



Film 1968

1968 ist zum Sinnbild politischer Utopien und gesellschaftlicher Umbrüche geworden – und zum Mythos, der mit der historischen Realität nicht immer übereinstimmt. Dass die späten 1960er eine Zeit des Wandels waren, belegt aber

auch das zeitgenössische Filmschaffen. Wir schauen auf das bewegte Kinojahr 1968, sprechen mit Zeitzeugen und analysieren aktuelle Filme über die historischen Ereignisse. Zum Themendossier gibt es Unterrichtsmaterial ab Klasse 10.

INHALT

Einführung	Film und Gesellschaft 1968
Hintergrund	Zehn Meilensteine aus dem Filmjahr 1968
Interview	„Wir wollten den Film neu erfinden“
Hintergrund	Wilde Zeiten – Der Blick auf 1968 im Film von heute
Anregungen für die filmpädagogische Arbeit	Unterrichtsanregungen für die Fächer Deutsch, Englisch, Französisch, Kunst, Geschichte und Politik ab der 10. Klasse
Arbeitsblätter	Drei Aufgaben für den Unterricht in den Fächern Deutsch, Englisch, Französisch, Geschichte, Politik und Kunst ab Klasse 10

EINFÜHRUNG

Film und Gesellschaft 1968

Die Erinnerung an eine bestimmte Zeit wie auch an ein spezifisches historisches Ereignis wird heutzutage maßgeblich davon bestimmt, welche Bilder von und über diese Zeit verfügbar sind. Welche Fotos waren in der Presse, in Zeitungen und Magazinen zu sehen? Welche Bilder wurden vom Fernsehen ausgestrahlt oder live übertragen? Und schließlich auch: Welche Filme trugen ihren Teil dazu bei, dass Bilder der Zeit zu ikonografischen Bildern über diese Zeit wurden? 1968 ist eines jener Jahre, dessen Geltung und historische (Be-)Deutung über die produzierten und bis heute zirkulierenden Bilder bestimmt wird. Die Umbrüche und Neuerungen in der Produktion der Filme, im Schauspiel, in der audiovisuellen Ausgestaltung, aber auch der Filmpolitik fanden zwar nicht alle im geschichtsträchtigen Jahr '68 statt, erreichten dort jedoch einen markanten Höhepunkt.

Kino einer unruhigen Dekade

Gerade die weltweiten Erneuerungsbewegungen des Films trugen erheblichen Anteil an diesem Höhepunkt: die französische Nouvelle Vague seit Ende der 1950er-Jahre, der Junge (und später Neue) Deutsche Film in der Bundesrepublik seit 1962 und in den USA das Kino des [New Hollywood](#), das den vermeintlichen Zusammenbruch begleitete. Junge und oft auch wilde Regisseure schufen dort Filme, die bis heute zu den Klassikern der Filmgeschichte zählen. Mike Nichols' [DIE REIFEPRÜFUNG](#) (1967), Arthur Penns [BONNIE UND CLYDE](#) (1967) wie auch Dennis Hoppers [EASY RIDER](#) (1969) nahmen sich eines neuen Lebensgefühls an, welches zwischen individueller Freiheit und den innen- wie außenpolitischen Unsicherheiten oszillierte, denen sich die USA in den 1960er-Jahren ausgesetzt sahen. Die Ideen sexueller Befreiung und Selbstbestimmung, nicht zuletzt auch freigesetzt durch die Erfolgsgeschichte der Anti-Baby-Pille, schlugen sich in Filmen wie Roger Vadims [BARBARELLA](#) (1968) oder – hier eher Horror als Befreiung – Roman Polańskis [ROSEMARIES BABY](#) (1968) nieder. Die schwarz-weißen Fernsehbilder aus dem Kriegsgebiet Vietnam, Sinnbild für die starke Vermischung außen- wie innenpolitischer Geschehnisse, führten den Horror in George A. Romeros [DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN](#) (1968) fort und der Erfolg von Stanley Kubricks [Science-Fiction-Film 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM](#) (1968) führte dazu, selbst die Bilder der Mondlandung 1969 für seine Inszenierung dieses Ereignisses zu halten.

Suche nach einer neuen Filmsprache

Ähnliche Erneuerungsbewegungen des Films waren in anderen Ländern aufgrund einer stärkeren Verquickung von Politik und Kultur weniger erfolgreich. Die kurze Phase

einer Liberalisierung der Filmproduktion in der DDR wurde bereits durch das sogenannte Kahlschlag-Plenum des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) im Dezember 1965 beendet und verbot nahezu eine ganze Jahresproduktion der DEFA-Studios, unter anderem Filme wie Kurt Maetzig's [DAS KANINCHEN BIN ICH](#) (1965) oder Frank Beyers [SPUR DER STEINE](#) (1966). Und auch die Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 beendete die kurze Phase der Neuen Welle in der Tschechoslowakei, deren Suche nach einer neuen Bildsprache sich vor allem in Filmen wie [TAUSENDSCHÖNCHEN](#) (1966) von Věra Chytilová oder [DER LEICHENVERBRENNER](#) (1969) von Juraj Herz manifestiert.

Die Regisseurinnen und Regisseure des Neuen Deutschen Films hingegen versuchten bereits seit 1962, dem Verkündungsjahr ihres Programms auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen, Filme zu produzieren, die sich nicht nur mit der alltäglichen Wirklichkeit der Bundesrepublik befassen, sondern sich auch in ein kritisches Verhältnis zur deutschen Vergangenheit setzten. Alexander Kluges [ABSCHIED VON GESTERN](#) (1966) wurde so zum nahezu programmatischen Titel für den Aufbruch der Filmschaffenden, sein Nachfolger [DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS](#) (1968) zu einem ersten internationalen Erfolg.

Proteste – nicht nur im Kino

Die Proteste im Jahr 1968 wurden jedoch nicht nur auf der Leinwand ausgetragen, sondern auch auf den Filmfestspielen und in den Filmhochschulen Europas. Bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes solidarisierten sich im Mai 1968 die Jurymitglieder Roman Polański und Louis Malle mit den in Paris protestierenden Studierenden, was letztlich nicht nur zum Verzicht der Preisvergabe für die im Wettbewerb gestarteten Filme führte, sondern auch zum Abbruch des Festivals selbst. Zu einer der zentralen Figuren der Protestbewegung in Frankreich wurde der Regisseur und Mitbegründer der Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard. Seine Filme [MASCULIN – FEMININ ODER: DIE KINDER VON MARX UND COCA-COLA](#) (1966) wie auch [EINS PLUS EINS](#) (1968) sollten den Diskurs um '68 maßgeblich mit beeinflussen. Während in Paris der Protest der Filmemacher/-innen gegen die Kürzungen der Subventionen der Cinémathèque française zum Erfolg führte, besetzten die Studierenden in Berlin die gerade erst 1966 neu eröffnete Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb). Die Direktoren Erwin Leiser und Heinz Rathsack standen den Protestierenden, die die Hochschule in Dsiga-Wertov-Akademie umbenannten, zunächst ratlos gegenüber. Der andauernde Protest führte schließlich im November 1968 zum Rauswurf von 18 Studierenden, unter

EINFÜHRUNG

ihnen Harun Farocki, Hartmut Bitomsky und das spätere Mitglied der Roten Armee Fraktion Holger Meins. Ziel der angehenden Regisseure und Regisseurinnen war es, politische Filme zu drehen, die sich der Realität verpflichtet fühlten und politisch in den Alltag der Bundesrepublik hineinwirken konnten.

Film und Popkultur

Doch 1968 war mehr als die bloße Konzentration auf Politik: Mehr und mehr diffundierte die Popkultur der 1960er-Jahre in die Filme hinein, vom Schaffen der Rolling Stones in Godards EINS PLUS EINS hin zu den Songs von The Velvet Underground in Peter Zadeks ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME (1969) bildeten aktuelle Rocksongs den [Soundtrack](#) der Filme. Zu den zentralen Figuren vieler Filme wurden Schülerinnen und Schüler, die sich gegen die Lehrenden (als Generation der Väter und Mütter) zur Wehr setzen mussten, mal mit ernstem Hintergrund wie in Zadeks Film, mal im Modus der Filmkomödie wie in Werner Jacobs' DIE LÜMMEL VON DER ERSTEN BANK (1. TRIMESTER: ZUR HÖLLE MIT DEN PAUKERN, 1968). Filme, die spätestens zu Beginn der 1970er-Jahre mit den in den 1960er-Jahren so berühmten wie berüchtigten Aufklärungsfilmern Oswald Kolles (ab 1968) eine Symbiose eingingen und die 13-teilige Reihe des SCHULMÄDCHEN-REPORTS (ab 1970) begründeten. Doch nicht immer nahm der bundesdeutsche Film die Kritik der älteren Generation in einer abwehrenden Haltung auf. Setzte man auf den Vorwurf an die Jüngeren, lediglich in den Tag hineinzuleben oder gar „herumzugammeln“, wurde genau diese Figur des „Gammlers“ zentraler Held in

den Filmen. Wurde dieser Typ 1967 von Peter Fleischmann als Antiheld in seinem Film HERBST DER GAMMLER noch [dokumentarisch](#) in Szene gesetzt, inszenierte ihn May Spils in ihrem ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN (1968), dort verkörpert von dem Schauspieler Werner Enke, als ewig redenden Streuner – womit Spils' Film mit 6,5 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern schließlich zum erfolgreichsten deutschen Kinofilm im Filmjahr 1968 wurde.

*Autor: Dr. Tobias Haupts ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft, FU Berlin,
11.06.2018*

HINTERGRUND 1

Zehn Meilensteine aus dem Filmjahr 1968

Stanley Kubrick erreicht 1968 etwas Seltenes: Sein Werk ist der an der Kinokasse weltweit erfolgreichste Film – und im Rückblick zugleich der kanonische Klassiker jenes Jahres. Zum 50. Jubiläum von [2001: ODYSSEE IM WELTRAUM](#) erscheinen derzeit zahlreiche Würdigungen, Hintergrundgeschichten und Neubetrachtungen. Doch das Filmjahr 1968 ist vielfältig. In ihm kulminieren innovative Tendenzen des internationalen Filmschaffens, die sich in den Vorjahren entwickelt oder angekündigt hatten: Weltweit zeigt sich der Einfluss der „Neuen Wellen“, [Genres](#) werden neu definiert, Regisseurinnen verschaffen sich Aufmerksamkeit, Filmschaffende politisieren sich oder suchen neue Produktionsformen abseits der Kulturindustrie. Und auch wenn die Ereignisse auf der Straße sich selten unmittelbar auf der Leinwand widerspiegeln, so zeigt sich doch in vielen Filmen ein rebellischer Gestus. kinofenster.de präsentiert zehn Meilensteine aus dem Kinojahr 1968 aus neun verschiedenen Ländern.

Sozialkritische Parabel

DER FEUERWEHRBALL

(HORÍ, MÁ PANENKO, R: Miloš Forman, CSSR 1967, Premiere: 15.12.1967, internationale Premiere: 17.05.1968, FSK: 6)

1968 gilt vielerorts auch als Jahr der gescheiterten Utopien – etwa für den durch sowjetische Panzer niedergeschlagenen „Prager Frühling“, der einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ etablieren sollte. Dem Reformprogramm von Alexander Dubček, Erster Sekretär der kommunistischen Partei, ging eine gesellschaftliche Liberalisierung in der ČSSR voran, die sich auch im Filmschaffen jener Jahre abzeichnet. Miloš Formans schwarze Komödie über einen von Kleinstadt-Beamten chaotisch organisierten Feuerwehrball ist repräsentativ für die oft humorvolle Sozialkritik der „Tschechoslowakischen Neuen Welle“ – und seine Rezeption für das Ende dieser Film-Bewegung: Feuerwehrleute protestieren, die Regierung wittert eine Allegorie auf den Sozialismus und in der ČSSR wird der Film nach dem Ende des „Prager Frühlings“ verboten. Forman emigriert nach Hollywood und die experimentierfreudige „Neue Welle“ versandet aufgrund der verschärften Zensur. (jpk)

Angriff auf die bürgerliche Gesellschaft

WEEKEND

(Week end, R: Jean-Luc Godard, Frankreich 1967, Premiere: 29.12.1967, deutsche Premiere im Juni 1968 auf den Internationalen Berliner Filmfestspielen; FSK: 18)

Als treibende Kraft der Nouvelle Vague in Frankreich war es Jean-Luc Godard, der in seinen Filmen am innovativsten und radikalsten mit dem klassischen Erzählkino brach. **WEEKEND** zeugt von Godards zunehmender Politisierung unter dem Eindruck des Vietnamkriegs. Er markiert die bis dahin kompromissloseste Zuspitzung seines Stils zu einem aggressiven Angriff auf die bürgerliche Konsumgesellschaft. Dabei dient der Wochenendausflug eines Paares als erzählerischer Rahmen, um den Zerfall der Zivilisation in einem Schreckensszenario von Vergewaltigung, Totschlag und Kannibalismus zu schildern. Godard konstruiert die Wirklichkeit des Films in einem unübersichtlichen Gemenge aus revolutionärer Rhetorik, kulturphilosophischen Statements und Verweisen auf die Film- und Literaturgeschichte. Die lustvoll betriebene Dekonstruktion filmischer Konventionen muss als Angriff auf die Formen bürgerlicher Kultur verstanden werden. Und so schließt der Film, indem er in letzter Konsequenz seine eigene Abschaffung verkündet: „Ende der Geschichte. Ende des Kinos.“ (sl)

Verweigerung bürgerlicher Ideale

ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN

(R: May Spils, BRD 1968, Premiere: 04.01.1968, FSK: 12)

Die erfolgreichste westdeutsche Produktion des Jahres 1968 (6,5 Millionen Zuschauer/-innen) erscheint auch aus heutiger Sicht noch überraschend: ein Schwarz-Weiß-Film über einen Müßiggänger aus dem [Münchener Stadtteil Schwabing](#) und eine junge bürgerliche Frau (Uschi Glas), erzählt mit einer offenen Dramaturgie und in lässiger Umgangssprache („fummeln“, „tüllich“) – [inszeniert](#) von einer Frau, die bei den Dreharbeiten gerade einmal 26 Jahre alt war. May Spils gehört damals zusammen mit Hauptdarsteller und Co-Autor Werner Enke zur „Neuen Münchner Gruppe“ um Klaus Lemke und Rudolf Thome. Wie den Unterzeichnern des „Oberhausener Manifests“ (1962) schwebt auch ihnen eine

HINTERGRUND

Abkehr vom verstaubten deutschen Nachkriegskino vor. Allerdings präferieren sie das Spiel mit filmischen Konventionen, den anarchischen Witz und die jugendliche Gegenwartigkeit der frühen Nouvelle Vague gegenüber der Ernsthaftigkeit der „Oberhausener Gruppe“. So steht ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN weniger für die theoretisch fundierte Utopie der 1968er als für eine Totalverweigerung bürgerlicher Ideale: „Es wird böse enden“, so lautet das melancholisch-ironische Diktum des jungen Antihelden. (jpk)

Suche nach Wahrhaftigkeit

ICH WAR NEUNZEHN

(R: Konrad Wolf, DDR 1968, Premiere: 01.02.1968, FSK: 12)

Waren 1965 erst zahlreiche Filme des DEFA-Jahrgangs verboten worden, weil sie eine kritische Sicht auf den DDR-Alltag wagten und stilistisch an die internationalen Neuerungen im Kino anknüpften, überzeugte Konrad Wolf den Parteivorstand der SED wenig später mit einer beachtlichen Abkehr von den Richtlinien des „sozialistischen Realismus“. In ICH WAR NEUNZEHN schildert er die sowjetische Offensive auf Berlin in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs aus der Perspektive eines 19-jährigen Leutnants der Roten Armee. Dieser ist selbst emigrierter Deutscher, die Konfrontation mit der fremd gewordenen Heimat wird für ihn zur Identitätssuche. Den Begegnungen seines Protagonisten folgend, zeichnet der Film ein Panorama unterschiedlichster Gesinnungen und Blickwinkel auf den Krieg. So setzt er der sozialistischen Mustererzählung ein differenzierteres und um Wahrhaftigkeit bemühtes Bild der sowjetisch-deutschen Kriegserfahrung entgegen. Mittels moderner Formsprache gelang es Wolf, die „angestaubte“ antifaschistische Thematik bei der jüngeren DDR-Generation wieder anschlussfähig zu machen. (sl)

Psychedelische Popwelten

YELLOW SUBMARINE

(R: George Dunning, GB/USA 1968, Premiere: 17.07.1968, FSK: 6)

1967 ist das Jahr, in dem Rock psychedelisch wird: Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Doors, Pink Floyd, Jefferson Airplane und The Velvet Underground veröffentlichen ihre ersten Platten. Mit ihren Alben „Revolver“ (1966) und „Sgt.

Pepper's Lonely Hearts Club Band“ (1967) erweitern auch The Beatles ihren eingängigen Pop-Sound um experimentelle, durch Drogenerfahrungen beeinflusste Klänge und kryptische Texte. Die neue Ästhetik überträgt der [Animationsfilm](#) von Regisseur George Dunning und dem deutschen Art Director Heinz Edelmann – von der Band stammt lediglich die [Filmmusik](#) – kongenial in psychedelische Bildwelten und trifft damit 1968 zielsicher den Zeitgeist. [Bunte Fantasiefiguren](#) bevölkern ein surreales Paradies namens „Pepperland“, die Beatles reisen im titelgebenden U-Boot durch Raum und Zeit und retten die Welt in letzter Sekunde vor den musikhassenden „Blaumiesen“. Für Kinder ein Märchen, für Erwachsene ein Trip mit absurdem Humor: Mit dieser [Doppelkodierung](#) verschafft YELLOW SUBMARINE dem [Zeichentrickfilm](#) neue Wertschätzung und eine Zielgruppen-Strategie, die für Pixar und Co. zum Standard geworden ist. (jpk)

Indie-Film und Zombie-Klassiker

DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN

(NIGHT OF THE LIVING DEAD, R: George A. Romero, USA 1968, Premiere: 01.10.1968, FSK: 16)

Dass ein kleines B-Movie filmhistorische Bedeutung erlangen kann, zeigt sich bei DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN an mehreren Faktoren: Er steht für das aufkeimende Potenzial unabhängig produzierter Low-Budget-Filme (mit einem Budget von 114.000 und Einnahmen von 12 Millionen US-Dollar), für die Blaupause des [Horror-Subgenres](#) Zombiefilm, für ein befreites US-Kino kurz nach der Abschaffung der Filmzensur, des sogenannten Hays Code (weshalb der Film dort zunächst ohne Altersbeschränkung erschien), und für die differenzierte Auseinandersetzung mit sozialen Konflikten im Thriller (etwa Rassismus und dem Vietnamkrieg). Sieben Personen verschanzen sich in einem Bauernhof vor einer Horde menschenfressender Untoter, zum Leben erweckt durch die Strahlung einer fehlgeleiteten NASA-Mission. Dabei erscheinen die von Misstrauen und Feigheit geprägte Gemeinschaft der Belagerten und die von einer autoritären Bürgerwehr zum Schluss wiederhergestellte Ordnung fast genauso beunruhigend wie die Zombies. Die Besetzung des Afroamerikaners Duane Jones als einzige Heldenfigur in einem ansonsten gänzlich weißen Cast war seinerzeit höchst ungewöhnlich – und ist es in Hollywood bis heute. (jpk)

HINTERGRUND

Feministischer Film**9 LEBEN HAT DIE KATZE**

(R: Ula Stöckl, BRD 1968, Premiere: 12.10.1968, FSK: 18)

Bereits mehrere Jahre bevor sich eine neue deutsche Frauenbewegung formierte, schuf Ula Stöckl mit **9 LEBEN HAT DIE KATZE** den ersten feministischen Film der Bundesrepublik. Radikal episodisch erzählt, kreist ihr Pionierwerk um die die alltäglichen Sehnsüchte und Ängste von Frauen in den Fokus und verlieh dem Tabu weiblicher Lust in zahlreichen Metaphern Ausdruck. Auch formal brach der Film mit den Konventionen: Spielerisch sind [Sequenzen](#) von [dokumentarischem](#) wie fantastischem Charakter [montiert](#) zu einer Reflexion über die Möglichkeit weiblicher Emanzipation. Dabei nimmt sich die Regisseurin die Freiheit, in ihrem Film zu unterbrechen, abzuschweifen und zu imaginieren: Anstelle eines zusammenhängenden Plots stehen assoziative Passagen, Gedankenspiele und Träumereien als eigenständige Bruchstücke nebeneinander. (sl)

Rebellion gegen Traditionen**If ...**

(R: Lindsay Anderson, Großbritannien 1968, Premiere: 19.12.1968, FSK: 16)

Als Lindsay Andersons Film **If ...** im Dezember 1968 in die Kinos kam, erschien er als treffender Kommentar auf ein Jahr, das im Zeichen von jungem Widerspruch und Aufbegehren stand: Erzählt wird darin von der Rebellion dreier Schüler gegen die auf Hierarchie und Züchtigung basierende Ordnung eines britischen Elite-Internats. Der Verzicht auf spezifisch zeitgenössische Referenzen macht den Film zu einer universellen Allegorie darauf, wie repressive Systeme Revolten produzieren. Nahtlos changiert Anderson in der [Inszenierung](#) nicht nur zwischen [Farb- und Schwarzweiß-Bildern](#), sondern auch zwischen Realismus und Imagination – ein missglückter Flirt zwischen dem Protagonisten Mick Travis und einer Kellnerin mündet etwa in ein rauschhaft erotisches Abenteuer der beiden inmitten des Cafés. Im freien Spiel der Vorstellungskraft entfaltet der Film seine anarchische Kraft auch ästhetisch. (sl)

Abgesang auf einen Mythos**SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD**

(C'ERA UNA VOLTA IL WEST, R: Sergio Leone, I/USA 1968, Premiere: 21.12.1968, FSK: 16)

An einem abgeschiedenen Bahnhof warten drei Männer. Einer döst, ein zweiter vertritt sich die Beine, ein dritter fängt

eine lästige Fliege im Lauf seines Colts. Zehn Minuten lang „passiert nichts“, heißt es oft über die [Eröffnungssequenz](#) des Films. Und doch ist gerade sie im kollektiven Gedächtnis geblieben – weil auf der filmischen Ebene ziemlich viel „passiert“: Die rauen Gesichter der Männer in [Cinema-scope](#), die harten [Schnitte](#) zwischen [Totalen und Close-ups](#) und das quietschende Windrad auf der [Tonspur](#) erzeugen eine kaum erträgliche Spannung. Sergio Leone hat mit **SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD** vielleicht den ultimativen [Western](#) gedreht. Das findet damals schon Wim Wenders, der in seiner verbitterten Kritik den Tod des Genres proklamiert: „Dieser hier ist der letztmögliche, das Ende eines Metiers.“ (Filmkritik, 1969) Mit Leone und seinem Komponisten Ennio Morricone schufen zwei Italiener den Abgesang auf einen amerikanischen Mythos: Die Geburt der Nation, der Traum der Freiheit – und dessen Scheitern am Kapital. (jpk)

Kino und Revolution**DIE STUNDE DER HOCHÖFEN**

(AUCH: DIE STUNDE DER FEUER; LA HORA DE LOS HORNOS, R: Pino Solanas, Octavio Getino, Argentinien 1968, Premiere: 1968, FSK: nicht geprüft)

Mit dem Manifest „Für ein Drittes Kino“ schufen die Regisseure Pino Solanas und Octavio Getino 1969 die theoretische Grundlage einer Bewegung, die den Film als Instrument im Kampf gegen neokoloniale Repression betrachtete. Ihr Regie-Debüt **DIE STUNDE DER HOCHÖFEN** ist ein Schlüsselwerk dieser Bewegung und Inbegriff eines agitatorischen Kinos. In viereinhalb Stunden entfaltet das monumentale Collage-Werk seine These vom Befreiungskampf als einziger Alternative zur politischen, kulturellen und ökonomischen Abhängigkeit Argentiniens und der gesamten „Dritten Welt“. Dazu verknüpfen die Filmemacher eine überwältigende Vielfalt an Material zu einer komplexen [Bild-Ton-Montage](#) in der Tradition der sowjetischen Regisseure Sergej Eisensteins und Dsiga Wertovs. Ihren Film verstehen sie als offene Anregung zur Diskussion: Während der Vorführungen, die in Argentinien zunächst über ein alternatives Distributionsnetzwerk im „Untergrund“ stattfanden, wurde die Projektion mehrfach unterbrochen, damit das Publikum darüber ins Gespräch kommen konnte, wie die Erkenntnisse aus dem Film in eine revolutionäre Praxis zu überführen seien. (sl)

*Autor*innen: Sarina Lacaf (sl), freie Redakteurin und Filmvermittlerin, und Jan-Philipp Kohlmann (jpk), Redakteur kinofenster.de, 11.06.2018*

HINTERGRUND

BEZUGSQUELLEN DER FILME:

DER FEUERWEHRBALL

Verfügbar über: [Criterion Collection](#)

WEEKEND

Als DVD/Blu-Ray käuflich verfügbar

ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN

Verfügbar als [Video-on-Demand bei Vimeo](#)

ICH WAR NEUNZEHN

Verfügbar bei der Bundeszentrale für politische Bildung (enthalten in „[Parallelwelt: Film](#)“, mit V+Ö-Lizenz), auf dem Schulfilmserver/Bildungscloud: [SESAM Baden-Württemberg](#) sowie auf [Filmsortiment.de](#)

YELLOW SUBMARINE

Verfügbar auf dem Schulfilmserver/Bildungscloud: [SESAM Baden-Württemberg](#) und als DVD/Blu-Ray käuflich verfügbar

DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN

[Public Domain Movies](#) (Streaming in der OV-Fassung)

9 LEBEN HAT DIE KATZE

Verfügbar bei [Basis Filmverleih: Online-DVD-Shop](#)

IF ...

als DVD käuflich verfügbar

SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD

Verfügbar auf dem Schulfilmserver/Bildungscloud: [SESAM Baden-Württemberg](#) und als DVD/Blu-Ray käuflich verfügbar

DIE STUNDE DER HOCHÖFEN

Verfügbar bei [Kairos Filmverleih: DVD-Shop](#)

INTERVIEW

**ELFI MIEKISCH U. KERSTIN POLTE**

Das künstlerische Schaffen von Fotografin, Kamerafrau und Regisseurin Elfi Mikesch, geboren 1940, begann Ende der 1960er-Jahre. Gemeinsam mit dem Regisseur Rosa von Praunheim veröffentlichte sie damals eine – wie sie es selbst nennt – anarchistische Fotogeschichte. Ihre darauffolgende enge Zusammenarbeit mit von Praunheim, aber auch mit Werner Schroeter ist aktuell das Thema der Ausstellung „Abfallprodukte der Liebe“ in der Berliner Akademie der Künste.

Kerstin Polte, Jahrgang 1974, hat vor kurzem ihr Spielfilmdebüt *WER HAT EIGENTLICH DIE LIEBE ERFUNDEN?* (2018) in die Kinos gebracht und mit *VON SEEPFERDCHEN UND SCHRÄNKEN* (2018) für den Fernsehsender Arte ein Porträt über die queer-feministische Rapperin Sookee gedreht. In Elfi Mikeschs Ausstellungsraum in der Akademie der Künste begegneten sich die beiden Filmfrauen verschiedener Generationen zum ersten Mal.

„Wir wollten den Film neu erfinden“**Frau Mikesch, Sie haben ihre Filme von Anfang an selbst produziert. Warum?**

Elfi Mikesch: Ja, denn was gab es damals? Es gab die kommerziellen Produktionen, aber wir Newcomer, die wir andere Filme machen und unsere eigene Sprache finden wollten, sind nicht berücksichtigt worden. Die Filmgeschichte wollte in gewisser Weise neu erfunden werden. Wir haben das gemacht. Besonders die Frauen, die gesagt haben, wir können diese alten Muster nicht mehr nachmachen, das ist unzureichend. Was ist der sogenannte männliche Blick oder der weibliche? Das hat sich dann auch wieder aufgelöst, aber erst mal musste das so plakativ in den Raum gestellt werden, um überhaupt zu erkennen, was sich da ausdrückt.

Kerstin Polte: Ich glaube, in gewisser Weise muss jeder im Zuge seines Filmstudiums herauszufinden, welche Perspektive man ganz spezifisch als Mensch einnimmt – auch fernab von Frau oder Mann. Was sind die Geschichten, was ist der Inhalt, wie will ich das ausdrücken, was will ich wie sprengen? Heutzutage haben wir Vorbilder - weibliche Blickwinkel und Protagonistinnen, an denen wir uns abarbeiten können. Was du erzählst, Elfi, ein weißes Blatt vor sich zu haben, klingt nach einer tollen und energetischen Zeit.

Elfi Mikesch: So ist es. Das weiße Blatt aber hatte Flecken – und die sind sehr bedrohlich gewesen. Die Nachkriegszeit und damit der Blick auf die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und seinem Erbe. So formulierte sich in den Filmen der Widerstand. Es hieß, nicht mehr denselben Fußspuren und bestimmten Traditionen folgen zu können, sondern sich nicht anzupassen und Experimente zu wagen, andere Formen zu finden. Wichtig, auch Frauenbilder neu zu denken. Für mich waren Biografien interessant, die entsprechende Fragen und Bilder zum Beispiel im Dokumentarfilm öffneten. Ich denke oft an Hawaii, mein Film, der die Geschichte einer allein erziehenden Mutter mit ihren zwei Kindern erzählt, oder Was soll'n wir denn machen ohne den Tod? – Geschichten aus einem Altersheim. Mein Film *FIEBER* aus dem Jahr 2004 hat einen biografischen Hintergrund: die Familie, der Krieg und koloniales Erbe. Es ist nach wie vor wichtig, dass vorhandene Schranken überwunden werden, besonders jetzt, wo wir in einer Welt leben, die von uns selbst stark bedroht ist. Wir können viele Probleme nicht lösen, wenn ungerechte Verhältnisse, etwa für Frauen, noch immer als Selbstverständlichkeit betrachtet werden. Das hat Konsequenzen für jede Gesellschaft.

Kerstin Polte: Es geht um Bewusstsein und Vielfalt. Man muss den Raum öffnen für die gesamte Vielfalt, die sich noch nicht in Geschichten und Filmen wiederfindet. Es ist erst einmal gut, mit den Frauen

anzufangen, aber es geht noch weiter. Sonst ist man in der Diktatur der Mehrheit. Das Fernsehprogramm ist sozusagen die Diktatur der heteronormativen Mehrheit, die uns vorsetzt, was Realität ist. Wir müssen immer die Minderheit und nicht die Mehrheit bedenken. Denn wie soll uns das Fremde vertraut werden, wenn wir es nicht sehen?

Frau Mikesch, was waren damals die wichtigsten Themen für Sie und andere Filmschaffende?

Elfi Mikesch: Das war ganz universell: das Leben, das Sterben, die Liebe, die Leidenschaft, der Krieg. Damals war es ja ganz wichtig, sich zum Beispiel gegen den Vietnamkrieg zu stellen.

Kerstin Polte: Ich glaube, insgesamt sind wir heute unpolitischer. Na klar, es geht immer noch um Liebe, Tod und Teufel, aber es wird ganz oft in eine Beziehungsthematik reingeschaut. Wir stellen die Frage: Bin ich noch Herr meiner selbst in diesem Leben, was so schnell geworden ist?

Welche Rolle spielen die Filme der ersten Generation von deutschen Regisseurinnen heute noch für die junge Generation, zum Beispiel in der Ausbildung?

Kerstin Polte: An der Uni habe ich so gut wie nie Filme von Frauen gesehen. Vielleicht mal DAS PIANO (1993) von Jane Campion. In der klassischen Filmhochschule und der dort unterrichteten klassischen Filmgeschichte existierte das Filmschaffen von Frauen ebenso wenig wie der Experimentalfilm. Chantal Akerman zum Beispiel habe ich mir privat erschlossen. Aber Filmgeschichte ist für mich sehr wichtig. Ich habe ein breites Fundament, auf dem ich mein eigenes Filmschaffen aufbaue. Ich glaube, man muss immer wissen woher man kommt, um zu wissen, wohin man geht. Auch wenn das abgedroschen klingt.

Und wie geht es Ihnen, Frau Mikesch, wenn Sie auf die Filme der heutigen Generation schauen?

Elfi Mikesch: Unlängst hat mir Michael Bertl von der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin dffb Plansequenzen gezeigt, die die Studentinnen und Studenten gemacht haben. Da habe ich mich sehr zu Hause gefühlt. Wege, wie Geschichten erzählt werden, eine Dramaturgie, die Menschen berührt – ich glaube, das bleibt gleich. Aber dann gibt es natürlich andere Methoden und Spielarten. Die jungen Leute müssen heute all das abtragen, was an Ignoranz, Profitgier und Dummheit passiert, so wie wir damals mit dem Krieg, dem Faschismus und der Nachkriegszeit konfrontiert waren. Und wir können voneinander lernen – aus der Geschichte mit unserem Gedächtnis. Das wünsche ich mir, wenn ich mit dir, Kerstin, über deine

Produktionen spreche.

Kerstin Polte sprach von der Filmhochschule. Wie war Ihr Ausbildungsweg, Frau Mikesch?

Elfi Mikesch: Das ist schnell gesagt: Ich bin Autodidaktin. Ich hatte eine kaufmännische, eine fotografische und eine kosmetische Ausbildung. Eigentlich wollte ich Maskenbildnerin werden, weil ich dachte, damit könnte ich schnell und unkompliziert Geld verdienen – was ein Irrtum war. Die Fotografie habe ich vernachlässigt, weil sie, so wie ich sie gelernt habe, für mich wenig reizvoll war. Ich habe dort nichts gelernt, was die künstlerische Ebene betraf. Die Filmkamera war dann eine folgerichtige Geschichte aufbauend auf der Fotografie. Ich hab es aber nicht vorher gekonnt, sondern währenddessen gelernt. Und am meisten habe ich gelernt, als ich an der dffb selber ein Seminar gegeben habe.

Ich empfinde die Filme aus Ihrer Generation, Frau Mikesch, formalästhetisch häufig mutiger als aktuelle Filme. Was glauben Sie, woran das liegt?

Elfi Mikesch: Heute wird ja alles gekonnt. Es gibt die Möglichkeiten, alles zu lernen. Bei uns war das anders. Wir wollten den Film neu erfinden. Zu meiner Zeit wurde alles vom Tisch geräumt und noch mal von vorne angefangen. Das sieht natürlich ungehobelt und grob aus, weil es nicht das Angepasste, das bereits Bekannte ist.

Kerstin Polte: Ich glaube, viele Frauen wollen heute besser sein als Männer, den Erwartungen von außen noch perfekter entsprechen und weniger ausbrechen als kommerziell und unterhaltsam sein. Heute gibt es einen ganz anderen Quotendruck und die Selektion der Stoffe wird viel stärker von Redaktionen beeinflusst. Da ist viel Kalkül und Zielgruppendenken dabei, das auch schon an den Filmhochschulen gelehrt wird. Dadurch wird es eher subversiv. Ich kenne einige Frauen, die zwar eine „adrette“ Form wählen, darin aber andere Themen verstecken. Und trotzdem geht es immer noch darum, mit den Bildern die Gesellschaft zu verändern. Das kommt vielleicht nicht so laut daher, aber wenn man genauer hin sieht, entdeckt man es.

Autor/in: Sophie Charlotte Rieger ist freie Filmjournalistin und betreibt den Blog „Filmlöwin – Das feministische Filmmagazin“, 25.06.2018

HINTERGRUND 2

Wilde Zeiten – Der Blick auf 1968 im Film von heute

Wie jeder geschichtliche Mythos wurde auch das Jahr 1968 immer wieder zum Filmstoff – sei es als Spielfilm oder als [Dokumentarfilm](#). Da die Umwälzungen jenes Jahres zu einem Teil selbst vom Kino geprägt waren, maßgeblich vom Kino Hollywoods und der französischen Nouvelle Vague, sind die Wechselwirkungen komplex. Niemand hat das deutlicher zum Ausdruck gebracht als der italienische Filmveteran Bernardo Bertolucci in seinem Film [DIE TRÄUMER](#) (2003). Selbst am Rande der damaligen Ereignisse beteiligt, erinnert er gleich zu Beginn an einen ungewöhnlichen Umstand: Die teils gewaltsamen Unruhen des Pariser Mai '68 hatten ihren Ursprung in der Besetzung der Cinémathèque française – die Studierenden wollten ihre Träume dort verwirklichen, wo sie sie herhatten. In einer geschickten [Montage](#) dokumentarischer und gespielter [Szenen](#) ist der Schauspieler Jean-Pierre Léaud gleich zweimal zu sehen, zunächst 1968 als jugendlicher Demonstrant, dann als schon deutlich älterer Protestführer in der Verfilmung der Ereignisse.

Ist die Liebe zum Kino konterrevolutionär?

Die historische Wahrheit – eigentlich ging es um die Absetzung des beliebten Kinemathek-Leiters Henri Langlois – ist für Bertoluccis „Träumer“ kaum von Belang. Bereits das Filmeschauen betrachten sie als revolutionären Akt. Mit liebevoller Ironie und zahllosen Zitaten hinterfragt der Filmemacher hier auch seinen eigenen Standpunkt: Ist die französische Sitte der „Cinephilie“ nicht eigentlich konterrevolutionär? Kunst oder Leben? Einer ähnlichen Selbstbefragung stellt sich in [DIE WILDE ZEIT](#) (2012) auch Olivier Assayas. Zu Beginn, im Jahr 1971 und damit in den Nachwehen von 1968, ist sein Alter Ego Gilles ein glühender Aktivist. Der Gymnasiast verteilt Flugblätter und beteiligt sich an einer Graffitiaktion im Schulgebäude, bei der ein Wachmann verletzt wird. Doch auf der Flucht durch Italien mehren sich die Zweifel. Der politische Aktivismus seiner Freundin Christine, die sich einem Filmkollektiv anschließt, wird ihm fremd. Seine eigene Malerei erscheint ihm revolutionärer als die mühevollere Propaganda und Aufklärungsarbeit in Betrieben und Schulen. Oder ist auch das nur ein Irrtum? Der französische Regisseur schildert, wie der revolutionäre Elan allmählich ermüdet und schließ-

lich verschwindet wie eine verflossene Liebe. Der einstige Idealismus weicht pragmatischeren Ansätzen.

Zwischen persönlicher Erinnerung und kollektivem Gedächtnis

Anstelle solch individueller Erinnerungsarbeit bemüht der deutsche Film immer wieder das kollektive Gedächtnis. Anhand bekannter Bilder und Personen beschreiben [DER BAA- DER MEINHOF KOMPLEX](#) (2008) und [WER WENN NICHT WIR](#) (2011) die Ursprünge des RAF-Terrorismus. So unterschiedlich die Ansätze: Mit den oft beschworenen „Folgen von 1968“ geraten Studentenunruhen und außerparlamentarische Opposition insgesamt ins Zwielflicht. Möglicherweise positive Aspekte wie die sexuelle Revolution, für Bertolucci und Assayas zentral, spielen keine Rolle. Eine originellere Variante desselben Themas bot Lars Kraumes [Science-Fiction-Film](#) [DIE KOMMENDEN TAGE](#) (2010). Gezeigt wird die revolutionäre Situation einer nahen Zukunft: Studierendenproteste und hochtrabende WG-Diskussionen erinnern an die einschlägige Ikonografie, die jungen Terroristen und Terroristinnen tragen – zum Teil mit denselben Darsteller/-innen besetzt – deutliche Charakterzüge von Andreas Baader oder Gudrun Ensslin. Umso aktueller sind die neuen Themen, von ökologischen Katastrophen über Migrationsbewegungen bis zur Gefahr einer rechtsnationalen Regierung.

Familiengeschichten

Eine überzeugende Symbiose zwischen persönlichen und kollektiven Erinnern findet das italienische Historienepos [DIE BESTEN JAHRE](#) (2003, R: Marco Tullio Giordana). Bei den Turiner Barrikadenkämpfen von 1968 und 1974 finden sich die Brüder Matteo und Nicola auf unterschiedlichen Seiten wieder. Frustriert vom verkrusteten Universitätssystem, hat sich der sensible Matteo beim Militär eingeschrieben; der Mediziner Nicola, eigentlich kein Radikaler, geht den langen Marsch durch die Institutionen und widmet seine Kraft der nach 1968 angeschobenen Psychiatriereform.

Mit leichter Hand gelingt es der Familiensaga, die Brüder nicht als plumpe Antagonisten aufzubauen – beide leiden an ihrer Heimat Italien, dessen Geschichte über den Terror der Roten Brigaden und der Mafia bis in die Berlusconi-

HINTERGRUND

Jahre verfolgt wird. Stille familiäre Konflikte zeigt auch der rumänische Film [DIE REISE MIT VATER](#) (2016), in dem zwei unterschiedlich angepasste Brüder den kranken Vater zu einer geplanten Operation in die DDR begleiten und dort die sowjetischen Panzer sehen, die zur Niederschlagung des Prager Frühlings über die Grenze rollen. Konventionell erzählt, schildert der Film doch die Anziehungskraft von 1968 auch in den ehemaligen Ostblockstaaten. In einer verblüffenden Archivaufnahme sieht man eine Rede des damaligen rumänischen Präsidenten Nicolae Ceaușescu, der den sowjetischen Einmarsch vehement verurteilt.

Gegen Ausbeutung und Rassismus: Die Frauen von 1968

Dem Übergewicht an männlichen Protagonisten stehen nur wenige Filme über Frauen (und von Frauen) gegenüber. Basierend auf tatsächlichen Ereignissen, streiken in [WE WANT SEX](#) (2010) die ausgebeuteten Arbeiterinnen der britischen Ford-Werke für bessere Arbeitsbedingungen. Mit lauten Studentenprotesten und freier Liebe haben die braven Näherinnen nichts am Hut. Ihre Forderung ist weit radikaler: „We want sexual equality“ steht auf einem ihrer Transparente, das sich durch einen heiteren Zufall auf den Filmtitel reduziert. Ebenfalls als Komödie inszeniert der australische Film [THE SAPPHIRES](#) (2012) die wahre Geschichte der gleichnamigen Aborigine-Girlgroup, die im Jahr 1968 zur US-Truppenunterhaltung in Vietnam engagiert wird. Durch den historischen Zufall verbindet sich der Kampf der Indigenen gegen Rassismus mit der Geschichte der US-Bürgerrechtsbewegung.

Vietnam und Black Power: Was wurde aus der Revolution?

Im US-Kino selbst sind die gegenkulturellen Kämpfe jener Epoche freilich ein weites Feld, das sich kaum auf das Jahr 1968 reduzieren lässt. Zahllose Filme feiern die Hippiekultur von „Peace and Love“, etwa Ang Lees nostalgische Reminiszenz [TAKING WOODSTOCK](#) (2009) über die chaotische Organisation des berühmten Musikfestivals. Aufschlussreicher gestaltet sich der Dokumentarfilm [THE BLACK POWER MIXTAPE 1967-1975](#) (2011), der unter anderem belegt, dass Anti-Vietnam-Protest und die schwarze Bürgerrechtsbewegung tatsächlich zusammenhängen. In den wiederentdeckten Aufnahmen eines schwedischen Filmteams kommen Intellektuelle wie Angela Davis und die Leitfiguren der radikalen Black Panthers zu Wort. Ein zentraler Punkt ist die mögliche Legitimität von Gewalt – im Kontext von Rassenunruhen und Polizeigewalt, wie sie der Film [DETROIT](#) (2017) zeigt, erscheinen solche Diskussionen zumindest verständlich. Auch in der europäischen Studentenbewegung von 1968 war die Gewalt ein immer wieder heiß diskutiertes Thema, und nicht selten lieferte die nordamerikanische Gegenkultur Vorbilder. Von der Radikalität damaliger Positionen, die sich vor allem nach 1968 auch im Film niederschlug, ist das heutige Kino allerdings weit entfernt. Die Filme über diese Zeit reflektieren und kontextualisieren, greifen ein wenig von der revolutionären Ästhetik auf, oft klug, manchmal einfach nur bewundernd und ein wenig sehnsuchtsvoll. Der unmittelbare Zugriff auf die Verhältnisse scheint nicht mehr gegeben. Was bleibt, ist der Mythos.

*Autor: Philipp Bühler, freier Filmjournalist und Redakteur,
11.06.2018*

ANREGUNGEN FÜR DIE FILMPÄDAGOGISCHE ARBEIT

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

Deutsch, Englisch, Französisch	Filmvergleich	Partnerarbeit (PA)/Plenum (PL): Vergleich der beiden Filme 9 LEBEN HAT DIE KATZE (R: Ula Stöckl) und ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN (R: May Spils) hinsichtlich des Frauenbildes. Diskussion im Plenum, inwiefern die weiblichen Filmfiguren emanzipiert sind.
	Hit-Liste von Filmen aus dem Jahr 1968	EA (Einzelarbeit): Auswahl einer der im Themendossier vorgestellten Filme aus dem Jahr 1968. Sichtung des Films und Recherche zu Inhalt, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte. Anschließend Präsentation der Ergebnisse mit ausgewählten Szenen.
	Die Bewegung der Nouvelle Vague	Gruppenarbeit (GA)/PL: Arbeitsteilige Recherche zu der französischen Bewegung der Nouvelle Vague und ihren wichtigsten Vertretern und Vertreterinnen sowie Filmen.
	„Papas Kino“	PL: Mit dem Oberhausener Manifest von 1962 setzten sich junge Filmschaffende bewusst von bisherigen Kino-Konventionen ab. Sichtung eines Films, der zu „Papas Kino“ zählt und anschließende Diskussion über die Elemente, von denen sich die jungen Filmemacher/-innen absetzen wollten.
Deutsch, Englisch, Französisch, Kunst	Erklärvideo zum neuen Film in den 1960er-Jahren	GA: Produktion eines YouTube-Erklärvideos zu den wichtigsten Aspekten des neuen Kinos und seinen Vertreterinnen und Vertretern und ihren ästhetischen Zielen.
Deutsch, Englisch, Französisch, Geschichte, Politik	Interview mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen	PA/PL: Konzeption eines Interviewleitfadens und Führen eines Interviews mit einer/einem Zeitzeugin/Zeitzeugen (z.B. Großeltern) über ihr/sein Erleben der Zeit um 1968. Das Interview kann auch, nach Einwilligung durch die/den Interviewpartner/-in, mit der Kamera aufgezeichnet werden. Präsentation in Form eines Gallery Walks.
	„Die 1968er“ – eine Bezeichnung, viele Gesichter	PA: Recherche zu den unterschiedlichen Bewegungen und Protestformen der sogenannten 68er-Generation in Deutschland und international.
	Das Erbe von 1968	GA/PL: Sammeln von Themen gesellschaftlicher Veränderung, die von der 68er-Generation angestoßen wurden. Recherche und Diskussion, inwiefern die Impulse die Gesellschaft tatsächlich verändert haben.

Autor/in: Dr. Elisabeth Bracker da Ponte, Lehrerin für Deutsch und Englisch sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg, 11.06.2018

Motive der 1968er-Generation im Genrefilm

**Fächer: Deutsch, Englisch, Französisch, Geschichte, Politik, Kunst
(ab Klasse 10)**

Methodisch-didaktischer Kommentar:

Der Aufgabenblock setzt sich mit drei wichtigen Filmen aus dem Jahr 1968 auseinander, die jeweils zentrale Motive der Zeit thematisieren: Stanley Kubricks [2001: ODYSSEE IM WELTRAUM](#) wirft unter anderem die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Mensch und Technik auf, George Romeros *DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* kann als implizite Kritik an einer rassistischen Gesellschaft verstanden werden und Ula Stöckls *9 LEBEN HAT DIE KATZE* beschäftigt sich mit der Emanzipation der Frau.

Die Aufgaben werden über die Methode des Gruppenpuzzles erarbeitet, wobei die Schüler/-innen in Stamm- und Expertengruppen eingeteilt werden. Die Expertengruppen setzen sich jeweils mit einem der Filme intensiv auseinander. Sie können im Sinne einer schülerseitig interessengeleiteten Gruppenbildung in einer vorgelagerten Phase kurze Zusammenfassungen der Filme und/oder Trailer vorstellen.

In einem ersten Schritt werden die Filme in den Expertengruppen gesichtet. Je nachdem, wie viel Zeit zur Verfügung steht, kann dies auch ausschnittsweise geschehen. Während der Sichtung machen sich die Schüler/-innen Notizen zu den vorgegebenen Motiven. Nachdem sie sich in den Gruppen über die Filme ausgetauscht haben, recherchieren sie on- und offline weitere Hintergrundinformationen zum Film und dem gesellschaftlichen Motiv. Als Ausgangstext greifen alle Gruppen auf den Hintergrundtext im Themendossier zurück. In einem nächsten Schritt werden die Ergebnisse in einer strukturierten Mindmap zusammengetragen.

Anschließend finden sich die Schüler/-innen in ihren Stammgruppen zusammen, und präsentieren sich gegenseitig ihre Ergebnisse. Daran anknüpfend wird in den Gruppen diskutiert, inwiefern die unterschiedlichen Motive als wichtige Themen der Zeit um 1968 verstanden werden können. Diese Diskussion kann bei Lerngruppen, die über ein geringes Kontextwissen über die Epoche verfügen, auch im Plenum unter Anleitung der Lehrperson durchgeführt werden. Im Anschluss sollen die Schüler/-innen in ihren Stammgruppen recherchieren und diskutieren, auf welche Weise die Motive auch in der heutigen Zeit noch aktuell und relevant sind. Hier sollten Bezüge zu der Debatte um Artificial Intelligence (Mensch-Technik) und aktuelle Diskussionen und Ereignisse zu Rassismus und Sexismus (Polizeigewalt gegenüber Afroamerikanern/-innen in den USA (Ferguson), Antisemitismusdebatte/Battle-Rap-Debatte in Deutschland, #MeToo-Debatte) hergestellt werden.

Das abschließende Lernprodukt des Aufgabenblocks bildet die Erstellung eines Blogs zum Thema „Motive der 1968er-Epoche im Film“. Der Blog enthält inhaltliche Zusammenfassungen der Filme (Anforderungsbereich I), Verknüpfungen zu den gesellschaftlichen Themen (Anforderungsbereich II) sowie eigene Beurteilungen durch die Schüler/-innen hinsichtlich der bestehenden Aktualität der Diskurse (Anforderungsbereich III) und kann auf der Webseite der Schule veröffentlicht werden.

ARBEITSBLATT AUFGABE 1

Motive der 1968er-Generation im Genrefilm

**Fächer: Deutsch, Englisch, Französisch, Geschichte, Politik, Kunst
(ab Klasse 10)**

In den Filmen, die 1968 in die Kinos kamen, wurden brennende Themen der Zeit auf unterschiedliche Art und Weise verarbeitet.

a) Unterteilen Sie die Klasse/den Kurs in drei Expertengruppen (**A, B, C**). Sehen Sie sich in den Gruppen den Ihnen zugeteilten Film (ausschnittsweise) an. Machen Sie sich dabei Notizen zu den jeweiligen Motiven: Auf welche Weise wird das Motiv thematisiert? Über welche Figuren/Szenen wird es besonders deutlich?

A: [2001: ODYSSEE IM WELTRAUM](#) (Stanley Kubrick): Mensch und Technik

B: DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN (George Romero): Rassismus/-kritik

C: 9 LEBEN HAT DIE KATZE (Ula Stöckl): Emanzipation der Frau

b) Tauschen Sie sich in Ihren Expertengruppen über den gesehenen Film aus und vervollständigen Sie Ihre Notizen. Welche Aspekte des Films erachten Sie als zentral? Wo haben sich Fragen ergeben?

c) Recherchieren Sie on- und offline in Ihren Expertengruppen weitere Hintergrundinformationen zu dem Ihnen zugeteilten Film, wobei der Fokus auf dem jeweiligen Motiv aus a) liegt. Tragen Sie Ihre Rechercheergebnisse in der Gruppe zusammen. Welche Aspekte hatten Sie selbst schon gefunden? Welche sind neu dazu gekommen?

Als Rechercheausgang dient der Artikel [Zehn Meilensteine aus dem Filmjahr 1968](#) sowie die folgenden Links:

- [2001: ODYSSEE IM WELTRAUM](#)
- [DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN](#)
- [9 LEBEN HAT DIE KATZE](#)

d) Visualisieren Sie in Ihren Expertengruppen den Filminhalt und das Leitmotiv funktional über eine Mindmap. Beziehen Sie zentrale Szenen/Figuren sowie relevante Hintergrundinformationen mit ein.

e) Finden Sie sich in Dreier- beziehungsweise Sechser-Gruppen zusammen, sodass in jeder Gruppe Mitglieder aus **A, B, C** vertreten sind. Präsentieren Sie sich gegenseitig Ihre Ergebnisse aus den Expertengruppen, wobei die Mindmap als Visualisierung dient. Gehen Sie dabei vor allem auf die Verknüpfung von Filminhalt und -motiv ein.

f) Diskutieren Sie in den Stammgruppen (beziehungsweise im Plenum), auf welche Weise die Motive der unterschiedlichen Filme stellvertretend für die Zeit um 1968 sind und welche Gemeinsamkeit sie aufweisen. Protokollieren Sie Ihre Diskussion in Stichpunkten.

ARBEITSBLATT AUFGABE 1 BLATT 2

g) Recherchieren Sie, inwiefern die Themen auch heute noch – 50 Jahre später – aktuell sind. Tragen Sie zu jedem Motiv/Thema jeweils einen Text zusammen.

h) Erstellen Sie abschließend in den Arbeitsgruppen einen Blog zum Thema „Motive der 1968er-Generation im Genrefilm“. Im Blog sollten die folgenden Aspekte thematisiert werden:

- kurze Inhaltsangaben zu den Filmen; Verlinkung von [Trailern](#) ...,
- Verknüpfung zu den gesellschaftlichen Motiven; Einfügen von Links zu relevanten Texten (auf Standards der Quellenarbeit achten!),
- aktuelle Diskussion/Aktualitätsbezug der Motive mit eigener Beurteilung, inwiefern die Motive nach wie vor von Relevanz sind.

Der Blog kann beispielsweise auf der Webseite der Schule veröffentlicht werden.

Aufgabe 2: Darstellung von 1968 im zeitgenössischen Kino

**Fächer: Deutsch, Englisch, Französisch, Geschichte, Politik, Kunst
ab Klasse 10**

Methodisch-didaktischer Kommentar:

Der Aufgabenblock widmet sich der Darstellung des Jahres 1968 im zeitgenössischen Film. Hierbei steht zum einen Ang Lees [TAKING WOODSTOCK](#) (USA 2009) und zum anderen der Film [DIE WILDE ZEIT](#) (Frankreich 2012) exemplarisch im Zentrum der Auseinandersetzung.

Zur Einstimmung auf das Thema werden über das Lied „[San Francisco \(Be Sure to Wear Flowers in Your Hair\)](#)“ (Scott McKenzie, 1967) die assoziativen Vorstellungen der Schüler/-innen für die Zeit von 1968 geweckt und an der Tafel gesammelt.

Anschließend wird die Lerngruppe in zwei Gruppen geteilt. Jede Gruppe widmet sich einem der beiden Filme. Während des Sichtens (je nach zur Verfügung stehenden Zeit können auch nur Ausschnitte der Filme geschaut werden) machen sich die Lernenden Notizen zu den formulierten Leitfragen, die anschließend in der Gruppe zusammengetragen und diskutiert werden. Hierbei wird auch auf die in den Filmen erwähnten historischen Ereignisse Bezug genommen. In einem nächsten Schritt recherchieren die Schüler/-innen Hintergrundinformationen zu den historischen Ereignissen und diskutieren und beurteilen in ihren Gruppen, inwiefern über die filmische Darstellung eine Mythisierung stattfindet. Die Ergebnisse der – kritischen – Auseinandersetzung mit den beiden Filmen werden über Plakate oder digitale Präsentationsmedien visualisiert und anschließend dem jeweils anderen Teil der Lerngruppe präsentiert.

Im Plenum werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Filme diskutiert und erneut die Frage aufgegriffen, inwiefern es sich bei den Darstellungen um Formen der medialen Mythisierung handelt. Abschließend verfassen die Schüler/-innen in Einzelarbeit eine Filmkritik, in der sie die Frage nach der Mythisierung der 1968er entlang einer der beiden Filme exemplarisch diskutieren. An dieser Stelle werden die eingangs formulierten Assoziationen zum Song „San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)“ noch einmal aufgegriffen und dahingehend beurteilt, inwiefern auch die eigenen Vorstellungen durch mediale Repräsentationen geprägt sind.

In einem optionalen Aufgabenteil setzen sich die Schüler/-innen mit der Frage auseinander, welche Themen der heutigen Zeit das Potenzial haben, in Zukunft filmisch mythisiert zu werden. Ein Beispiel hierfür wären die Schülerproteste in den USA für strengere Waffengesetze im Frühjahr 2018. Die Schüler/-innen erarbeiten ein knapp umrissenes Ideenkonzept für einen Film, der dann vor der Klasse „gepitch“ wird. Abschließend wird in der Lerngruppe ein Votum für die überzeugendste Idee abgegeben.

ARBEITSBLATT AUFGABE 2

Aufgabe 2: Darstellung von 1968 im zeitgenössischen Kino

Fächer: Deutsch, Englisch, Französisch, Geschichte, Politik, Kunst ab Klasse 10

Die Zeit um 1968 wurde im Laufe der Jahre mythisiert. Nach wie vor befassen sich viele Filme mit dieser Ära. Der Aufgabenblock beschäftigt sich mit dem Bild, das in aktuellen Filmen von dieser Zeit vermittelt wird.

a) Hören Sie sich das Lied [„San Francisco \(Be Sure to Wear Flowers in Your Hair\)“](#) von Scott McKenzie aus dem Jahr 1967 an. Welche Assoziationen haben Sie beim Hören? Machen Sie sich stichwortartig Notizen.

b) Tragen Sie Ihre Assoziationen an der Tafel zusammen. Welche Assoziationen tauchen am häufigsten auf? Zu einem späteren Zeitpunkt wird auf die Ergebnisse zurückgegriffen.

c) Teilen Sie den Kurs in zwei Hälften (**A**, **B**) auf. Schauen Sie sich in der Gruppe den Film [TAKING WOODSTOCK](#) von Ang Lee (**A**) und [DIE WILDE ZEIT](#) von Olivier Assayas (**B**) – in Auszügen – an. Machen Sie sich während des Schauens stichpunktartig Notizen zu den folgenden Fragen:

Welches Lebensgefühl der Jugendlichen wird vermittelt?

Mit welchen Problemen beziehungsweise Konflikten sind sie konfrontiert?

Auf welche historischen Ereignisse wird Bezug genommen?

d) Tragen Sie Ihre Ergebnisse in Ihrer Gruppe zusammen.

e) Recherchieren Sie im Internet Hintergrundinformationen zu den historischen Ereignissen, auf die im Film Bezug genommen wird. Diskutieren und beurteilen Sie, inwiefern die Darstellung der Ereignisse im Film mit den Beschreibungen der historischen Ereignisse übereinstimmen. Als Ausgang der Recherche dient der folgende [Text](#).

Hinweis: Achten Sie bei der weiteren Recherche unbedingt auf die Seriosität der Quellen.

f) Visualisieren Sie Ihre Ergebnisse aus den Aufgaben c) bis e) mithilfe eines Plakats/einer digitalen Präsentation.

ARBEITSBLATT AUFGABE 2 BLATT 2

g) Präsentieren Sie Ihre Ergebnisse im Plenum. Diskutieren Sie anschließend die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung der Zeit von 1968 in den Filmen. Gehen Sie dabei auch auf die filmische Bezugnahme auf historische Ereignisse ein. Inwiefern findet in den Filmen eine Mythisierung der Zeit statt?

h) Verfassen Sie eine [Filmkritik](#). Stellen Sie zunächst den Inhalt des Films vor. Diskutieren Sie dann, inwiefern im Film aus Ihrer Sicht k/eine mediale Mythisierung der 1968er stattfindet. Anknüpfend an a) können Sie ebenfalls thematisieren, inwiefern Ihre eigenen Vorstellungen von 1968 von der Mythisierung beeinflusst sind.

Optional:

i) Die Menschen konnten 1968 noch nicht wissen, dass das Jahr einmal Stoff für so viele Filme liefern wird. Gehen wir davon aus, dass auch das Jahr 2018 in die Geschichte eingehen wird. Was könnten mögliche „Punkte der Erinnerung“ sein, die sich als Stoff für einen Film eignen? Sammeln Sie erste Ideen, die Sie dann zu einem sogenannten „Filmpitch“ verarbeiten. Orientieren Sie sich an Punkt 1 (Brainstorming) und 2 (Cluster) der folgenden [Anleitung für ein Filmkonzept](#).

j) „Pitchen“ Sie sich gegenseitig Ihre Ideen in einem möglichst überzeugenden „One Minute Talk“. Stimmen Sie anschließend ab, welche Idee das größte Potential hat, der Film über das Jahr 2018 zu werden.

Aufgabe 3: Experimentelle Filmformen der späten 1960er-Jahre

Fächer: Kunst ab Oberstufe

Methodisch-didaktischer Kommentar:

Der folgende Aufgabenblock widmet sich experimentellen Filmformen deutscher Filmschaffender in den späten 1960er-Jahren und ist hauptsächlich für den Kunstunterricht der Oberstufe konzipiert.

Zu Beginn eignen sich die Lernenden über ein Interview mit dem Filmemacher Helmut Herbst erste Kenntnisse über die inhaltlichen, ästhetischen und technischen Ideen und Ziele der experimentellen Filmschaffenden der 1960er-Jahre an. Anschließend werden die besonderen ästhetischen Formen verschiedener experimenteller Filmemacher (Adolf Winkelmann, Helmut Herbst und Mason Williams/Dan MacLaughlin) arbeitsteilig recherchiert und anhand exemplarischer Kurzfilme analysiert. Im Sinne der Differenzierung können sich leistungsschwächere Schüler/-innen mit der Ästhetik Helmut Herbsts auseinandersetzen, da hier bereits eine Vorentlastung stattgefunden hat. Im Anschluss an die arbeitsteilige Erarbeitungsphase präsentieren sich die Gruppen gegenseitig ihre Ergebnisse.

Die Schüler/-innen finden sich nun in Arbeitsgruppen für die praktische Filmarbeit zusammen. Zunächst erarbeiten sie in den Gruppen anhand eines Leitfadens ein begründetes Konzept für ein Filmstück, das sie anschließend im Plenum präsentieren und kritisch diskutieren lassen. Im Anschluss an die Überarbeitung des Konzepts gehen sie in die filmpraktische Arbeit. Währenddessen ist es wichtig, dass die Lehrperson den Gruppen beratend und unterstützend zur Seite steht. Nach Fertigstellung der Filme wird im Kursverband im kleinen Rahmen ein experimentelles Filmfestival veranstaltet, auf dem die Kurzfilme gezeigt und diskutiert werden. Je nach zur Verfügung stehender Zeit und Ressourcen, kann dies auch für andere Kurse/Klassen geöffnet werden.

ARBEITSBLATT AUFGABE 3

Aufgabe 3: Experimentelle Filmformen der späten 1960er-Jahre

Fächer: Kunst ab der Oberstufe

In den späten 1960er-Jahren begannen junge Filmschaffende bewusst mit filmästhetischen Konventionen zu brechen. Es entstanden neue experimentelle Filmformen, die als Vorlage für eigenes Experimentieren mit dem Medium Film einladen.

a) Helmut Herbst zählt zu den experimentellen Filmemachern der 1960er-Jahre in Deutschland. Sehen Sie sich das folgende [Fernsehinterview](#) an und beantworten Sie dabei die folgenden Fragen:

- Welche technischen Mittel dachten sich die jungen Filmemacher des NDR aus und wodurch haben sie sich von anderen unterschieden?
- Was waren die Ziele der jungen Filmemacher?
- Welche Rolle spielt die Dada-Bewegung im experimentellen Film?

b) Teilen Sie sich in drei Gruppen (**A, B, C**) auf. Informieren Sie sich arbeitsteilig über die folgenden experimentellen Filmemacher und ihre Techniken sowie Entstehungs- und Rezeptionszusammenhänge der ausgewählten Kurzfilme:

A: Adolf Winkelmann: [KASSEL 9.12.67](#)

B: Helmut Herbst: [SCHWARZ WEISS ROT](#)

C: Dan MacLaughlin/Mason Williams: [CLASSICAL GAS – 300 YEARS OF ART](#)

c) Stellen Sie sich gegenseitig die Ästhetik der Filmemacher anhand der exemplarischen Kurzfilme vor. Gehen Sie dabei auf die Inhalte, besondere ästhetische Verfahrensweisen und mögliche Besonderheiten der Reaktionen (zum Beispiel durch die (politische) Öffentlichkeit; Kunst-/Filmszene) auf den Film ein.

d) Finden Sie sich in Arbeitsgruppen bestehend aus drei bis vier Schüler/-innen zusammen. Erarbeiten Sie ein Konzept für ein eigenes experimentelles Filmstück (Umfang: ein bis zwei Minuten). Erarbeiten Sie schriftlich folgende Planungsschritte:

- Welches Thema und welchen Inhalt soll das Filmstück haben? Warum?
- An welchem Filmemacher/welcher Technik des experimentellen Films soll sich orientiert werden? Warum?
- Auf welche Weise sollen Inhalt und ästhetische Form zusammenspielen? Welche Rolle spielen [Kamera](#), [Ton](#) und [Musik](#)? Welche [Requisiten](#) kommen zum Einsatz?
- Welche technischen Mittel werden benötigt? Stehe Der folgende Aufgabenblock widmet sich experimentellen Filmformen deutscher Filmschaffender in den späten 1960er-Jahren und ist hauptsächlich für den Kunstunterricht der Oberstufe konzipiert.

GLOSSAR

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

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

- handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden.
- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

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

Drehort/Set

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

Einstellungsgrößen

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

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

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

Establishing Shot

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

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

Filmmusik

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

Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

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

Genre

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

Die schematische Zuordnung von Filmen zu festen und bei Filmproduzenten/innen wie beim Filmpublikum bekannten Kategorien wurde bereits ab den 1910er-Jahren zu einem wichtigen Marketinginstrument der Filmindustrie. Zum einen konnten Filme sich bereits in der Produktionsphase an den Erzählmustern und -motiven erfolgreicher Filme anlehnen, und in den Filmstudios entstanden auf bestimmte Genres spezialisierte Abteilungen. Zum anderen konnte durch die Genre-Bezeichnung eine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum geweckt werden. Genrekonventionen und -regeln sind nicht unveränderlich, sondern entwickeln sich stetig weiter. Nicht zuletzt der gezielte Bruch der Erwartungshaltungen trägt dazu bei, die üblichen Muster, Stereotype und Klischees deutlich zu machen. Eine eindeutige Zuordnung eines Films zu einem Genre ist meist nicht möglich. In der Regel dominieren Mischformen.

Insert

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

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

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

Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden. Kamerabewegungen lenken die Aufmerksamkeit, indem sie den Bildraum verändern. Sie vergrößern oder verkleinern ihn, versetzen Überblick, zeigen Räume und verfolgen Personen oder Objekte. Langsame Bewegungen vermitteln meist Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der Reißschwenk erhöhen die Dynamik. Eine wackelnde Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (quasi-)dokumentarische Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

Kameraperspektive

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

Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**. Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen.

Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz.

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

Licht und Lichtgestaltung

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

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

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

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

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

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

Montage

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

Sequenz

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

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

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

Szene

Szene wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes gekennzeichnet. Drama2turgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht. Im Gegensatz zu einer Szene umfasst eine Sequenz meist eine Abfolge von Szenen, die durch die Montage verbunden und inhaltlich zu einem Handlungsverlauf zusammengefasst werden können sowie nicht auf einen Ort oder eine Zeit beschränkt sind.

Teaser

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

wird. Zumeist dauern Teaser nur eine Minute, erzählen im Gegensatz zum Trailer noch nichts über die Handlung des Films und zeigen wenige ausdrucksstarke Bilder. Sie sollen eine Kostprobe geben, im Sinne des englischen Verbs „to tease“, das in diesem Zusammenhang bedeutet, Appetit oder Lust auf etwas zu machen. An diesen ersten Eindruck knüpft später die Werbekampagne zum Filmstart an.

Tongestaltung/Sound Design

Teaser funktionieren besonders gut bei bereits bekannten Stoffen, etwa bei Sequels oder Verfilmungen berühmter Literaturvorlagen. Sie wurden in den 1930er-Jahren erstmals von US-amerikanischen Studios eingesetzt und prägen bis heute vor allem die Werbekampagnen großer Hollywood-Produktionen.

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

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

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

Trailer

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

WEITERE INFORMATIONEN & IMPRESSUM

BPB-MEDIATHEK: 60 X DEUTSCHLAND – DAS JAHR 1968
www.bpb.de/mediathek/891/60-x-deutschland-das-jahr-1968

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE: 1968
www.bpb.de/apuz/31312/1968

BPB.DE: GESCHICHTE DER 68ER-BEWEGUNG
www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/68er-bewegung/

BPB.DE: 1968 IM OSTEN – WAS GING UNS SIE BUNDESREPUBLIK AN?
www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/deutsche-teilung-deutsche-einheit/43663/1968-im-osten

THE GUARDIAN: TIME FOR A RIOT: HOW THE ART OF 1968 CAUGHT A WORLD IN TURMOIL (ENGL.)
www.theguardian.com/culture/2018/apr/30/time-for-a-riot-how-the-art-of-1968-caught-a-world-in-turmoil

CRITERION: CANNES ,68: CINEMA IN REVOLT (ENGL.)
www.youtube.com/watch?v=QfEiVrX4gWQ

OFFZIELLE WEBSITE VON MILOŠ FORMAN: DER FEUERWEHRBALL
www.milosforman.com/de/movies/the-firemens-ball

THE CRITERION COLLECTION: WEEKEND
www.criterion.com/films/28441-weekend

ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN – EIN FILM, SEIN UMFELD UND DIE FOLGEN
www.zursacheschaetzchen.de/

BPB.DE: FILMKANON: ICH WAR NEUNZEHN
www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43593/ich-war-neunzehn

THE BEATLES: YELLOW SUBMARINE (ENGL.)
www.thebeatles.com/film/yellow-submarine

SPON: ZOMBIE-GROSSMEISTER GEORGE ROMERO IST TOT
www.spiegel.de/kultur/kino/george-romero-die-nacht-der-lebenden-toten-regisseur-ist-tot-a-1158230.html

ULA STÖCKL: 9 LEBEN HAT DIE KATZE
www.ula-stoeckl.com/Film-Seiten/04_9_Leben.html

THE GUARDIAN: ARTIKELSAMMLUNG ZUM FILM IF ...
www.theguardian.com/film/if

3SAT: EIN LETZTER WESTERN
www.3sat.de/page/?source=/ard/196348/index.html

MANIFEST VON PINO SOLANAS, OCTAVIO GETINO: „HACIA UN TERCER CINE“
(SPAN.)

de.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-Pino-Solanas

BPB.DE: DIE 68ER – JAHRE DER REBELLION

www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/68er-bewegung/51790/jahre-der-rebellion

BPB.DE: 1968 INTERNATIONAL

www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/68er-bewegung/51973/68-international

BPB.DE: FRAUENBEWEGUNG DER 1960ER-JAHRE

www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE: 1968

www.bpb.de/apuz/31312/1968

Mehr zum Thema auf kinofenster.de

WAHRHEIT UND WIRKLICHKEIT IM (WEST-)DEUTSCHEN FILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 09.08.1999)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf9908_09/wahrheit_und_wirklichkeit_im_westdeutschen_film/

DER KURZE SOMMER DER ANARCHIE (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 29.05.2008)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0806/der_kurze_sommer_der_anarchie/

KINO DES ZWEIFELS: DIE REIFEPRÜFUNG UND DER BEGINN DES NEW HOLLYWOOD (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 17.08.2017)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1708/kf1708-hg1-die-reife-pruefung-vorreiter-new-hollywood/

POPSONGS IM KINO (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 10.01.2018)

www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-filmmusik/dossier-filmmusik-hg2-pop-songs-im-kino/

DER KURZE SOMMER DER ANARCHIE (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 29.05.2008)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0806/der_kurze_sommer_der_anarchie/

DIE REIFEPRÜFUNG (FILMBESPRECHUNG VOM 07.08.2017)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1708/kf1708-die-reifepruefung-film/

URHEBERRECHT IN DER FILM- UND MEDIENBILDUNG (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 23.02.2018)

www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-urheberrecht/dossier-urheberrecht-ueberblick-gesetzesnovelle/

2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (FILMBESPRECHUNG VOM 23.05.2018)

www.kinofenster.de/filme/neuimkino/2001-odyssee-im-weltraum-film/

ZABRISKIE POINT (FILMBESPRECHUNG VOM 29.07.2009)

www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/zabriskie_point_film/

VIETNAM IM FILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 21.09.2006)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0110/vietnam_im_film/

„I HAVE A DREAM“ – DIE US-AMERIKANISCHE BÜRGERRECHTSBEWEGUNG UND IHRE PROTESTFORMEN (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 25.04.2007)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0705/i_have_a_dream/

DIE HISTORISCHE BÜRGERRECHTSBEWEGUNG IN THE HELP (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 23.11.2011)

www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1112/die-historische-buergerrechtsbewegung-in-the-help/

DER EISSTURM (FILMBESPRECHUNG VOM 02.06.2015)

www.kinofenster.de/filme/filmkanon/der_eissturm_film/

FREISTATT (FILMBESPRECHUNG VOM 25.06.2015)

www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/freistatt-nik/

kinofenster.de

Impressum

Herausgeber:

Für die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb,

Fachbereich Multimedia, verantwortlich:

Thorsten Schilling, Katrin Willmann

Redaktionelle Mitarbeit: Eva Flügel (Volontärin)

Adenauerallee 86, 53115 Bonn,

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

Autoren/innen: Philipp Bühler, Tobias Haupts,

Sarina Lacaf, Jan-Philipp Kohlmann

Unterrichtsvorschläge: und Arbeitsblätter:

Elisabeth Bracker

Redaktion: Ronald Ehlert-Klein, Jan-Philipp Kohl-

mann, Kirsten Taylor

Basis-Layout: Raufeld Medien GmbH

Layout: Ronald Ehlert-Klein

Bildnachweis: Zur Sache, Schätzchen, Filmszene

(© Schamoni Film & Medien GmbH)

© Juni 2018 kinofenster.de