setzen zudem oft Wände, Bögen und Fenster zusätzliche Begrenzungen, so dass die darin agierenden Figuren isoliert oder beengt wirken. Die Außenwelt drängt durch einen bisweilen überlauten Ton ein: Kriegslärm, Suchmeldungen, Pressluftschlämmer, Politikeransprachen, Schlager oder zuletzt die Live-Übertragung des Endspiels der Fußball-WM 1954. Der Film beginnt und endet mit einer Detonation. Eine zusätzliche zeitliche >

BRD 1978

Drama, Melodram

Kinostart: 20.02.1979

Regie: Rainer Werner Fassbinder

Drehbuch: Peter Märtesheimer, Pea Fröhlich

Darsteller/innen: Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny, Hark Bohm, Gisela Uhlen, Gottfried John, Elisabeth Trisenaar u. a..

Kamera: Michael Ballhaus

Laufzeit: 120 min

Format: 35mm, Breitwand, Farbe

Filmpreise: Auswahl: Internationale Filmfestspiele Berlin 1979: Silberner Bär für beste Hauptdarstellerin (Hanna Schygulla); Deutsches Filmband in Gold (1979): Beste Regie (Rainer Werner Fassbinder), Beste Darstellerin einer Hauptrolle (Hanna Schygulla), Beste Darstellerin einer Nebenrolle (Gisela Uhlen), Bestes Szenenbild (Norbert Scherer, Helga Ballhaus)

FSK: ab 12 J.

Altersempfehlung: ab 15 J.

Klassenstufen: ab 10. Klasse

Themen: Filmgeschichte, (Deutsche) Geschichte, Frauen, Rollenbilder, Individuum (und Gesellschaft), Liebe, Krieg/Kriegsfolgen

Unterrichtsfächer: Deutsch, Geschichte, Ethik, Politik

Filmbesprechung: Die Ehe der Maria Braun (2/2)

Klammer bilden Politiker-Porträts: anfangs ein Bild Adolf Hitlers, im Nachspann Negativaufnahmen der ersten Bundeskanzler der Nachkriegszeit bis Helmut Schmidt, wobei auffällt, dass Willy Brandt fehlt.

DIE EHE DER MARIA BRAUN erzählt nicht nur das Drama einer unerfüllten Liebe, sondern ist auch ein vielschichtiges Zeit- und Milieuporträt. So kann im Unterricht analysiert werden, welches Bild Fassbinder von der Nachkriegszeit und dem beginnendem Wirtschaftswunder zeichnet. Maria Braun steht mit ihrem untrüglichen Gespür für den Wert von Gütern und ihrem eigenen Körper beispielhaft für jene Frauen, die den Wiederaufbau vorantrieben. Während sie beruflich Karriere macht und so das Wirtschaftswunder personifiziert, kühlt sie emotional ab: Ökonomie statt Vergangenheitsbewältigung. Ihre Welt explodiert, als sie erfährt, dass auch sie nur als Ware zwischen Hermann und Karl „gehandelt“ wurde. Ist ihr Tod Unfall oder Suizid? Diskutiert werden sollte auch, welche Aussage der Regisseur mit den Kanzler-Porträts trifft. Nicht zuletzt regt der Film dazu an, sich mit der Rolle Fassbinders für den Neuen Deutschen Film auseinanderzusetzen.

Autor:

Cristina Moles Kaupp, 22.02.2016

Foto:

© Picture Alliance/KPA Honorar &

Belege

Hintergrundartikel: Bilder trotz allem – die Dokumentarfilme Nacht und Nebel und Shoah (1/2)



Bilder trotz allem – die Dokumentarfilme NACHT UND NEBEL und SHOAH

Rainer Werner Fassbinders Melodram erzählt die Geschichte eine Frau, die mit Geschick und Pragmatismus die Wirren des Krieges meistert. Die Titelfigur wird von Hanna Schygulla verkörpert.

Als Soldaten und Soldatinnen der 60. Armee der 1. Ukrainischen Front der Sowjetunion am 27. Januar 1945 das Vernichtungslager Auschwitz erreichten, fanden sie eine Tötungsstätte im Zustand der Auflösung vor: gesprengte Krematorien, alleingelassene, lebensgefährlich geschwächte Insassen und Insassinnen, hektisch geräumte Büros. Die Mörder und Mörderinnen flüchteten nach Westen, auf Todesmärschen trieben sie Gefangene vor sich her, die sie auch in den letzten Wochen des Kriegs noch in ihrer Gewalt behalten wollten. In Auschwitz – wie auch in anderen NS-Lagern – entstanden in diesen Tagen der Befreiung auch Bilder, die bis heute die Erinnerung an das Mensch-

heitsverbrechen prägen. Diese Bilder waren allerdings von Anfang an durch einen Widerspruch charakterisiert: Sie kamen zu spät, und zwar in einem doppelten Sinn. Sie konnten nur noch aufnehmen, was die Täter und Täterinnen zurückgelassen hatten, und sie konnten nicht mehr dazu beitragen, dem Verbrechen Einhalt zu gebieten. Sie konnten nur noch nachträglich dokumentieren.

Das nationalsozialistische Regime hatte sich bei seinem Versuch eines Genozids an den Juden in Europa um größtmögliche Geheimhaltung bemüht. Zwar war es nicht möglich, Nachrichten und Gerüchte über das Ziel der Deportationen, die aus vielen

Ländern Europas stattfanden, vollständig zu unterdrücken. Aber bis heute diskutieren die Historiker und Historikerinnen darüber, was die Welt in den Jahren 1941 bis 1945 von den Geschehnissen vor allem auf dem Territorium der heutigen Staaten Polen, Ukraine und Weißrussland hätte wissen können, ja müssen. Die behauptete Unsichtbarkeit der Shoah wurde zu einem wichtigen Topos in der Vergangenheitsbewältigung, also bei den Bemühungen der betroffenen Staaten und Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg, das Leid und die Schuld zu verarbeiten und zu sühnen.

Dichterische Reflexion

Schon das bedeutendste frühe Dokument in diesem Zusammenhang war von dieser Spannung zwischen dem Darstellbaren und dem Unvorstellbaren geprägt: NACHT UND NEBEL (1955). Der französische Filmemacher Alain Resnais hatte den Auftrag bekommen, einen Film über die Vernichtungslager zu machen. Ihm zur Seite stand die Historikerin Olga Wormser, die 1946 bereits zum ersten Mal nach Polen gereist war und nach ihrer Rückkehr einen ersten Appell veröffentlichte, sich den Tatsachen von „Gaskammern, Selektion, Folter“ zu stellen: „Ja, man muss immer noch davon sprechen, ehe die Kornblumen von Auschwitz (ebenso blau wie in den Getreidefeldern Frankreichs) die ganze menschliche Asche absorbiert haben, aus der sie sprießen.“

Schon bei Wormser, die aus einer jüdischen Familie aus der Ukraine stammte, deutet sich an, wie sich in den Jahren nach dem Krieg erst ganz allmählich die Landkarte der nationalsozialistischen Gewalt zusammensetzte. Allein das später zur Chiffre gewordene Auschwitz war ein heterogener Lagerkomplex, in der 1955 einzelne Bereiche dem Verfall überlassen waren, während die polnischen Behörden an anderen Stellen gerade mit der Errichtung musealer Infrastrukturen beschäftigt waren. Dies war die Situation, in der Resnais mit seinem >

Hintergrundartikel: Bilder trotz allem – die Dokumentarfilme Nacht und Nebel und Shoah (2/3)

Team zu Dreharbeiten kam, im benachbarten Birkenau fanden sie eine „Deponie der Erinnerung“ (Thierry Jonquet) vor. In Majdanek wurde schließlich jene „von Fingernägeln gefurchte Decke“ aus Beton gefilmt, in der Jean Cayrol in seinem Sprechkommentar ein Bild für die Todesnot der Opfer sehen wollte. Der französische Schriftsteller hatte Zwangsarbeit und Lagerhaft im oberösterreichischen Mauthausen/Gusen überlebt und seine Erfahrungen dichterisch reflektiert. Auf dieser Grundlage entstand schließlich sein Text zu dem Film NACHT UND NEBEL. In der bundesdeutschen Version trat an seine Stelle ebenfalls ein Dichter: Paul Celan.

In jedem Fall ergaben die von Resnais aufgenommenen Farbbilder von Orten, denen die schreckliche Vergangenheit nicht mehr sofort anzusehen ist, eine wesentliche Ebene des Films. Sie stehen in einer Spannung zu den Archivbildern in Schwarz-Weiß, mit denen Resnais die Vernichtung zu dokumentieren versuchte: Viele dieser Bilder von Deportationen und Lageralltag, aber auch von Bergen ausgemergelter Leichen und angehäuften Raubgütern sind heute in das kollektive Gedächtnis eingeebnet. Resnais ging sogar so weit, Material aus Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935) zu verwenden. Damit schuf er einen Präzedenzfall für viele künftige Montagefilme, die das zunehmend erschlossene Archivmaterial nutzten. Dass die Nazis selbst ein Bilderverbot über den Bereich der „Menschenschlachthäuser“ (Olga Wormser) verhängt hatten, ließ die wenigen trotzdem zustande gekommenen fotografischen Zeugnisse auf eine prekäre Weise kostbar werden – schon Resnais lagen die vier Fotografien vor, die Mitglieder des Sonderkommandos in Birkenau heimlich von der Verbrennung der Leichen der in der Gaskammer Ermordeten aufgenommen hatten. Er verwandte sie seinerzeit nicht.

NACHT UND NEBEL wurde erst allmählich zu einem der Schlüsselfilme über die Shoah.

Er traf anfangs auf eine Stimmungslage, die für eine Aufarbeitung dieser Geschehnisse noch nicht bereit zu sein schien. Anlässlich der geplanten Uraufführung 1956 im Wettbewerb des Filmfestivals in Cannes intervenierte die bundesdeutsche Botschaft in Paris, was zu einer öffentlichen Kontroverse führte. Letztlich wurde der Film außerhalb des Wettbewerbs gezeigt und erregte tiefe Betroffenheit. Vor allem in Frankreich und Deutschland spielt NACHT UND NEBEL seither eine wesentliche Rolle in der Gedenkkultur. In der Bundesrepublik wird der Film seit Ende 1956 von staatlicher Seite vertrieben und auch an Schulen gezeigt.

Gebrochene Erinnerung

Zwanzig Jahre nach Alain Resnais begann Claude Lanzmann mit den Aufnahmen zu einem Werk, das 1985 unter dem Titel SHOAH herauskam. Dieser fast zehnstündige Dokumentarfilm gilt heute als der Mittelpunkt aller filmischen Beschäftigungen mit der Shoah – neben seinem enormen historiographischen Wert hat Lanzmanns Meisterwerk auch den Status einer Instanz bekommen. Es gab das Prinzip vor, das der Filmemacher fortan auch als streitbarer Intellektueller und Polemiker vertrat: Von der Vernichtung gibt es keine Bilder, es gibt nur die Erinnerungen der wenigen Überlebenden, Zeugen und Zeuginnen und die heutigen Landschaften, in denen die Spuren der Vergangenheit zu suchen sind. Lanzmann sammelte Zeugnisse von Menschen, die dem Tod entkommen waren, und ließ sie, auch unter größter Anspannung, für die vielen Toten sprechen: „We have to do it, you know it“, insistiert er gegenüber Abraham Bomba, der in Treblinka den nackten Frauen vor der Tür der Gaskammern die Haare schneiden musste. Bomba erzählt anfangs ruhig und gefasst, während er einem Mann die Haare schneidet, doch bald kann er nicht mehr weitersprechen.

Diese Schlüsselszene von SHOAH rührt an das Innerste des Films: es handelt sich

um einen Versuch, einer Erinnerung einen Ausdruck zu geben, die eigentlich blockiert ist, weil das Trauma, das ihr zugrunde liegt, nicht zu überwinden ist. Lanzmann hat SHOAH später noch durch weitere Filme über die NS-Vernichtungslager ergänzt, vor allem durch einen Film über den Aufstand in Sobibor 1943, aber an der Prämisse seiner Arbeit hat er nie etwas geändert: Von Auschwitz (der Name steht stellvertretend für die industrielle Massenvernichtung der europäischen Juden) gibt es keine Bilder, schon gar keine fiktionalen. Was wir von Auschwitz wissen, wissen wir nur durch die gebrochene Erinnerung der Wenigen, die diesem Ort entkamen.

SHOAH kam zu einem Zeitpunkt heraus, als in der Bundesrepublik Deutschland die Vergangenheitsbewältigung in eine besonders intensive Phase trat. Zwar hatte das Thema in den 1960er-Jahren mit den Auschwitz-Prozessen schon viel Aufmerksamkeit erhalten und war ein maßgeblicher Auslöser der 68er-Bewegung. Doch setzte eine Rede des damaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zum 40. Jahrestag der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft am 8. Mai 1985 neue Maßstäbe, indem sie die Notwendigkeit einer Kultur der Erinnerung betonte. Bald darauf begann unter Intellektuellen, Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen der später sogenannte Historikerstreit, in dem es um die Frage der Singularität der NS-Verbrechen ging.

Claude Lanzmann wollte dieser Beispiellosigkeit mit SHOAH einen angemessenen Ausdruck verleihen. Diesem Verständnis nach erscheint es nur folgerichtig, dass er sich 1993 deutlich gegen Steven Spielbergs SCHINDLERS LISTE aussprach, einen Spielfilm, der zwar auf Tatsachen beruht, aber mit den Mitteln des Erzählkinos arbeitet, um die Shoah ins Bild zu setzen. Dass Spielberg seine Schauspieler und Schauspielerinnen in einer Szene in einer (vermeintlichen) Gaskammer zeigt, um wie in einem Thriller einen Spannungspunkt zu setzen, war für >

Hintergrundartikel: Bilder trotz allem – die Dokumentarfilme Nacht und Nebel und Shoah (3/3)

Lanzmann nicht weniger als ein Skandal.

Mit der 1994 gegründeten Shoah Foundation, die Zeugnisse von Überlebenden sammelt, verfolgt Spielberg seither allerdings im Grunde die gleichen Ziele wie Lanzmann. Neuere Filme wie DAS LEBEN IST SCHÖN (1997) von Roberto Benigni, SON OF SAUL (2015) von László Nemes oder zuletzt JOJO RABBIT (2019) von Taika Waititi zeigen jedoch, dass die Spannung zwischen der Undarstellbarkeit singulären Leids und dem menschlichen Bedürfnis nach Empathie und Imagination letztendlich nicht in eine Richtung aufzulösen ist.

Zitierte Quelle: Sylvie Lindeperg:
Nacht und Nebel. Ein Film in der Geschichte, Berlin 2010

Autor:

Bert Rebhandl, freier Filmjournalist
in Berlin, 05.05.2020

Foto:

© picture-alliance/Mary Evans Picture
Library

Filmbesprechung: Nacht und Nebel (1/2)



Nacht und Nebel

Zehn Jahre nach Ende des Krieges drehte Alain Resnais' seinen berühmten Dokumentarfilm über die NS-Vernichtungslager.

Zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs begibt sich der französische Filmemacher Alain Resnais auf die Spuren der Verbrechen in den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern. In der Dokumentation NACHT UND NEBEL zeichnet er anhand von historischen Bilddokumenten und eigenen Aufnahmen vom Gelände des einstigen Lagers Auschwitz-Birkenau das Geschehen chronologisch nach: die Entstehung der Lager, die Deportation der unter dem NS-Regime verfolgten Bevölkerungsgruppen, den Lageralltag, die Überlebensstrategien der Häftlinge und ihre systematische Ermordung. Der Film endet mit einer Warnung an die Zuschauernden vor einer möglichen Wiederholung dieser Ereignisse und appelliert an deren Wachsamkeit.

Resnais wählt für diesen Film eine essayistische Herangehensweise, die nicht auf eine Überwältigung des Publikums durch Schreckensbilder zielt, sondern Raum zur Reflexion lässt. Die Montage verhindert das Eintauchen in eine homogene Filmwelt, indem NACHT UND NEBEL farbige Sequenzen des verwilderten Lagergeländes mit teils schwer ertragbaren schwarzweißen Archivbildern von verstümmelten, kranken und toten Menschen kombiniert. Ebenso "auf Abstand" halten die von Hanns Eisler komponierte kontrapunktische Filmmusik und der getragene Duktus des Off-Kommentars, verfasst vom Dichter Jean Cayrol, in der deutschen Fassung von Paul Celan, beides KZ-Überlebende. Gleichzeitig verbinden Match-Cuts, Kommentar und Musik die Bilder verschiedener Orte und Epochen zu einem zeitlosen Lagerkosmos. Die >

Nuit et brouillard

Frankreich 1955
Dokumentarfilm

Regie: Alain Resnais

Drehbuch: Jean Cayrol, deutsche Fassung des Kommentars: Paul Celan

Kamera: Ghislain Cloquet, Sacha Vierny

Laufzeit: 32 min, Dt. F, OmU
FSK: ab 12 J.

FBW-Prädikat: Besonders Wertvoll

Altersempfehlung: ab 15 J.

Klassenstufen: ab 10. Klasse

Themen: (Deutsche) Geschichte, Holocaust, Nationalsozialismus, Filmgeschichte, Filmsprache

Unterrichtsfächer: Geschichte, Politik, Deutsch, Ethik, Religion, Medienkunde, Kunst

Filmbesprechung: Nacht und Nebel (2/2)

Vergangenheit wird als unabgeschlossene Zeit präsentiert, die untrennbar mit der Gegenwart verwoben ist.

Mit NACHT UND NEBEL realisierte Resnais ein Kunstwerk, das wegweisend für die filmische Beschäftigung mit NS-Verbrechen war und die Gattung Dokumentarfilm neu auslotete. Über die eindringliche Veranschaulichung des Geschehens in den Vernichtungslagern hinaus reflektiert der Film implizit durch seine Machart und explizit im Off-Kommentar die Unmöglichkeit, den Schrecken des Holocaust medial zu vermitteln. Anknüpfend an eine Analyse des Films sowie an Recherchen zu seiner bewegten Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte lässt sich im Unterricht etwa erörtern, wo die Grenzen und Möglichkeiten dokumentarischer Bilder liegen, um über Menschheitsverbrechen zu informieren, den Opfern zu gedenken und für demokratische und humane Werte zu sensibilisieren. Abschließend bietet es sich an, den Schlussappell des Films näher zu betrachten und zu diskutieren, inwiefern die Vergangenheit junge Menschen heute betrifft.

Autor:

Marguerite Seidel, 25.02.2016

Foto:

© picture alliance/Everett Collection

Filmbesprechung: Shoah (1/2)



Shoah

Claude Lanzmanns fast zehnstündiger Dokumentarfilm über die Shoah ist das Ergebnis einer jahrelangen Spurensuche.

Zwölf Jahre arbeitete der französische Publizist und Filmemacher Claude Lanzmann an seiner neunstündigen Dokumentation SHOAH über die systematische Vernichtung der europäischen Juden im sogenannten Dritten Reich. Lanzmann verzichtete dabei bewusst auf Archivaufnahmen und konzentrierte sich auf die Zeugenschaft von Menschen, die die Vernichtungslager Chelmno, Auschwitz, Belzec oder Treblinka überlebt haben. Für den Film kehrten sie über 30 Jahre später an die Orte zurück, an denen das Unausprechliche geschah. Den Aussagen der Überlebenden stellte Lanzmann Interviews mit ehemaligen SS-Angehörigen gegenüber. So liefert Shoah nicht nur ein detailliertes Bild von den Grausamkeiten, die sich in den Lagern abspielten. Die Dokumentation beschreibt auch erstmals die logistischen

Abläufe in den Todesfabriken, denen sechs Millionen Juden zum Opfer fielen.

Charakteristisch ist der journalistische Stil: Viele der Interviews zeigen Lanzmann zusammen mit seinen Gesprächspartnern/innen. Es geht ihm jedoch nicht um den Akt des Sprechens selbst. Der Regisseur möchte die Erfahrung lebendig halten, nicht nur für die Opfer der Nazi-Verbrechen, sondern vor allem für die nachfolgenden Generationen. Hierzu greift er auch ganz bewusst auf Inszenierungsmittel zurück, zum Beispiel wenn er einen ehemaligen Lokführer der Todes Transporte in einem fahrenden Zug berichten lässt. Doch auch die Landschaft, in der sich die Lager befanden, fungiert als stummer Zeuge. Indem SHOAH wiederholt die leere, scheinbar unberührte Natur zeigt, liefert Lanzmann ein ein- >

Frankreich 1985

Dokumentarfilm

Kinostart: 17.02.1986

Regie und Drehbuch: Claude Lanzmann

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

Kamera: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubtchansky

Laufzeit: 566 min, OmU

Format: Farbe/Schwarzweiß, 35mm

Filmpreise: Auswahl: Internationale Filmfestspiele Berlin 1986: FIPRESCI Preis, Caligari Filmpreis; César 1986: Ehrenpreis; BAFTA 1987: Flaherty Documentary Award

FSK: ab 12 J.

Altersempfehlung: ab 15 J.

Klassenstufen: ab 10. Klasse

Themen: Holocaust, (Deutsche) Geschichte, Trauma, Schuld (und Sühne), Individuum (und Gesellschaft), Filmgeschichte

Unterrichtsfächer: Sozialkunde/ Gemeinschaftskunde, Geschichte, Ethik, Religion

Filmbesprechung: Shoah (2/2)

dringliches Bild für die Unvorstellbarkeit des Genozids.

SHOAH zählt zu den erschütterndsten Dokumenten des 20. Jahrhunderts. Wegen seiner eindringlichen Schilderungen eignet sich der Film hervorragend für die Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Darüber hinaus wirft er auch philosophische Fragen auf. Im Unterricht kann anhand von Lanzmanns Werk diskutiert werden, inwiefern Augenzeugenschaft zur Vermittlung von Geschichtsbildern beiträgt. Welchen Anteil hat die Erinnerung, im Gegensatz zur wissenschaftlichen Forschung, an der Geschichtsschreibung? Dabei interessiert besonders, nach welchen Kriterien Lanzmann seine Gesprächspartner/innen auswählte. Ferner stellt sich die Frage, was Lanzmann durch seinen Verzicht auf Archivbilder aus den Lagern bewirkt. Aufgrund seiner außergewöhnlichen filmischen Qualität bietet SHOAH vielseitige Ansätze für die pädagogische Arbeit, auch hinsichtlich der formalen Mittel eines Dokumentarfilms..

Autor:

Andreas Busche, 01.02.2016

Foto:

© Picture Alliance/United Archives

Unterrichtsmaterial: Arbeitsblätter

Arbeitsblätter**VORBEMERKUNG ZUM
EINSATZ DER FÜNF ARBEITSBLÄTTER
IM UNTERRICHT**

Die Arbeitsblätter können einzeln bearbeitet werden. Ebenso denkbar ist es in der Oberstufe, zwei Filme miteinander zu vergleichen. DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (I 1948) und DIE EHE DER MARIA BRAUN (D 1979) erzählen von der Nachkriegszeit in Deutschland. Inhaltliche und formale Gemeinsamkeiten und Unterschiede können herausgearbeitet werden. Daran sollte sich die Diskussion anschließen, inwieweit sich die filmische und gesellschaftliche Perspektive auf die Nachkriegszeit innerhalb der zwischen den beiden Filmen liegenden 30 Jahre (nicht) verändert hat. Ähnlich kann mit den Dokumentarfilmen NACHT UND NEBEL (F 1955) und SHOAH (F 1985) verfahren werden, welche die systematische Vernichtung der jüdischen Bevölkerung durch die Nationalsozialisten thematisieren. Auch hier liegen 30 Jahre zwischen der Entstehung der jeweiligen Filme.

Arbeitsblatt: Die Brücke - Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar**ARBEITSBLATT ZUM FILM DIE BRÜCKE**

—

Fächer:

Deutsch, Geschichte, Politik, Ethik

Altersempfehlung:

ab Klasse 10, ab 15 Jahren

Lernprodukt/Kompetenzzuwachs: Die Schülerinnen und Schüler untersuchen und beurteilen den Film als Beispiel des Filmgenres *Combat Movie* und nehmen in einer Filmrezension und -kritik begründet Stellung zur Deutung des Films als Antikriegsfilm. Im Geschichts- und Politikunterricht liegt der Schwerpunkt auf der Recherchearbeit zum historischen Hintergrund der Filmhandlung am Ende des zweiten Weltkriegs im April 1945 – und somit auf der Deutungs- und Analysekompetenz. In der Gesellschaftslehre, Ethik und in der Religionslehre/LER liegt der Fokus auf der Urteils- und Dialogkompetenz im Hinblick auf die Themenfelder Krieg/Gewalt und Friedensethik. In allen Fächern erfolgt eine Auseinandersetzung mit filmästhetischen Mitteln.

Didaktische Vorbemerkung: DIE BRÜCKE wurde in den Filmkanon der Bundeszentrale für politische Bildung aufgenommen (<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/>). Für die Präsentation im Unterricht ist über die bpb eine DVD mit V+Ö-Lizenz zu erwerben (<https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/171129/filmkanon-die-bruecke-1959-von-bernhard-wicki>) Zur vertiefenden Vorbereitung kann das Filmbegleitheft des Bernhard Wicki Gedächtnisfonds dienen (<http://bernhard-wickigedaechtnisfonds.de/wp-content/uploads/2014/02/bruecke.pdf> und im Bonusmaterial der DVD)

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Vor der Filmsichtung sollten sich die Schülerinnen und Schüler mit den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen am Ende des Zweiten Weltkrieges vertraut machen, da DIE BRÜCKE nur vor diesem Hintergrund sachgerecht interpretiert werden kann. Für die Vertiefung einzelner Sequenzen ist der Einsatz von Tablets/Ipads angebracht, die Aufgaben können aber gegebenenfalls auch mit Smartphones/Iphones (BYOD) im Klassenraum und/oder als Hausaufgabe bearbeitet werden. Die Aufgaben sind so gestaltet, dass sie auch – nicht nur in Zeiten der Corona-Pandemie – in synchronen und asynchronen e-learning-Prozessen realisiert werden können (<https://www.e-teaching.org/materialien/glossar/asynchrones-lernen> und <https://www.e-teaching.org/materialien/glossar/synchrones-lernen>).

Nach der Filmsichtung erfolgt die Filmrezension und -kritik in Auseinandersetzung mit der Einordnung des Films ins Genre Antikriegsfilm, einer Bildanalyse von Filmplakaten der Erstaufführung sowie der Erstellung eines Videopodcasts mit Filmausschnitten zu einer der Figuren (alternativ wäre auch denkbar, dass die Bearbeitung zu allen sieben Jungen vorgenommen wird).

Arbeitsblatt: Die Brücke (1/2)

ARBEITSBLATT ZUM FILM DIE BRÜCKE (D 1958, R: BERNHARD WICKI)

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Seht euch den Nachspann des Films DIE BRÜCKE (ab 01:37:16) an. Darin heißt es: "Dies geschah am 27. April 1945. Es war so unbedeutend, dass es in keinem Heeresbericht erwähnt wurde."

Tauscht euch in Kleingruppen in einem Brainstorming darüber aus, auf welches historische Ereignis sich dieser Satz beziehen könnte.

- b)** An der Tafel findet ihr einen Zeitstrahl vom 01. April bis zum 8. Mai 1945. Recherchiert in Kleingruppen **A, B, C** und **D** zu Ereignissen in Deutschland am Ende des zweiten Weltkriegs in diesen Monaten und ordnet eure Ergebnisse auf dem Zeitstrahl in Stichworten an. Stellt eure Ergebnisse im Plenum vor.

Nutzt als Ausgangspunkt eurer Recherchen folgende Quellen:

Gruppe A: a+e;

Gruppe B: b+f;

Gruppe C: c+g;

Gruppe D: d+h

Textmaterial:

a. faz.de: Letzte Kriegswochen 
<http://www.faz.net/2.1652/f-a-z-chronik-letzte-kriegswochen-der-27-april-1945-16597599.html>

b. chroniknet: April 1945 
<https://chroniknet.de/extra/ereignisse/april-1945/>

c. chroniknet: Mai 1945 
<https://chroniknet.de/extra/ereignisse/mai-1945/>

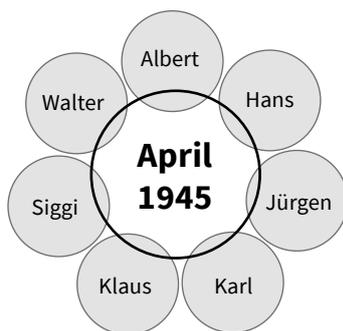
d. bpb.de: Der Zweite Weltkrieg – Endphase und Kriegsende 
<https://www.bpb.de/ge-schichte/deutsche-geschichte/der-zweite-weltkrieg/199402/endphase-und-kriegsende>

VOR DER SICHTUNG DES KAPITELS 1 (TC 00:00:00-00:22:39):

- c)** Teilt euch in sieben Kleingruppen auf. Jeder Gruppe wird einer der sieben Jugendlichen zugeordnet.

WÄHREND DER SICHTUNG DES ERSTEN KAPITELS:

- d)** Achtet auf die Entwicklung dieser Jungen: Albert, Jürgen, Hans, Karl, Klaus, Siegfried (genannt Sigg), Walter.



NACH DER SICHTUNG DES ERSTEN KAPITELS:

- e)** Fasst auf einer Karteikarte zusammen, was ihr über eure Figur erfahren habt.

Optional bei Nutzung eines Tablets:

Macht zwei Szenenfotos eurer Figur (eine Porträtaufnahme, eine Aufnahme mit Mutter oder Vater).

- f)** Stellt im Plenum eure Figur vor und erstellt ein Figurenschaubild mit den Karteikarten und den Personenfotos.

- g)** Analysiert und vergleicht vor dem Hintergrund der Informationen auf dem Zeitstrahl die Filmhandlung und das Verhalten der Erwachsenen.

NACH DER SICHTUNG DES ZWEITEN KAPITELS (TC 00:22:39-00:41:56):

- h)** Die sieben Jugendlichen erhalten ihre Einberufung zur Wehrmacht. Ergänzt das Persönlichkeitsprofil eurer Figur und wählt ein weiteres Standbild aus diesem Kapitel für das Figurenschaubild aus.

- i)** Beschreibt und beurteilt die Reaktion und das weitere Verhalten der jeweiligen Figur vor dem Hintergrund eurer Kenntnisse über die Hitlerjugend, den sogenannten Volksturm und das nahende Ende des Zweiten Weltkriegs.

- j)** Erklärt mit den Begriffen Verführung, Begeisterung, Indoktrination, Idealismus und Fanatismus das Verhalten der jeweiligen Figur. >

Arbeitsblatt: Die Brücke (2/2)

WÄHREND DER SICHTUNG

DES DRITTEN KAPITELS (TC 00:41:56-00:55:31):

Im folgenden Kapitel des Films befinden sich die Jugendlichen als Rekruten zur Ausbildung in einer Wehrmachtskaserne. Eine Schlüsselszene ist der Besuch des Lehrers der sieben Jugendlichen, Oberstudienrat Stern, beim Kommandeur der Kaserne, Hauptmann Fröhlich, einem ehemaligen Lehrer.

Timecode: 00:45:09-00:47:55

- k)** Analysiert die Inszenierung des Gesprächs zwischen Stern und Fröhlich und erläutert die Wirkung der filmästhetischen Mittel (Inszenierung/ Mise-en-scène, Kameraperspektive, Schuss-Gegenschuss-Technik und Kamerabewegung.

NACH DER PRÄSENTATION DES KAPITELS 3:

- l)** Vergleicht eure Ergebnisse.

OPTIONAL:

- m)** Interpretiert das im Gespräch verwendete Gedicht Hölderlins in seiner ursprünglichen Intention und seiner Verwendung durch die Nationalsozialisten.

WÄHREND DER SICHTUNG DES VIERTEN UND FÜNFTEN KAPITELS (TC 0:55:31-01:27:16):

In den folgenden Kapiteln befindet sich die Gruppe der sieben Jugendlichen nachts und am folgenden Tag, dem 27. April, auf Wachposten auf der Brücke ihres Heimatortes.

- n)** Achtet erneut auf eure jeweilige Figur. Achtet besonders auf bleibende Charaktereigenschaften, die sich gegebenenfalls verstärken und auf Veränderungen in den jeweiligen Verhaltensweisen.

NACH DER PRÄSENTATION DER KAPITEL 4 UND 5:

- o)** Wählt zwei Szenenfotos (eine Porträtaufnahme und/oder eine Aufnahme mit einer anderen Person) aus, die die Veränderungen im Verhalten der beobachteten Personen beispielhaft zum Ausdruck bringen. Stellt euch eure Ergebnisse im Plenum vor.

- p)** Teilt euch in drei Gruppen **A**, **B**, und **C** ein. Eine Gruppe sollte aus drei bis vier Schüler/-innen bestehen.

Hinweis: Je nach Klassenstärke kann es auch die **Gruppen A1, A2** ... geben, die parallel die gleichen Aufgaben bearbeiten.

Gruppe A:

Der Film **DIE BRÜCKE** wird in Filmkritiken als Antikriegsfilm bezeichnet.

- Recherchiert auf www.filmgenres.de zu den Merkmalen von Kriegsfilmen und Antikriegsfilmen.
- Wählt Szenen des Films aus, an denen das Genre Antikriegsfilm deutlich wird.

- Beurteilt, inwieweit **DIE BRÜCKE** die Bezeichnung Antikriegsfilm zu Recht trägt.
- Bereitet eure Ergebnisse für eine Präsentation mit einer Präsentationssoftware vor.

Gruppe B:

Auf www.filmposter-archiv.de/filmpLakat.php?id=24952 findet ihr einige Plakate, mit denen der Film 1959 bei der Uraufführung beworben worden ist.

- Erstellt Bildbeschreibungen zu jedem der Plakate.
- Wählt zu jedem der Plakate passende Szenenfotos aus.
- Beurteilt kritisch, welches der Plakate die Intention des Films am besten darstellt.
- Bereitet eine Präsentation eurer Ergebnisse vor.

Gruppe C:

Gestaltet ein Filmporträt von einem der Jugendlichen.

- Wählt für eure Aufgabe einen der Jungen aus.
- Sucht aus jedem der fünf Kapitel eine kurze Filmsequenz aus, die die Entwicklung des Jugendlichen im Laufe der Filmhandlung darstellt.
- Kommentiert die ausgewählten Filmsequenzen.
- Bereitet eine Präsentation eurer Ergebnisse mit Hilfe eines Videoschnittprogramms und einer Präsentationssoftware vor.

- q)** Stellt euch eure Ergebnisse im Plenum vor und gebt einander kriterienorientiertes Feedback.

Arbeitsblatt: Nacht und Nebel – Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar**ARBEITSBLATT ZUM FILM NACHT UND NEBEL**

—

Fächer:

Deutsch, Geschichte, Politik, Ethik

Altersempfehlung:

ab Klasse 10, ab 15 Jahren

Didaktische Vorbemerkung: Der Einsatz des Dokumentarfilms NACHT UND NEBEL im Unterricht erfordert Sensibilität, Achtsamkeit und eine entsprechende Vorbereitung der Unterrichtssequenz und der Lerngruppe. Der Film zeigt unter anderem den Bau und Impressionen des Alltags in Konzentrationslagern.

Grundsätzlich sollte allen Schüler/innen deutlich gemacht werden, dass sie jederzeit die Augen schließen oder die Filmvorführung verlassen können, falls das Gezeigte für sie nicht erträglich ist.

Lernprodukt/Kompetenzzuwachs: Die Schülerinnen und Schüler begründen, warum NACHT UND NEBEL einen wichtigen Beitrag für die Erinnerungskultur darstellt. Je nach Lernprodukt (Text oder mündlicher Beitrag) liegt der Schwerpunkt in Deutsch auf Schreiben, beziehungsweise Sprechen und Zuhören. Die Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur führt im Fach Geschichte zu einem Kompetenzzuwachs bei der Urteils- und Orientierungskompetenz. Fächerübergreifend erfolgt eine Vertiefung der Wirkung filmästhetischer Mittel.

Didaktisch-methodischer Kommentar: Anhand von Standfotos wird in die Thematik und die Montagetechnik des Dokumentarfilms eingeführt. Anhand der einzelnen Arbeitsschritte machen sich die Schülerinnen und Schüler mit den am Film beteiligten Künstler/-innen und der Kontroverse um NACHT UND NEBEL beim Filmfestival in Cannes vertraut. Dies befähigt sie, den Film NACHT UND NEBEL als bedeutsam für das Gedenken der Opfer des Nationalsozialismus darzustellen.

Vorschlag zur Differenzierung: Im Ethik- und Sozialkundeunterricht kann basierend auf dem Theodor-W. Adorno-Zitat, dass Lyrik nach Auschwitz Barbarei sei, erörtert werden, inwieweit ein Dokumentarfilm über Konzentrationslager (nicht) angemessen ist. Im Deutsch-Leistungskurs kann die Entstehung dieses Zitats erschlossen werden (vgl. <http://opus.uni-lueneburg.de/opus/volltexte/2002/137/pdf/stein5.pdf>). Daran anknüpfend sollte NACHT UND NEBEL in die künstlerische Auseinandersetzung des Gedenkens der Opfer des Nationalsozialismus zum Beispiel bei Andersch, Brecht und Celan eingeordnet werden. Ebenfalls in der Oberstufe können im Deutschunterricht Merkmale des Filmessays (<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=702>) erschlossen werden. Im Geschichtsunterricht sollte anknüpfend an die Kontroverse in Cannes die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Bundesrepublik und in der DDR verglichen werden.

Arbeitsblatt: Nacht und Nebel (1/2)

ARBEITSBLATT ZUM FILM NACHT UND NEBEL (F 1955, ALAIN RESNAIS)

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a) Beschreibt das Bild auf der rechten Seite möglichst genau. ▷
- b) Seht euch nun folgende Standfotos an und rekonstruiert, was in dieser Sequenz des Dokumentarfilms NACHT UND NEBEL dargestellt wird. ▽



- c) Erörtert im Plenum, warum Regisseur Alain Resnais mit einer Montage von Farb- und Schwarz-Schweiß-Bildern arbeitet.
- d) Tauscht euch darüber aus, was der Filmtitel NACHT UND NEBEL bedeuten könnte. Vergleicht eure Vermutungen mit dem Artikel auf Deutschlandfunk Kultur.

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- e) Achtet darauf, mit welchen filmästhetischen (beispielsweise Montage, Bildkomposition, Kameraeinstellungen, Musik) und erzählerischen (beispielsweise Voice-Over) Mitteln Regisseur Alain Resnais arbeitet.

Achtung: Ihr dürft jederzeit die Augen schließen oder den Raum verlassen.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- f) Tauscht euch darüber aus, was euch besonders berührt hat.
- g) Vergleicht eure Ergebnisse der Aufgabe e) und erläutert die Wirkung der verwendeten Mittel.
- h) Für den französischen Voice-Over-Text zeichnet der Autor Jean Cayrol verantwortlich, für die deutsche Bearbeitung Paul Celan. Die Filmmusik wurde von Hanns Eisler komponiert. Recherchiert arbeitsteilig deren Biografien und stellt diese einander im Plenum vor.
- i) Als der Film 1956 für die Filmfestspiele Cannes nominiert wird, regt sich Protest. Stellt Vermutungen an, wer (Personen oder Initiativen) warum etwas gegen die Programmierung dieses Festivalbeitrags gehabt haben könnte.
- j) Der deutsche Botschafter in Frankreich protestierte erfolgreich gegen die Aufführung des Films im Wettbewerb des Festivals in Cannes. Ein Vertreter des Bundesinnenministeriums gab >

Arbeitsblatt: Nacht und Nebel (2/2)

später an, dass das Zeigen des Films "nur allzu leicht dazu beitragen kann, den durch die nationalsozialistischen Verbrechen erzeugten Hass gegen das deutsche Volk in seiner Gesamtheit wiederzubeleben" (zitiert auf der Webseite des Film Instituts Hannover http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/holocaust_im_film/dokumentarfilme-dokumentationen/nacht-und-nebel/materialien-nacht-und-nebel/kont-roverse.html).

Stellt euch vor, ihr kuratiert eine Filmreihe oder ein Festival, bei dem ihr NACHT UND NEBEL zeigen wollt. Daraufhin regt sich ein ähnlicher Protest. Bereitet eine Stellungnahme vor, in der ihr – anders als 1956 in Cannes – begründet, warum ihr NACHT UND NEBEL auf jeden Fall zeigen werdet und warum der Film ein wichtiger Beitrag für die Erinnerungskultur ist. Bezieht dabei auch die Ergebnisse aus Aufgabe h) und die Warnung am Ende des Films in eure Argumentation ein. Lest euch zur Vorbereitung eurer Stellungnahme folgenden Hintergrundartikel: https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0708/memoriaalkultur_in_deutschland/ auf kinofenster.de durch).

- k)** Präsentiert euch eure Beiträge und gebt einander kriterienorientiertes Feedback.

Arbeitsblatt: Shoah – Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT ZUM FILM SHOAH

—

Fächer:

Deutsch, Geschichte, Politik, Ethik

Altersempfehlung:

ab Klasse 10, ab 15 Jahren

Didaktische Vorbemerkung: Die Arbeit mit dem Film unterstützt die in den Lehrplänen der höheren Jahrgänge der Sekundarstufe I und der Sekundarstufe II ausgewiesene Auseinandersetzung mit der Geschichte des Zweiten Weltkriegs, des deutschen Nationalsozialismus und der systematischen Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen. Neben dem Faktenwissen über diese historischen Ereignisse und Zusammenhänge sind biografische Zugänge notwendig, die mit diesem Film erworben werden können. In der aktuellen Situation, in der die letzten Shoah-Zeitzeugen sterben, ermöglicht der Rückgriff auf mediale Zugänge die Auseinandersetzung mit individuellen Lebens- und Überlebensgeschichten, Opfer- wie Tätergeschichten.

SHOAH wurde in den Filmkanon (<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/>) der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) aufgenommen. Für die Präsentation im Unterricht ist über die bpb eine DVD mit V+Ö-Lizenz zu erwerben (<https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/283528/shoah>).

Aufgrund der Länge des Films (556 Minuten, verteilt auf vier DVDs) ist eine **didaktische Reduktion** und die **exemplarische Arbeit** an ausgewählten Personen, Themenfeldern und Situationen der systematischen Ermordung der europäischen Juden und Jüdinnen notwendig und wichtig, um vertiefend arbeiten zu können. Aus diesem Grund wird in den Aufgaben für Schülerinnen und Schüler auf das Thema „Die Vernichtung des Warschauer Ghettos“, das auf der DVD 4 ausführlich dargestellt wird, verzichtet, kann aber als

Referatsthema mit gleichen Bearbeitungsaufgaben wie in den folgenden Aufgaben vergeben werden.

Neben der Präsentation von Filmsequenzen im Plenum der Lerngruppe ist die Auseinandersetzung mit exemplarischen Situationen (beispielsweise Transport in Güterzügen, Ankunft und Selektion in den Konzentrationslagern, Gaskammern und Krematorien), Personen (beispielsweise Simon Srebnik – Überlebender des KZ Chelmno; Abraham Bomba – Friseur im KZ Treblinka; Franz Suchomel, SS-Unterscharführer in Treblinka) oder Personengruppen (beispielsweise Anwohner von Treblinka und Chelmno; die Sonderkommandos in den Konzentrationslagern; die Wachmannschaften) in Kleingruppen mit anschließender Präsentation möglich.

SHOAH kann als eine Abfolge von Interviewsequenzen mit zum Teil thematischer Anordnung beschrieben werden. Die Herstellung von Authentizität erfolgt durch die Inszenierung der Interviews (etwa vor oder an vorbeifahrenden Güterzügen ähnlich den Deportationszügen, Fahrten durch Ortschaften in der Nähe von Konzentrationslagern, Gesprächssituationen und Kamerafahrten auf dem Gelände ehemaliger Konzentrationslager oder Täterinterviews mit versteckter Kamera) sowie teilweise durch Aufnahmen in Schwarz-Weiß. Auf historisches Archivmaterial wird vollständig verzichtet. Stattdessen nutzt Regisseur Claude Lanzmann eine besondere Interviewtechnik, bei Fragen nach scheinbaren Belanglosigkeiten (Witterung, technische Abläufe) zum Weitererzählen animieren und sogar drängen. Ein und dieselbe Situation wird in Interviews aus der Per- >

spektive der Überlebenden, der Täter und weiterer Zeitzeugen erschlossen. Ein Kommentar aus dem Off sowie sonstige Kommentare erfolgen nicht. Der Originalton wird durch Untertitel, nicht durch Synchronstimmen übersetzt.

Als eine Schlüsselszene (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2703>) kann das Interview mit Abraham Bomba untersucht werden (DVD 3, Kapitel 2): Lanzmann hat dafür einen Friseurladen in Tel Aviv angemietet. Während der Friseur einem Kunden die Haare schneidet, erzählt er von einem gravierenden Erlebnis in Treblinka, als er Frauen vor den Gaskammern die Haare schneiden musste.

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

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

schen Museums und Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (www.dhm.de/lemo) als verifizierbare, gesicherte Quelle.

Die Filmsichtung und -erarbeitung erfolgt einleitend an Filmsequenzen, mit denen grundlegende Inhalte und Stilmittel des Films erschlossen werden. Mit Hilfe des daran erworbenen Analyseinstrumentariums erhalten Kleingruppen die Aufgabe zur inhaltlichen und filmästhetischen Erschließung von Filmsequenzen mit ausgewählten Personen.

Nach der Filmsichtung erfolgt eine Bündelung der Arbeitsergebnisse in Form einer Filmkritik (<https://www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/eine-filmkritik-verfassen>).

Arbeitsblatt: Shoah (1/2)

ARBEITSBLATT ZUM FILM SHOAH (F 1985, R: CLAUDE LANZMANN)

VOR DER FILMSICHTUNG:

a) Was assoziiert ihr mit Konzentrationslagern und dem Holocaust? Nutzt dazu die Methode des Brainstormings.
(<https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/methoden/brainstorming/>)

b) Ihr seht eine Sequenz aus dem Film SHOAH. Gebt eure Eindrücke zu dieser Szene wieder.

DVD 1, KAPITEL 21

c) Teilt euch in die Gruppen **A, B, C** und **D** ein und recherchiert zu folgenden Begriffen.

Gruppe A:

Holocaust – Konzentrationslager – Sicherheitsdienst (SS) - Treblinka

Gruppe B:

Shoah – Deportation – Wannsee-Konferenz – Auschwitz

Gruppe C:

Ghetto – Die Aktion Reinhardt – Sobibor - Endlösung

Gruppe D:

Warschauer Ghetto – Vernichtungslager – Chelmo – Selektion

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

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

WÄHREND DER (SEQUENTIELLEN) FILMSICHTUNG:

Ankunft in Treblinka

e) In der folgenden Filmsequenz erzählen Menschen über ihre Erlebnisse im Konzentrationslager Treblinka. Beobachtet und notiert euch:

- Mit welchen Körperhaltungen, Gesten und Wortwahl erzählen die Menschen? Welche Emotionen werden dadurch deutlich?
- An welchen Orten, vor welchem Hintergrund werden die Menschen interviewt?
- verwendete Schlüsselwörter

Achtet auf die verwendeten filmästhetischen Mittel (Bildkomposition, Kameraperspektive und Kamerabewegung, Licht, Drehort, Farbgestaltung, Musik und Geräusche, (Original-) Sprache/ Untertitel) und welche Wirkung dadurch erzeugt wird.

DVD 1

- Perspektive Überlebender: Kap. 22, 23, 31
 - Perspektive Beobachter: Kap. 21, 24-30, 32, 34, 37-41
 - Perspektive Täter: Kap. 55
- Dauer der Filmsequenzen circa 25 Minuten.

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

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

Arbeitsblatt: Shoah (2/2)

OPTIONAL:

- h)** Interpretiert eure Eindrücke aus den Filmsequenzen mit den Begriffspaaren Nähe-Distanz, Betroffenheit-Gleichgültigkeit, Gegenwart-Vergangenheit.

PERSPEKTIVEN DER ERINNERUNG AN DIE SHOAH

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

- a.** Schaut die DVD-Kapitel zu eurer Person an und macht euch Notizen zu den folgenden Aufgaben.

Erstellt eine Charakterisierung der Person mit folgenden Informationen:

- Was sagt die Person über sich selbst, ihre Aufgaben, ihre Aufenthaltsorte, ihre Erfahrungen in der Zeit der Shoah?
- Welche Gefühlsäußerungen sind typisch für diese Person?
- Wie wirkt das Auftreten der Person auf euch?
- Welche Aussagen würde diese Person mit folgenden Begriffen verbinden: Schuld, Gehorsam, Mut, Verzweiflung, Hoffnung, Trauer, Scham.

- b.** Bei der Auflistung der DVD-Kapitel für eure Person findet ihr eine Zusatzaufgabe.

- c.** Wählt zwei oder drei aussagekräftige Standbilder aus den von euch bearbeiteten Filmsequenzen aus.

- d.** Erstellt ein Plakat mit Fakten zu euren Personen.

- e.** Präsentiert eure fertig gestellten Plakate in einem Gallery Walk.

FILMSEQUENZEN FÜR DIE JEWEILIGEN KLEINGRUPPEN:

Gruppe A:

Perspektive Überlebender: Filip Müller – Arbeit im Sonderkommando (DVD 1, Kapitel 56 /DVD 2, Kapitel 5 / DVD 3, Kapitel 6, 12,15)

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

Gruppe B:

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

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

Gruppe C:

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

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

Gruppe D:

Perspektive Täter: Franz Suchomel – Mitglied der Wachmannschaft in Treblinka (DVD 1, Kapitel 55,57 / DVD 2, Kapitel 1 /DVD 3, Kapitel 1,3,13)
Perspektive Täter: Walter Stier: ehemaliger Mitarbeiter der Reichsbahn, zuständig für Deportationszüge (DVD 3, 10, 46, 59, 51 DVD 3, 2)

Zusatzaufgabe: Ergänzt eure Beobachtungen zu Walter Stier durch die Informationen über Deportationszüge auf www.open-memory.info/deportation-deutschebahn.php.

Gruppe E:

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

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

NACH DER FILMSICHTUNG:

- j)** Erstellt eine Filmkritik zu SHOAH. Darin sollen folgende Aspekte benannt werden:

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

Arbeitsblatt: Deutschland im Jahre Null – Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT ZUM FILM DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL

—

Fächer:

Deutsch, Geschichte, Politik, Ethik

Altersempfehlung:

ab Klasse 10, ab 15 Jahren

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

Didaktisch-methodischer Kommentar:

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

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

Arbeitsblatt: Deutschland im Jahre Null

ARBEITSBLATT ZUM FILM DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (I 1948, R: ROBERTO ROSSELLINI)

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Berlin, kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Tauscht euch im Plenum darüber aus, was ihr über die damalige Zeit wisst. Wie sah der Alltag der Menschen in Bezug auf Wohnen, Schule, Arbeiten, Nahrungs- und Gesundheitsversorgung aus?
- b)** Diskutiert mit eurer Nachbarin, welche Bedeutung der Filmtitel DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL vor dem Hintergrund des Endes des Zweiten Weltkriegs haben könnte.
- c)** Vergleicht die Ergebnisse im Plenum und überlegt, unter welche Voraussetzungen ein demokratischer Neuanfang gestaltet werden kann. Nutzt dazu die Methode des Brainstormings ( <https://www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/brainstorming/>).
- d)** Seht euch die folgende Sequenz des Films DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL AN, in welcher der Protagonist Edmund eingeführt wird. Fasst zusammen, was ihr über Edmund erfahrt und erörtert, inwieweit er den Herausforderungen des Alltags im Nachkriegsdeutschland gewachsen ist. Überlegt gemeinsam, warum Regisseur Robert Rossellini ein Kind als Protagonisten gewählt haben könnte. Bezieht dabei eure Ergebnisse aus Aufgabe b) mit ein.

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

- e)** Roberto Rossellini beendete mit DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL seine Neorealismus-Trilogie. Stellt basierend auf der kurzen Sequenz aus Aufgabe b) Vermutungen an, welche Stoffe und filmästhetischen Mittel (beispielsweise Schauplätze, Ton- und Lichtgestaltung) den Neorealismus kennzeichnen.

WÄHREND DES FILMSICHTUNG:

- f)** Vergleicht eure Vermutungen mit dem Glossareintrag auf kinofenster.de.
- g)** Achtet darauf, was ihr über die Situation von Edmund und seiner Familie erfahrt und arbeitsteilig auf folgende filmästhetische Mittel:
- Schauplätze
 - Kameraeinstellungen
 - Kamerabewegungen
 - Tongestaltung
 - Lichtgestaltung

NACH DER FILMSICHTUNG:

- h)** Vergleicht eure Beobachtungen und erörtert anhand der Ergebnisse der Aufgaben f) und g), inwieweit Deutschland im Jahre Null einen typischen Neorealismus-Film darstellt. Formuliert in wenigen Sätzen den im Film dargestellten Konflikt.
- i)** Seht euch noch einmal die Szene an, in der Edmund seinen ehemaligen Lehrer um Hilfe bittet. Analysiert die politische Anschauung des Lehrers

und die Bedeutung des Lehrers für Edmund. Beurteilt, inwieweit es sich dabei um eine Schlüsselszene handelt.

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

- j)** Diskutiert, inwieweit in DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL tatsächlich ein politischer Neuanfang dargestellt wird. Greift auf die Ergebnisse auf die Aufgaben b-d) zurück. Geht auch darauf ein, welche Perspektive Roberto Rossellini auf die Jugend hat.

- k)** Stellt euch vor, Edmund wäre euer Freund und hätte sich euch nach dem Gespräch mit dem Lehrer (Aufgabe i) anvertraut. Formuliert Argumente, die geeignet sind, die sozialdarwinistische Position des Lehrers zu entkräften und sprecht eurem Freund Mut zu, indem ihr eure Unterstützung versichert.

OPTIONAL:

- i)** Untersucht, inwieweit sozialdarwinistische Positionen heute noch von Bedeutung sind.

Arbeitsblatt: Die Ehe der Maria Braun – Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar**ARBEITSBLATT ZUM FILM
DIE EHE DER MARIA BRAUN****Fächer:**

Deutsch, Geschichte

Altersempfehlung:

ab Oberstufe, ab 16 Jahren

Lernprodukt/Kompetenzzuwachs: Die Schülerinnen und Schüler erarbeiten die Merkmale des Melodrams. Die Auseinandersetzung mit der Nachkriegszeit führt im Fach Geschichte zu einem Kompetenzzuwachs bei der Urteil- und Orientierungskompetenz. Im Deutschunterricht liegt der Fokus auf dem Schreiben. Das Lernprodukt am Ende der Unterrichtseinheit ist das Konzept eines Trailers.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Zu Beginn der Unterrichtseinheit untersuchen die Schülerinnen und Schüler die ersten knapp vier Minuten des Films *DIE EHE DER MARIA BRAUN* und arbeiten wesentliche filmästhetische Elemente des Melodrams heraus – so kommt beispielsweise der Establishing Shot ohne eine häufig übliche Totale aus und mit einem Auszug aus Beethovens 9. Sinfonie wird Musik als tragendes Element eingeführt. Anschließend werden Charakteristika des Melodrams durch das Lesen des Glossar-Eintrags gesichert. Arbeitsteilig wird während der Filmsichtung auf die Elemente des Genres geachtet und daraufhin erschlossen, wie Regisseur Rainer Werner Fassbinder für ironische Brechungen (etwa durch den Einsatz von Schlagern als Soundtrack) sorgt. Die Transferaufgabe zielt auf die Erarbeitung der allegorischen Ebene ab. So kann *DIE EHE DER MARIA BRAUN* als Allegorie auf die Nachkriegszeit gedeutet werden, in der für den wirtschaftlichen Aufstieg emotionale Bedürfnisse geopfert werden.

Vorschläge zur Differenzierung: Im **Deutschunterricht** kann die Intertextualität des Films beleuchtet werden. So rekurriert das Motiv des Kriegsheimkehrers Hermann Braun auf die Dramen „Hinkemann“ (1924) von Ernst Toller und Wolfgang Borchardts „Draußen vor der Tür“ (1947) sowie auf US-amerikanische Film-noir-Klassiker wie *SOLANGE EIN HERZ SCHLÄGT* (1945). Es kann anschließend diskutiert werden, inwieweit *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ein postmoderner Spielfilm ist (einige Elemente sind neben den intertextuellen Verweisen die ironischen Brechungen, der kontrapunktische Toneinsatz (in Form von Radioansagen, Schlagern und sich überlappende Tonebenen) und die Asynchronität (so ist in einer Einstellung bei 00:12:10 eine Zigarettenschachtel zu sehen, auf der „Bundesrepublik Deutschland“ zu lesen ist – Jahre bevor diese gegründet wurde).

Im **Geschichtsunterricht** kann untersucht werden, inwieweit die Protagonistin Maria Braun dem Frauenbild der Nachkriegsära (nicht) entspricht und inwiefern der emanzipatorische Ansatz scheitert. Eine historische Einordnung der Figur hinsichtlich feministischer Positionen zur Zeit der Entstehung des Films sollte im Anschluss erfolgen.

Arbeitsblatt: Die Ehe der Maria Braun

ARBEITSBLATT ZUM FILM DIE EHE DER MARIA BRAUN (D 1978, R: RAINER WERNER FASSBINDER)

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Sehen Sie sich die Anfangssequenz des Films *DIE EHE DER MARIA BRAUN* an. Fassen Sie die Handlung zusammen. Nehmen Sie darauf basierend sowie anhand der Szenografie und Kostüme eine historische Einordnung der Handlung vor.
- Timecode: 00:00:00-00:03:50
- b)** Sehen Sie sich die Sequenz gegebenenfalls noch einmal an und benennen Sie die unterschiedlichen Tonebenen. Erläutern Sie, welche Wirkung durch die Überlagerung der Tonebenen entsteht.
- c)** Äußern Sie im Plenum Vermutungen zum Plot. Beziehen Sie den Filmtitel sowie die Anfangssequenz in Ihre Überlegungen ein.
- d)** Um welches Genre könnte es sich hierbei handeln? Begründen Sie.
- e)** Regisseur Rainer Werner Fassbinder legte *DIE EHE DER MARIA BRAUN* als Melodram an. Das Kompositum besteht aus den beiden griechischen Wörtern melos und drama. Recherchieren Sie deren Bedeutung und stellen Sie dar, inwieweit in der Anfangssequenz beide Elemente miteinander verknüpft sind. Nutzen Sie dazu auch Ihre Ergebnisse aus Aufgabe b).

- f)** Lesen Sie sich nun den Glossareintrag zum Melodram auf kinofenster.de durch. Anschließend werden Sie von Ihrer Lehrerin/Ihrem Lehrer einer Gruppe (A, B, C oder D) zugeteilt.

WÄHREND DES FILMSICHTUNG:

- g)** Achten Sie darauf, ob und wie die folgenden Melodram-Elemente in *Die Ehe der Maria Braun* zum Einsatz kommen. Machen Sie sich unmittelbar im Anschluss an die Filmsichtung Notizen.

- Gruppe A:** Bildkomposition – Darstellung der (Innen-)räume
Gruppe B: Lichtgestaltung
Gruppe C: Farbgestaltung
Gruppe D: Filmmusik

NACH DER FILMSICHTUNG:

- h)** Fassen Sie den Plot des Films zusammen. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu ihren Vermutungen aus Aufgabe c) sind dabei aufgetreten?
- i)** Setzen Sie sich mit anderen Schülerinnen und Schülern Ihrer Gruppe (**A, B, C** oder **D**) zusammen und vergleichen Sie die Ergebnisse aus Aufgabe g). Präsentieren Sie diese anschließend im Plenum den anderen Gruppen.
- j)** Tauschen Sie sich aus, mit welchen erzählerischen und filmischen Mitteln Regisseur Rainer Werner Fassbinder den "äußeren Kitsch" des Melodrams (vgl. den Glossareintrag) bricht.

- k)** Erörtern Sie im Plenum die allegorische Wirkung des Films.
- l)** Finden Sie sich in Kleingruppen zusammen. Überlegen Sie gemeinsam, wie ein möglicher Trailer zum Film aussehen könnte. Beachten Sie dabei, dass der Trailer bestmöglich das Interesse des Publikums wecken sollte, den Film zu sehen. Skizzieren Sie ein Storyboard (Sie müssen dabei nicht jede Einstellung im Detail darstellen) und verfassen Sie den Text für das Voice-Over. Verwenden Sie darin Schlüsselwörter wie Zweiter Weltkrieg, Nachkriegszeit, Wirtschaftswunder und (kein) Neuanfang.
- m)** Stellen Sie sich Ihre Trailer-Konzepte im Plenum vor und geben einander kriterienorientiertes Feedback. Vergleichen Sie anschließend Ihre Konzepte mit dem Original-Trailer aus dem Jahr 1978.

Filmglossar (1/8)

Filmglossar

Ausstattung/ Production Design

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

Dokumentarfilm

Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **non-fiktionale Filme**, die mit Material, das sie in der Realität vorfinden, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der den Begriff prägte, verstand darunter den Versuch, mit der Kamera eine wahre, aber dennoch dramatisierte Version des Lebens zu erstellen; er verlangte von Dokumentarfilmer/innen einen schöpferischen Umgang mit der Realität. Im Allgemeinen verbindet sich mit dem Dokumentarfilm ein Anspruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impetus, oft und fälschlicherweise auch an Objektivität. In den letzten Jahren ist der Trend zu beobachten, dass in Mischformen (Doku-Drama, Fake-Doku) dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander fließen und sich Genre Grenzen auflösen.

Drehbuch

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

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

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

Die Drehbuchentwicklung vollzieht sich in mehreren Phasen: Auf ein Exposé, das die Idee des Films sowie die Handlung in Prosaform auf zwei bis vier Seiten zusammenfasst, folgt ein umfangreicheres Treatment, in dem – noch immer prosaisch – bereits >

Details ausgearbeitet werden. An dieses schließt sich eine erste Rohfassung des Drehbuchs an, die bis zur Endfassung noch mehrere Male überarbeitet wird.

Drehort/Set

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

Farbgestaltung/ Farbgebung

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

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

In **TROMMELBAUCH** (Dik Trom, Arne Tonen, Niederlande 2011) zieht die genussfreudige Familie Trommel in die Stadt Dünnhaften, wo der Alltag der Bewohner von Kalorienzählen und Sportbesessenheit geprägt ist. Die unterschiedliche Lebenseinstellung wird durch die Farbgebung betont: Während Familie Trommel auffallend bun-

te Kleidung trägt, bestimmen in Dünnhaften blasse Farbtöne das Aussehen der Stadt und ihrer Bewohner/innen. Der Film WINTERTOCHTER (Deutschland, Polen 2011) begleitet ein Mädchen und eine Frau auf eine Reise in die deutsch-polnische Geschichte. Regisseur Johannes Schmid spiegelt die Erinnerung an traumatische Lebenserfahrungen auch mit entsättigten Farben wider: Die blau-grauen Winterwelten erinnern fast an Schwarzweiß-Filme und lassen die Grenzen zwischen Heute und Damals verschwimmen.

Filmmusik

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

Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

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

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.

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:

- Beim **Schwenken, Neigen** oder **Rollen** (auch: **Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk**) bleibt die Kamera an ihrem Standort.
- Das Gleiche gilt für einen **Zoom**, der streng genommen allerdings keine Kamerabewegung darstellt. Vielmehr rückt er entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher heran.
- Bei der **Kamerafahrt** verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Für möglichst scharfe, unverwackelte Aufnahmen werden je nach gewünschter Einstellung Hilfsmittel verwendet:
- **Dolly (Kamerawagen) oder Schienen für Ranfahrten, Rückwärtsfahrten, freie Fahrten oder 360°-Fahrten** (Kamerabewegung, die um eine Person kreist und sie somit ins Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit stellt; auch Umfahrt oder Kreisfahrt genannt)
- Hebevorrichtungen für **Kranfahrten**
- **Steadycam** beim Einsatz einer Handkamera, oft für die Imitation einer Kamerafahrt
- 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 wackelnde Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (quasi-)dokumentarische Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

41
(49)

Melodram

Im Melodram stehen nicht äußere Konflikte, sondern die Gefühle der Figuren und eine Emotionalisierung des Publikums im Mittelpunkt. Der innere, oft unlösbare Konflikt mit gesellschaftlichen Normen manifestiert sich in Gefühlsausbrüchen, was sich in der meist abwertenden Formulierung „melodramatisch“ niederschlagen hat. Die gesellschaftskritische Tendenz der Filme wird dabei oft übersehen. Da der Fokus auf Themen wie unglückliche >

Liebe, Tod, unerfüllte Sehnsucht oder auch häusliche Gewalt liegt und aufgrund der „übersteigerten“ Emotionalität gelten Melodramen als „Frauenfilme“, für die sich im anglo-amerikanischen Sprachraum auch Bezeichnungen wie weepies („Filme zum Weinen“) oder *tearjerkers* durchgesetzt haben, während im deutschen Sprachraum die begriffliche Entsprechung „Schnulzen“ gebräuchlich ist.

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

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

42
(49)

Montage

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

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

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

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

Neorealismus

Der Neorealismus ist eine Stilrichtung des italienischen Films der 1940er- und 50er-Jahre. Hauptmerkmale waren der Dreh mit Laienschauspielerinnen und -schauspielern an Originalschauplätzen und eine quasidokumentarische 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* (1943) und Roberto Rossellinis *ROM, OFFENE STADT* (1945) entstanden jedoch bereits vor Ende des Zweiten Weltkriegs. Zum Meilenstein wurde *Fahrraddiebe* (1948) von Vittorio de Sica über einen Plakatkleber, der durch den Diebstahl seines Fahrrads seine Existenzgrundlage verliert. Der puristische Stil verband sich bald mit populäreren Formen wie Komödie und Historienfilm, um schließlich Mitte der 1950er-Jahre zu verschwinden. Spätere Erneuerungsbewegungen wie die französische *Nouvelle Vague* und das New Hollywood, vor allem aber die britische *New Wave* und Filmschaffende aus Lateinamerika griffen ihn danach immer wieder auf. Bis heute wird eine betont raue, ungeschönte Filmästhetik gerne als „neorealistisch“ bezeichnet.

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.

Suspense

Unter Suspense wird vor allem in Krimis und Thrillern der Aufbau von Spannung verstanden, indem das Publikum über einen Wissensvorsprung gegenüber den Protagonisten/innen eines Films verfügt und dadurch eine Erwartungshaltung provoziert wird. Alfred Hitchcock ist der berühmteste Regisseur dieser Erzähltechnik und wurde daher auch als "Master of Suspense" bezeichnet. Von Suspense unterscheidet Hitchcock *Surprise* – ein überraschend eintretendes Ereignis, das im Gegensatz zur Suspense nur kurzzeitig wirkt und das Publikum nicht in die Handlung involviert.

Hitchcock selbst hat in einem Interview mit François Truffaut Suspense anhand der folgenden Situation erklärt: Während sich >

zwei Männer unterhalten, befindet sich unter ihrem Tisch eine Bombe. Das Publikum weiß von der drohenden Gefahr – im Gegensatz zu den Männern.

Szene Szene wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes gekennzeichnet. Dramaturgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht.

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

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

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

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“.

Voice-Over

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

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

Links und Literatur (1/3)

Links und Literatur

Allgemeine Informationen zum Thema

➤ goethe.de: Stunde Null im Film – Trümmer, Utopie, Neuanfang
<https://www.goethe.de/de/m/kul/flm/20534373.html>

➤ LISUM: Spielfilme zum Nationalsozialismus
https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/unterricht/faecher/gesellschaftswissenschaften/geschichte/pdf/ns_spiel filme.pdf

➤ bpb.de: Filmkanon bpb.de: Dokumentarfilmdossier: "Die Wohnung"
<https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/die-wohnung/>

➤ APuZ: 1945
<https://www.bpb.de/apuz/303635/1945>

➤ APuZ: Nationalsozialismus – Erinnerung und Fiktion
<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-75-jahre-kriegsende/dossier-75-jahre-kriegsende-einfuehrung/>

➤ bpb.de: Teofila Silberring: DAMIT DIE ERINNERUNG NICHT STIRBT (VoD)
<https://www.bpb.de/mediathek/149461/teofila-silberring-damit-die-erinnerung-nicht-stirbt>

➤ Filminstitut Hannover: Holocaust im Film – Dokumentarfilme
http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/holocaust_im_film/dokumentarfilme-dokumentationen.html

➤ Zeugen der Shoah
<https://www.zeugender Shoah.de/>

➤ Visual History Archive
<https://www.vha.fu-berlin.de/>

Informationen zu den Filmen

➤ DEFA-Stiftung: Informationen zum Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS
<https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/die-moerder-sind-unter-uns/>

➤ filmportal.de: Informationen zum Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS
https://www.filmportal.de/film/die-moerder-sind-unter-uns_c4027774179645dd8559faed40e14888

➤ Filminstitut Hannover: Arbeitsmaterialien zum Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS
http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spiel filme/die-filme-3/die-morder-sind-unter-uns.html

➤ Film-Heft, Institut für Kino und Filmkultur e.V. (IKF): Pädagogisches Material zum Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS
<https://www.kinofenster.de/download/die-moerder-sind-unter-uns-fh.pdf>

➤ bpb.de: Dossier Filmkanon: DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (Filmbesprechung)
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43559/deutschland-im-jahre-null>

➤ filmportal.de: Informationen zum Film DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL
https://www.filmportal.de/film/deutschland-im-jahre-null_1483a63494614e5585435a708cf813d7

➤ bpb.de: Dossier Filmkanon: DIE BRÜCKE (Filmbesprechung)
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43575/die-bruecke>

➤ Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds: Filmbegleitheft zu DIE BRÜCKE
<http://bernhardwickigedaechtnisfonds.de/wp-content/uploads/2014/02/bruecke.pdf>

➤ bpb.de: Dossier Filmkanon: ICH WAR NEUNZEHN (Filmbesprechung)
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43593/ich-war-neunzehn>

➤ filmportal.de: Informationen zum Film ICH WAR NEUNZEHN
https://www.filmportal.de/film/ich-war-neunzehn_52fb880c8f4b4947b41ac3cf805ac8cb

➤ DEFA-Stiftung: Informationen zum Film ICH WAR NEUNZEHN
<https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/ich-war-neunzehn/>

➤ Bundeszentrale für politische Bildung/ bpb: DVD-Edition 'Parallelwelt: Film. Ein Einblick in die DEFA' (2007) (Filmpädagogisches Material zu ICH WAR NEUNZEHN).
<https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/33933/parallelwelt-film>

Links und Literatur (2/3)

↗ bpb.de: Dossier Filmkanon: DIE EHE DER MARIA BRAUN (Filmbesprechung)
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/>

↗ Rainer Werner Fassbinder Foundation. Informationen zum Film DIE EHE DER MARIA BRAUN
<https://www.fassbinderfoundation.de/movies/die-ehe-der-maria-braun/>

↗ vierundzwanzig.de:
Interview mit Cutterin Juliane Lorenz (DIE EHE DER MARIA BRAUN)
<https://www.vierundzwanzig.de/de/interviews/schnitt/juliane-lorenz/>

↗ filmportal.de: Informationen zum Film DIE EHE DER MARIA BRAUN
https://www.filmportal.de/film/die-ehe-der-maria-braun_19aa119b33664e1aae41e7fdeea89998

↗ bpb.de: Dossier Filmkanon: NACHT UND NEBEL (Filmbesprechung)
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43569/nacht-und-nebel>

↗ Filminstitut Hannover: Arbeitsmaterialien zum Film NACHT UND NEBEL
http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/holocaust_im_film/dokumentarfilme-dokumentationen/nacht-und-nebel.html

↗ Bundesverband Jugend und Film: Durchblick-Filme 14+ NACHT UND NEBEL
https://durchblick.clubfilmothek.de/nacht_und_nebel/index.htm

↗ Die Welt: Wie der KZ-Film NACHT UND NEBEL missbraucht wurde
<https://www.welt.de/kultur/history/article12333057/Wie-der-KZ-Film-Nacht-und-Nebel-missbraucht-wurde.html>

↗ bpb.de: Dossier Filmkanon: SHOAH (Filmbesprechung)
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/>

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

Links und Literatur (3/3)

Mehr auf kinofenster.de

➤ DAS WUNDER VON BERN

(Filmbesprechung vom 01.10.2003)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0310/das_wunder_von_bern_film/

➤ Die Dämonen der Schlachten - Das

Kriegstrauma als Thema des Kinos

(Hintergrund vom 27.10.2008)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0811/die_daemonen_der_schlachten_das_kriegstrauma_als_thema_des_kinos/

➤ LORE

(Filmbesprechung vom 01.12.2012)

https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/lore-film/

➤ PHOENIX

(Filmbesprechung vom 21.10.2014)

<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/phenix-film/>

➤ Abschied von gestern: die Aufarbeitung

der NS-Vergangenheit im zeitgenössischen

und aktuellen deutschen Kino

(Hintergrundartikel vom 30.09.2015)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1510/kf1510-der-staat-gegen-fritz-bauer-abschied-von-gestern/>

➤ DANACH HÄTTE ES SCHÖN SEIN MÜSSEN

(Filmbesprechung vom 01.11.2001)

https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/danach_haette_es_schoen_sein_muessen_film/

➤ Opfer und Täter/innen – Kinder im

Krieg (Kinofilmgeschichte vom 01.05.2005)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0505/kinofilmgeschichte_xxv_opfer_und_tae-ter_innen_kinder_im_krieg/

➤ NAPOLA – ELITE FÜR DEN FÜHRER

(Filmbesprechung vom 01.01.2005)

https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/napola_elite_fuer_den_fuehrer_film/

➤ Geschichtsunterricht – Wie das Kino

Erinnerungsarbeit leistet

(Hintergrund vom 14.08.2007)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0708/geschichtsunterricht_wie_das_kino_erinnerungsarbeit_leistet/

➤ Krieg als filmisches Thema

für Kinder und Jugendliche

(Hintergrund vom 01.05.2005)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0505/krieg_als_filmisches_thema_fuer_kinder_und_jugendliche/

➤ Das Undarstellbare zeigen – Kino-

bilder aus den Konzentrationslagern

(Hintergrundartikel vom 01.03.2016)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/aktuelles-dossier/dossier-75-jahre-kriegsende-hg-dokumentarfilme-ueber-die-shoah/>

➤ THE CEMETERY CLUB

(Filmbesprechung vom 28.03.2007)

https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/the_cemetery_club_film/

➤ Memorialkultur in Deutschland

(Hintergrund vom 14.08.2007)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0708/memorialkultur_in_deutschland/

➤ "Judendeportationen" aus

der Reichshauptstadt Berlin

(Hintergrund vom 09.11.2006)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0611/judendeportationen_aus_der_reichshauptstadt_berlin/

Impressum

49
(49)

IMPRESSUM

kinofenster.de – Sehen, vermitteln, lernen.

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

Redaktionsleitung:

Katrin Willmann (verantwortlich, bpb),
Kirsten Taylor

Redaktionsteam:

Karl-Leontin Beger (bpb, Volontär), Ronald Ehlert-
Klein, Jörn Hetebrügge

Autorinnen und Autoren:

Andreas Busche, Christian Heger, Jörn Hetebrügge,
Michael Kohler, Claus Löser, Cristina Moles Kaupp,
Bert Rebhandl, Marguerite Seidel

Autoren Arbeitsblatt:

Ronald Ehlert-Klein, Manfred Karsch

Layout:

Nadine Raasch

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische
Bildung 2020