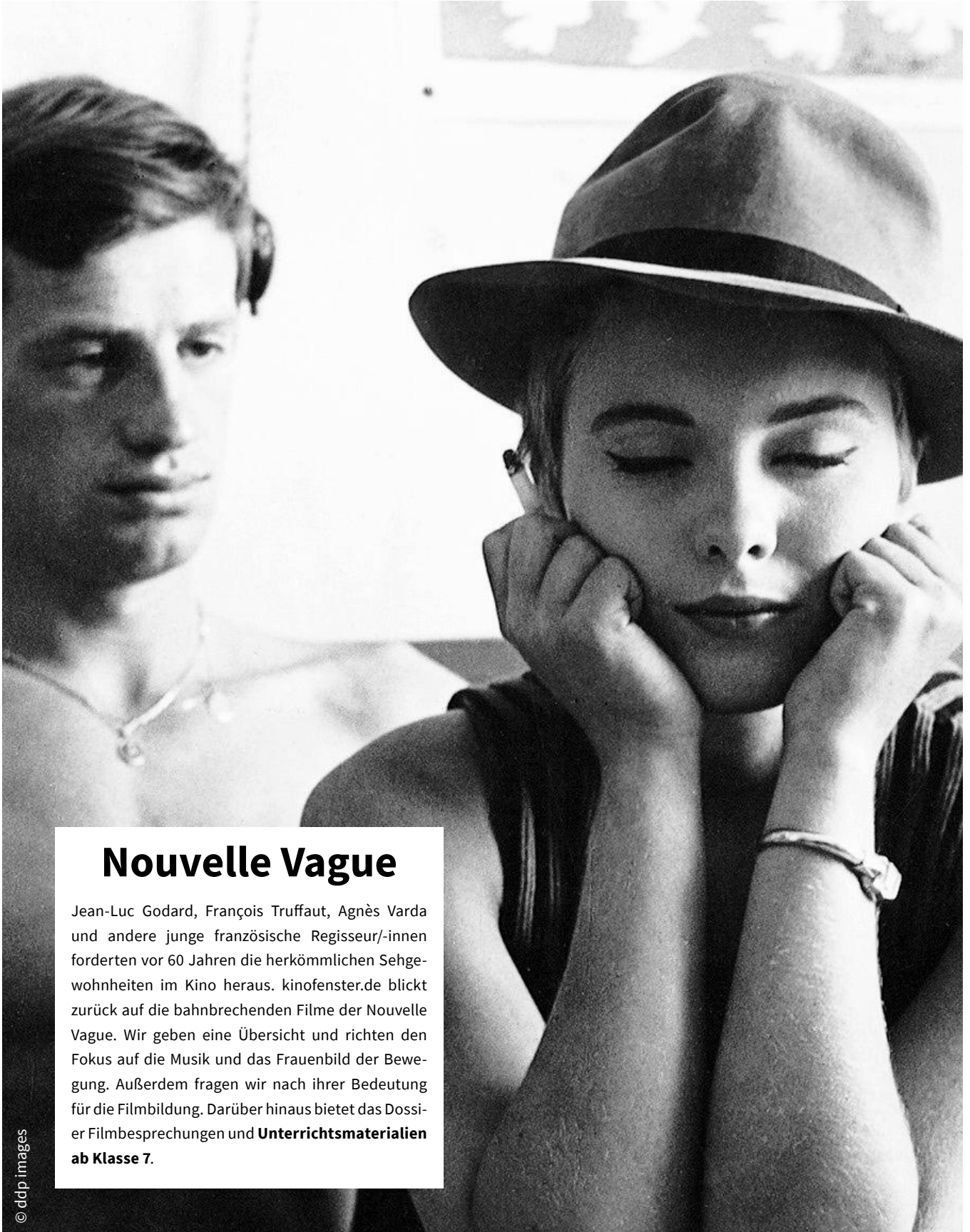


Themendossier

Dezember 2020/Januar 2021



Nouvelle Vague

Jean-Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda und andere junge französische Regisseur/-innen forderten vor 60 Jahren die herkömmlichen Sehgewohnheiten im Kino heraus. kinofenster.de blickt zurück auf die bahnbrechenden Filme der Nouvelle Vague. Wir geben eine Übersicht und richten den Fokus auf die Musik und das Frauenbild der Bewegung. Außerdem fragen wir nach ihrer Bedeutung für die Filmbildung. Darüber hinaus bietet das Dossier Filmgespräche und **Unterrichtsmaterialien ab Klasse 7.**

Inhalt

	EINFÜHRUNG		FILMBESPRECHUNG
04	Nouvelle Vague – Kino in der ersten Person Singular	19	Außer Atem
			FILMBESPRECHUNG
		21	Eine Frau ist eine Frau
	INTERVIEW		FILMBESPRECHUNG
07	„Das Kino wurde als Bildungsort verstanden.“	23	Cléo – Mittwoch zwischen 5 und 7
	HINTERGRUND		ANREGUNGEN
09	Schön, stark und frei – die neuen Heldinnen der Nouvelle Vague	25	Außerschulische Filmarbeit zum Thema Nouvelle Vague
	HINTERGRUND		UNTERRICHTSMATERIAL
11	Der Sound der Nouvelle Vague	29	Arbeitsblatt SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN
	FILMBESPRECHUNG		- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR - AUFGABEN ZUM FILM AB KLASSE 9
13	Sie küssten und sie schlugen ihn		UNTERRICHTSMATERIAL
	FILMBESPRECHUNG	32	Arbeitsblatt HIROSHIMA, MON AMOUR
15	Hiroshima, mon amour		- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR - AUFGABEN ZUM FILM FÜR DIE OBERSTUFE
	FILMBESPRECHUNG		
17	Hiroshima mon amour (franz. Version)		

UNTERRICHTSMATERIAL

- 34 **Arbeitsblatt**
HIROSHIMA MON AMOUR
(franz. Version)
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM FÜR DIE OBERSTUFE

UNTERRICHTSMATERIAL

- 35 **Arbeitsblatt**
AUSSER ATEM
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM FÜR DIE OBERSTUFE

UNTERRICHTSMATERIAL

- 38 **Arbeitsblatt**
EINE FRAU IST EINE FRAU
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM FÜR DIE OBERSTUFE

UNTERRICHTSMATERIAL

- 41 **Arbeitsblatt**
CLÉO – MITTWOCH
ZWISCHEN 5 UND 7
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM AB DER 9. KLASSE

UNTERRICHTSMATERIAL

- 45 **Arbeitsblatt**
CINÉCRITURE – AGNÈS
VARDA UND DER AUTO-
RENFILM
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM AB DER 9. KLASSE

UNTERRICHTSMATERIAL

- 46 **Arbeitsblatt**
„Die Frauenfiguren der
Nouvelle Vague“
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM FÜR DIE OBERSTUFE

UNTERRICHTSMATERIAL

- 48 **Arbeitsblatt**
„Die Darstellung der
Stadt in den Filmen der
Nouvelle Vague“
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM AB DER 9. KLASSE

UNTERRICHTSMATERIAL

- 51 **Fiche de travail :**
Représentation de la
ville dans les films de la
Nouvelle Vague
- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR
 - AUFGABEN ZUM FILM AB DER 9. KLASSE

3
(70)

- 53 **Filmglossar**

- 66 **Links und Literatur**

- 70 **Impressum**

Einführung: Nouvelle Vague – Kino in der ersten Person Singular (1/3)



Nouvelle Vague – Kino in der ersten Person Singular

Vor 60 Jahren erlebte die Nouvelle Vague ihren Höhepunkt. Aus diesem Anlass blicken wir noch einmal ausführlich zurück auf die Erneuerungsbewegung, die von Frankreich aus das Kino revolutionierte.

Anfang 1959 kamen zwei Filme eines erst 28-Jährigen in die Pariser Kinos: DIE ENTtäUSCHTEN (LE BEAU SERGE, 1958) und SCHREI, WENN DU KANNST (LES COUSINS, 1958) von Claude Chabrol. Von ihm selbst finanziert und mit geringem Aufwand produziert, forderte Chabrol mit seinen Debütfilmen die herrschende Moral heraus. Vor allem galt das für Schrei, wenn Du kannst, der, ohne zu werten, das Bild einer zynisch-hedonistischen jungen Pariser Elite zeichnete. Die Szene, in der Hauptdarsteller Jean-Claude Brialy mit der Mütze eines Nazi-Offiziers auf dem Kopf eine Wagner-Oper auflegt, war im Nachkriegsfrankreich, für dessen Selbstverständnis die Resistance eine zentrale Rolle spielte, ein kalkulierter Skandal.

Chabrols Provokation führte vor Augen, dass eine neue Generation von Filmemacher/-innen ins Kino drängte. Erstmals berichteten die Medien über die Fachpresse hinaus von einer "Nouvelle Vague" ("Neue Welle") im französischen Film. Damit erfuhr der Begriff, den die Journalistin Françoise Giroud geprägt hatte, eine Bedeutungsverschiebung. Bisher hatte er eine junge Generation beschrieben, die sich für amerikanische Populärkultur begeisterte und sich mit freieren Vorstellungen von Moral und Lebensführung fundamental von den Älteren abgrenzte. Jetzt stand er für eine Kinorebellion gegen das Establishment.

170 Debütfilme in drei Jahren

Die Nouvelle Vague wurde endgültig zum Kinophänomen, als der 27-jährige François Truffaut im April 1959 auf dem Filmfestival von Cannes für seinen ersten Langfilm SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (LES 400 COUPS, 1959) den Regiepreis erhielt. Der Erfolg des autobiografisch inspirierten Films über einen vernachlässigten Jungen machte die "Neue Welle" des französischen Films auch im Ausland bekannt und ermutigte in Frankreich Produzent/-innen jungen Filmemacher/-innen eine Chance zu geben. Bis 1962 drehten dort fast 170 Regisseur/-innen ihren Erstlingsfilm. Einen Höhepunkt erreichte die Euphorie 1960 mit Jean-Luc Godards AUSSER ATEM (À BOUT DE SOUFFLE). In der Rolle des Ganoven stieg Jean-Paul Belmondo zum Star auf und löste mit seinen schnoddrig coolen Posen unter jungen Leuten eine Nachahmungswelle aus, der Soziologen den Namen "Belmondisme" gaben.

Der Boom ebte zwar relativ bald wieder ab – nur wenige Regieneulinge realisierten einen zweiten oder dritten Film. Dennoch setzte die Nouvelle Vague mit ihren ästhetischen Neuerungen und revolutionären Konzepten so nachhaltige Impulse, dass sie den Beginn der Kinomoderne markierte.

Von der Cinephilie zur Regie

Die Hauptakteure der Bewegung, zu denen neben Truffaut, Godard und Chabrol auch Jacques Rivette und Eric Rohmer zählten, hatten als Filmkritiker der Filmzeitschrift Cahiers du Cinéma begonnen, zu der sie als passionierte Kinogänger gestoßen waren. Paris war nach Ende des Zweiten Weltkrieges Hauptstadt der Cinephilie, das Herz der Kinokultur die Cinémathèque française, in der Filme aus allen Epochen und Ländern zu sehen waren. Als Stammgäste in diesem "Gedächtnis des Kinos" eigneten sich die späteren Nouvelle-Vague-Regisseure ein enzyklopädisches Wissen über Film >

Einführung: Nouvelle Vague – Kino in der ersten Person Singular (2/3)

an, aber auch bestimmte Sichtweisen und Überzeugungen. Für die jungen Cinephilen war das Kino eine Schule des Sehens. Hier schärften sie ihre Wahrnehmung, lernten Filme vergleichend zu betrachten, die Inszenierung und Ästhetik zu analysieren und zu diskutieren. Als Journalisten und als Filmmemacher führten sie die Reflektion in der Praxis fort.

In ihren Texten verbreiteten die jungen Kritiker der *Cahiers* ihre Ideen mit außergewöhnlicher Vehemenz. Erklärter Feind war das etablierte französische Kino, dass sie als steriles *cinéma de qualité* ("Qualitätskino") oder *cinéma de papa* ("Papas Kino") verhöhnten. Vor allem Truffaut polemisierte gegen teure Studioproduktionen mit Altstars wie Jean Gabin oder Michèle Morgan, die in bürgerlichen Kreisen als hohe Kunst galten. Für ihn und seine Mitstreiter war dieses Kino ästhetisch erstarrt – unpersönliches, auf große Themen fixiertes Kunsthandwerk, das von einem kleinen Kreis renommierter Drehbuchautoren dominiert wurde, denen das Lebensgefühl der Jugend fremd war.

Als Gegenmodell propagierten die *Cahiers* die *politique des auteurs* ("Autorentheorie"), die den Regisseur und die Regisseurin ins Zentrum des kreativen Prozesses rückte. Deren Leitgedanken hatte Alexandre Astruc, ein weiterer Kritiker des Magazins, bereits 1948 formuliert: Wie die Schreibmaschine oder der Federhalter für Literat/-innen, sollte die Kamera das Ausdrucksmittel der Filmmemacher/-innen sein. Ein Film wäre somit die persönliche Vision, die ästhetische Umsetzung die Handschrift des *auteur*. "Kino in der ersten Person Singular" nannte Truffaut diese Vision. Vorbilder fanden die Kritiker in Hollywood-Größen wie Alfred Hitchcock, Howard Hawks oder Orson Welles, aber auch unter B-Movie-Regisseuren und europäischen Individualisten wie Roberto Rossellini, Jean Renoir oder Ingmar Bergman. Ihnen widmeten sie Spezialausgaben mit

ausführlichen Interviews und Werkanalysen. Die *Cahiers* trugen so maßgeblich zum Entstehen eines Klassikerbewusstseins im Kino bei. In ihren späteren Filmen zitierten vor allem Godard, Truffaut und Chabrol ihre Idole. Sie etablierten damit eine Praxis, die auch heute noch im Autorenkino, etwa in den Filmen Quentin Tarantinos, verbreitet ist.

Kino, das Kino reflektiert

Die ersten Nouvelle-Vague-Filme entstanden mit sehr kleinen Budgets. Viele Jungfilmer/-innen versuchten sich zunächst an Kurzfilmen und orientierten sich in ihren Produktionsmethoden am italienischen Neorealismus und B-Movies: Sie drehten auf der Straße, in Cafés oder echten Wohnungen, mit kleinen Crews und oft mit Laien. Das Equipment beschränkte sich in der Regel auf eine leichte Kamera, ein mobiles Tonbandgerät und ein einfaches Stativ. Der weitgehende Verzicht auf Kunstlicht unterstrich die dokumentarische Anmutung. Wegweisend für diese Art zu filmen war Agnès Varda, die bereits 1955 mit kleinem Team und an Originalschauplätzen *La Point-Courte* realisierte – gewissermaßen einen Prä-Nouvelle-Vague-Film.

In ihrer Improvisationslust und Hinwendung zur Alltagsrealität liegt ein Schlüssel zur Attraktivität der Nouvelle Vague: Auch heute noch vermitteln die Filme das Gefühl, jung zu sein, das Leben und die Liebe zu entdecken und das Kino zu lieben. Mit scheinbaren handwerklichen Fehlern – die Über- und Unterbelichtungen, Achsen-sprünge und Jump Cuts in *AUSSER ATEM* oder auch in Truffauts *SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) – richteten sie sich demonstrativ gegen den glatten Illusionismus des Qualitätskinos. Indem sie den düsteren Dramen des Film noir ihre Referenz erwiesen, unterstrichen die Regisseure den Statement-Charakter ihrer Filme. Im gezielten Verstoß gegen die Konvention des unsichtbaren Erzäh-

lens und damit im Sichtbarmachen und Reflektieren der filmischen Form liegt die wohl revolutionärste Neuerung der Nouvelle Vague. Hierin zeigt sich das Selbstverständnis dieser ersten Generation des Autorenfilms: mit der Kamera in der Hand Filmkritik zu üben, Kino zu reflektieren. Nicht zuletzt aus diesem Grund eignet sich die Nouvelle Vague im besonderen Maße als Gegenstand der Filmbildung.

Auch einen neuen Sound brachte die Nouvelle Vague ins Kino: Die Filme integrierten Chansons und Popmusik auf der Handlungsebene, etwa indem sie mit Musicaleslementen spielten wie Godards *EINE FRAU IST EINE FRAU* (*UNE FEMME EST UND FEMME*, 1960). George Delerues lyrische Filmmusiken oder auch jazzige Scores brachen mit den emotionalisierenden symphonischen Klangteppichen des traditionellen Kinos und verliehen den Filmen einen ganz eigenen Charme.

Die Innovationen der Nouvelle Vague beschränkten sich freilich nicht allein auf formale Aspekte: Filme wie Vardas *CLÉO – ZWISCHEN 5 UND 7* (*CLÉO DE 5 À 7*, 1961) oder Alain Resnais' *HIROSHIMA, MON AMOUR* (1959) zeichneten den Wandel in den Geschlechterverhältnissen nach und entwarfen ein modernes Frauenbild. Schauspielerinnen wie Jeanne Moreau, Jeanne Seberg oder Anna Karina verkörperten aktive und selbstbestimmte Frauentypen und avancierten zu weiblichen Ikonen des modernen Kinos.

Das Erbe der Nouvelle Vague

Trotz dieser Gemeinsamkeiten lässt sich die Nouvelle Vague nicht eindeutig als Stilrichtung kategorisieren. Wiesen die Filme anfangs noch Übereinstimmungen auf, etwa die "notorischen" Querverweise auf Filme der Mitstreiter/-innen, differenzierten sich bald individuelle Ansätze aus – was freilich der Logik des Autorenkonzept entspricht. Mit der Politisierung der 1960er brach die Nouvelle Vague >

Einführung: Nouvelle Vague – Kino in der ersten Person Singular (3/3)

als Bewegung auseinander: Während die *Cahiers* und auch Godard im Mai 1968 sozialistische Positionen bezogen und ein revolutionäres Kino propagierten, näherten sich Chabrol, Truffaut und andere dem Unterhaltungskino an. Unabhängig davon inspirierte die Nouvelle Vague filmische Erneuerungsbewegungen in aller Welt: das New-Hollywood-Kino, die Tschechoslowakische Neue Welle, den Neuen Deutschen Film in der BRD und die "Kellerfilme" der Jahre 1965/66 in der DDR. Heute lebt das Erbe der Nouvelle Vague im internationalen Independent-Kino fort. Die nach wie vor bestehende *Cahiers du Cinéma* war zumindest bis in die jüngste Vergangenheit die publizistische Heimat des unabhängigen Films. Die Übernahme des Magazins durch ein Medienkonsortium im April 2020 zeigt jedoch, dass der Kampf um eine lebendige Filmkultur genauso notwendig bleibt wie in den Anfangstagen der Nouvelle Vague.

Autor:

Jörn Hetebrügge, Filmjournalist und
kinofenster.de-Redakteur, 16.12.2020

Foto:

© ddp images

Interview: Bettina Henzler „Das Kino wurde als Bildungsort verstanden.“ (1/2)

„DAS KINO WURDE ALS BILDUNGORT VERSTANDEN.“

Das Kino war für die Akteure und Akteurinnen der Nouvelle Vague eine Schule des Sehens. Im Gespräch erläutert die Filmwissenschaftlerin Bettina Henzler, wie die Nouvelle Vague die Filmbildung und ihre Vermittlungsansätze beeinflusst hat.



Bettina Henzler

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen und hat zum ästhetischen Filmvermittlungsansatz von Alain Bergala im Kontext der französischen Cinephilie promoviert.

In welchem Zusammenhang stehen Nouvelle Vague und Bildung?

Die Nouvelle Vague ist im Kontext der Filmclubbewegung der Nachkriegszeit zu verstehen, die für die Entstehung der französischen Cinephilie, der Liebe zum Kino, maßgeblich war. Diese war Teil einer größeren gesamtgesellschaftlichen Volksbildungsbewegung, in der unterschiedliche zivilgesellschaftliche Gruppen sich dafür eingesetzt haben, durch kulturelle Bildung die Demokratie zu fördern. Ein wesentliches Medium war dabei das Kino als Bildungsort: Filme wurden nicht nur gezeigt, sie wurden eingeführt, diskutiert und es wurde über sie geschrieben.

Inwiefern war das Kino auch für die Filmschaffenden der Nouvelle Vague selbst ein Bildungsort?

Die Regisseure und Regisseurinnen der Nouvelle Vague waren Autodidakten. Ihre heute bekanntesten Vertreter waren als Kritiker bei der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* tätig und haben dort für die Filmtheorie wegweisende Artikel geschrieben. Sie bezeichneten selbst, etwas zugespitzt, die Cinémathèque française als ihre Filmhochschule. Dahinter steckt die Idee, dass beim Filme schauen die Wahrnehmung geschult wird – und zwar nicht nur wie ich Filme, sondern wie ich auf die Wirklichkeit schaue. Zum anderen geht es um die Aneignung eines filmhistorischen Wissens, auf dessen Basis man sich selbst als Filmschaffende positionieren kann.

Die kulturellen Praktiken dieser Zeit haben also die Art und Weise, wie bis heute über Film gesprochen wird, geprägt. Welche Grundsätze der französischen Filmbildung finden ihren Ursprung in der Zeit der Nouvelle Vague?

Zunächst einmal die Überzeugung, dass Film eine Kunstform ist, und dass die Filmvermittlung mit der Filmauswahl beginnt. Es ist ganz wichtig, dass man nicht nur mit zeitgenössischen Filmen arbeitet, sondern mit Filmen, die aus unterschiedlichen Kulturen und Zeiten stammen. Unsere Sehgewohnheiten bestimmen, wie wir die Welt wahrnehmen. Wenn ich meine eigene Position heute befragen will, dann ist Diversität entscheidend. Hinzu kommt das vergleichende Sehen: In der Cinémathèque française wurden damals an einem Abend drei Filme gezeigt, Werke aus unterschiedlichen Kontexten. So konnten Cinephile, die diese Filme hintereinander geschaut haben, Querverbindungen herstellen, die nicht inhaltlicher oder filmgeschichtlicher, sondern filmästhetischer Art waren. Dies sind die grundlegenden Prinzipien der französischen Filmbildung, wie sie Alain Bergala dann in seinem Buch "Kino als Kunst" dargelegt hat. Drittens, das Zusammenspiel von Filmschauen und Filme machen. Das wird von der Cinémathèque française heute in dem Projekt "Le cinéma, cent ans de jeunesse" mit Klassen aller Altersgruppen verwirklicht.

Bergala, der sich in "Kino als Kunst" auf Kritiker der Cahiers du cinéma ebenso wie auf Regisseure der Nouvelle Vague bezieht, schreibt den Lehrenden eine besondere Rolle zu. Warum ist diese Vermittlerrolle gerade in der ästhetischen Filmbildung so wichtig?

Es geht um die Beziehung zwischen Vermittler/-in, Film und Schüler/-innen. Für eine gelingende Filmvermittlung ist es wichtig, dass man keinen dieser Faktoren unterbewertet. Das heißt, ich sollte nicht nur >

Interview: Bettina Henzler „Das Kino wurde als Bildungsort verstanden.“ (2/2)

die Sicht der Schüler einbeziehen, sondern als Vermittlerin auch meinen eigenen Blick auf den Film deutlich machen. Denn wer bildet sich nur in Auseinandersetzung mit sich selbst, oder dem, was ohnehin schon vertraut ist? Wir bilden uns in der Konfrontation mit Dingen, die über uns hinausreichen, die uns befremden.

Bergala hat auch den Vergleich von Filmausschnitten in den Mittelpunkt gerückt. Welche Rolle spielt dieser für die ästhetische Filmvermittlung?

Wichtig ist, dass ich mich nicht nur mit den Themen und Geschichten eines Films befasse. Wenn ich Filme in ihrer Komplexität erschließen möchte, muss ich meinen Blick auf die Verknüpfung von Bildern und Tönen richten. Das kann ich am besten, wenn ich ins Detail gehe, wenn ich Ausschnitte anschau. So kann ich viel darüber erfahren, wie Film funktioniert und eine Haltung gegenüber dem ausdrückt, was er zeigt und thematisiert.

Warum können die Filme der Nouvelle Vague auch heute noch Jugendliche begeistern?

Die Nouvelle Vague war in gewissem Sinne eine Jugendbewegung. Die damals jungen Regisseurinnen und Regisseure wollten Filme machen, die individueller waren und das Lebensgefühl ihrer eigenen Generation ausdrückten. Sie drehten mit Laiendarstellerinnen an realen Schauplätzen, brachen mit den Konventionen des Studiosystems. Dadurch haben viele dieser Filme ihre Frische bewahrt. Es ist kein Zufall, dass einer der großen Erfolge der Nouvelle Vague *SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN* von François Truffaut war, der ein Kind als Hauptfigur hat und der deren Streben nach Freiheit ernstnimmt. Man kann die Filme auch als Dokumente ihrer Zeit anschauen und in Bezug zu Fragen setzen, die heute relevant sind – zum Beispiel was es heißt, jung zu sein, wie sich das Verhältnis zwischen Generationen

oder zwischen Mann und Frau gestaltet. Die Filme zeigen, dass Emanzipation schon damals ein Thema war ebenso wie die Frage, wie wir Menschen begegnen, die uns fremd sind.

Autorin:

Lisa Haußmann, Filmwissenschaftlerin und freie Filmvermittlerin, 16.12.2020

Foto:

© Privat

Hintergrund: Schön, stark und frei – die neuen Heldinnen der Nouvelle Vague (1/2)



Schön, stark und frei – die neuen Heldinnen der Nouvelle Vague

Mit der Nouvelle Vague hielt ein modernes Frauenbild Einzug ins Kino: Schauspielerinnen wie Jeanne Moreau und Anna Karina verkörperten starke und aktive Heldinnen.

"La nouvelle vague arrive!" ("Hier kommt die neue Welle!") titelte das Wochenmagazin *L'Express* im Oktober 1957 unter dem hübschen Gesicht einer lächelnden jungen Frau. Gemeint war damit nicht die filmische Nouvelle Vague, die erst ein gutes Jahr später Furore machen sollte, sondern ein gesellschaftliches Phänomen der 1950er-Jahre, das in der Ausgabe porträtiert wird: die junge Generation der zwischen 1927 und 1939 Geborenen, in der die Frauen eine starke und aktive Rolle einnehmen.

In Abgrenzung zur kriegsversehrten Elterngeneration zeichnen sich die Jungen durch politisches Desinteresse aus, das auch typisch für die filmische Nouvelle Vague sein sollte. Unter dem Einfluss neu-

er reichweitenstarker Kulturformate wie Fernsehen, Publikumszeitschrift, Taschenbuch und Vinyl-Schallplatte drängen sie nach Freiheit und Selbstverwirklichung, suchen die romantische Liebe und leben eine freizügigere Sexualmoral, auch wenn Verhütungsmittel in Frankreich erst 1967 legalisiert werden sollten. Bezüglich der Geschlechterrollen bleiben die jungen Männer unabhängig ihrer sozialen Herkunft überwiegend konservativen Vorstellungen verhaftet. Die jungen Frauen jedoch sehen sich in einer Epoche der weiblichen Emanzipation und streben nach gesellschaftlicher Gleichstellung. Die überkommenen Geschlechterbilder des traditionellen Kinos taugen ihnen nicht zur Identifikation.

Als Vorbilder moralischer Selbstbestimmung dienen stattdessen Françoise Sagan und Brigitte Bardot, die ersten weiblichen Stars der Populärkultur, deren Siegeszug in den 1950er-Jahren begann.

„Mädchen, wie wir sie lieben“

Das Freiheitsversprechen dieser Generation findet in den Filmen der Nouvelle Vague ihren ästhetischen Ausdruck. Barfuß und mit fliegendem Rock radelt die junge Bernadette Lafont am Anfang von François Truffauts erstem Kurzfilm *DIE UNVERSCHÄMTEN* (*LES MISTONS*, 1958) durch die sonnenbeschienenen Straßen von Nîmes; die Kamera feiert in einer langen Fahrtaufnahme die Unbeschwertheit der Jugend. In Jean-Luc Godards Debütfilm *AUSSER ATEM* (*À BOUT DE SOUFFLE*, 1960) schlendert Jean Seberg mit Garçon-Haarschnitt neben Jean-Paul Belmondo nonchalant über die Champs-Élysées und wird zur modernen Stil-Ikone.

Die Frauenfiguren der Nouvelle Vague bestechen auch heute noch durch jugendlichen Charme und erfrischende Sinnlichkeit. Der dokumentarische Stil der Filme, die oft mit der Handkamera und ohne künstliche Beleuchtung gedreht sind, lässt sie authentisch wirken. Zahlreiche Großaufnahmen fangen die natürliche Schönheit der jungen, kaum geschminkten Gesichter ein, in denen eine subtile Erotik zum Ausdruck kommt.

Im Gegensatz zum etablierten Kino mit seinen künstlich wirkenden Schauspielerinnen zeigen die jungen männlichen Regisseure "Mädchen, wie wir sie lieben" (Godard). Bei Godard ist das durchaus wörtlich gemeint: In seinen ersten Filmen nach *AUSSER ATEM* lässt er seine Ehefrau Anna Karina die weiblichen Hauptrollen spielen. In *DER KLEINE SOLDAT* (*LE PETIT SOLDAT*, 1960) umkreist die Kamera wie in verliebter Faszination die junge Frau. In *DIE GESCHICHTE DER NANA S.* (*VIVRE SA VIE*, 1962) halten geradezu fetischistische Großaufnahmen >

Hintergrund: Schön, stark und frei – die neuen Heldinnen der Nouvelle Vague (2/2)

ihr Gesicht fest. Dieser bewundernde Blick des Künstlers auf sein Modell steht in der Tradition der malerischen Muse, eine Beziehung, die etwa Pablo Picasso mit Dora Maar vorlebte.

Liebende Heldinnen

Der Blick auf die Frauen, die im Schnitt zehn Jahre jünger sind als die Darstellerinnen des etablierten Populärkinos, bleibt fast ausnahmslos männlich. Mithilfe der Kamera lenken die Filme die Identifikation des Publikums auf den männlichen Protagonisten als Alter Ego des Regisseurs. Dennoch zeigt sich in den Filmen der Nouvelle Vague ein Gespür für die sich ändernden Geschlechterrollen. Die große Mehrheit der Filme handelt "die Liebe und die Beziehung zwischen Männern und Frauen" (Truffaut) mit ihren neuen Spielregeln aus.

Auch den weiblichen Figuren wird ein freizügigeres Liebesleben mit wechselnden Partnern zugestanden. Das ist revolutionär, denn im klassischen Kino waren amouröse Abenteuer den männlichen Protagonisten vorbehalten – oder allenfalls Femmes fatales, die dafür freilich büßen mussten. In Godards *EINE FRAU IST EINE FRAU* (*UNE FEMME EST UNE FEMME*, 1961) zwingt Angela (Anna Karina) ihren Partner (Jean-Claude Brialy) durch die Androhung eines Seitensprungs mit dessen besten Freund (Jean-Paul Belmondo) zu einem gemeinsamen Kind. In Jean-Pierre Mockys *EHE FRANZÖSISCH* (*UN COUPLE*, 1960) und Louis Malles *DIE LIEBENDEN* (*LES AMANTS*, 1958) verlassen Anne (Juliette Mayniel) und Jeanne (Jeanne Moreau) ihre Männer und die Sicherheit der gutbürgerlichen Ehe für einen Liebhaber. Bezeichnenderweise finden die Frauen hier ihre Freiheit nicht etwa in beruflicher Selbstverwirklichung, sondern in der Liebe zu einem fremden Mann. Anders ist weibliche Emanzipation im Kino jener Zeit offensichtlich noch nicht vorstellbar. In der Gesellschaft hingegen gewinnt sie zusehends an Dynamik: Tatsächlich sind

in den 1950ern bereits über 40 Prozent der Französinen berufstätig, streben zunehmend nach qualifizierten Positionen und überholen im Abiturjahrgang 1964 erstmals zahlenmäßig ihre männlichen Kollegen.

Viele Filme der Nouvelle Vague vermitteln, dass sich der Mann vor der liebenden Frau zu hüten hat. In Claude Chabrols ersten Filmen *DIE ENTTÄUSCHTEN* (*LE BEAU SERGE*, 1958) und *SCHREI, WENN DU KANNST* (*LES COUSINS*, 1959) bleiben die jeweils von Gérard Blain gespielten Protagonisten an der Liebe der Frauen haften und verraten die eigenen Ambitionen. Und selbst wenn sie es noch so gut mit ihrem Mann meinen, wie Léna (Marie Dubois) und Thérésa (Nicole Berger) in Truffauts *SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN* (*TIREZ SUR LE PIANISTE*, 1960) mit Charlie/Édouard (Charles Aznavour), treten die Frauen ungewollt das fatale Schicksal los, das über die männlichen Helden hereinbricht. So steuert auch Catherine (Jeanne Moreau) in Truffauts *Jules und Jim* (*Jules et Jim*, 1962) die beiden Männer, mit denen sie in einer offenen Beziehung "die Liebe neu erfindet", in eine Tragödie. In Umkehrung des herkömmlichen Abhängigkeitsverhältnisses der Geschlechter sehen sich Jules und Jim den unvorhersehbaren Launen der idealisierten Frau ausgeliefert. Trotz der Zwiespältigkeit sollte Jeanne Moreau mit ihrer Figur maßgeblich das Bild moderner Weiblichkeit prägen: leidenschaftlich, stark und intelligent.

Der Platz hinter der Kamera bleibt männlich

Das Frauenbild der Nouvelle Vague bleibt letztlich ambivalent in seiner Mischung aus Modernität und Archaismus, aus echtem Interesse an weiblicher Emanzipation und männlicher Fantasievorstellung. Die Filme teilen mit ihren fast immer männlichen Helden eine zumindest unbewusste Verunsicherung gegenüber den neuen Geschlechterrollen. Hinter der Kamera bleiben die Männer weitgehend unter sich. Eine dezi-

diert weibliche Perspektive auf die neuen Frauen inszenieren lediglich Paula Delsol mit ihrem fast unsichtbar gebliebenen Debütfilm *TREIBGUT* (*LA DÉRIVE*, 1962), sowie Agnès Varda mit *CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7* (*CLÉO DE 5 À 7*, 1961), die einzigen beiden Regiefrauen dieser Generation.

Autorin:

Dr. Almut Steinlein, freie Autorin und Dozentin, 16.12.2020

Foto:

© ddp images

Hintergrund: Der Sound der Nouvelle Vague (1/2)



Der Sound der Nouvelle Vague

Am zeitlosen Charme der Nouvelle-Vague-Filme hat die Musik einen entscheidenden Anteil. Einige der Regisseur/-innen verfolgten dabei völlig neue Konzepte.

"Ich habe meine Filme so gemacht, wie zwei Jazzmusiker arbeiten", hat Jean-Luc Godard einmal gesagt, "man gibt sich ein Thema, man spielt und dann organisiert es sich von selbst." Das Zitat erzählt davon, wie der Regisseur Godard und seine Kolleg/-innen der Nouvelle Vague an das Filmemachen herangingen – mit einer großen Lust an der Improvisation. Es lässt auch erahnen, wie sehr der Jazz von Miles Davis, Charlie Parker oder John Coltrane, der damals gerade die absolute Moderne symbolisierte, die Akteur/-innen jener Revolution des französischen Kinos faszinierte. Sie kannten und schätzten die damals aus den USA herüberschwappende Populärkultur – und das ist in den Filmen der Nouvelle Vague auch zu hören und nicht zuletzt zu sehen.

Allerdings gilt für den Einsatz der Musik im Speziellen, was auch für alle filmischen Mittel richtig ist: Die Nouvelle Vague lässt sich nicht auf einzelne stilistische Merkmale festlegen. Wacklige Handkamera, Dreh an Originalschauplätzen, nichtlineare Erzählweise, Selbstreflektion und Filmzitate: Kein Film erfüllt alle Kriterien, manche nicht mal ein einziges, sie alle zählen aber doch zur Nouvelle Vague. Und so geht auch jeder Film mit dem Einsatz von Musik anders um: viele überraschend, einige avantgardistisch, manche geradezu klassisch.

Populärkultur hören und sehen

Eins aber haben fast alle Nouvelle-Vague-Filme gemeinsam: Musik spielt in ihnen eine prägendere Rolle, als man es bis dahin im Kino gewohnt war. Das ist nur

logisch, ist die Nouvelle Vague doch Teil des Aufstiegs der Jugendkultur nach dem Zweiten Weltkrieg. So verwenden auch die Filmemacher/-innen die Musik nicht mehr nur als Untermauerung, sondern identitätsstiftend und in Abgrenzung zur Film-Kultur der vorangegangenen Generation. Die Musik wird nicht vornehmlich als Begleitung, Kommentar und Emotionsverstärker verwendet, sondern oft auch diegetisch, das heißt als Teil der erzählten Welt, eingesetzt. Musik gehört immer wieder zu den vielen Alltagsgeräuschen, die bewusst auf der Tonspur belassen werden, um die Authentizität der Szene zu unterstreichen. Und Musik wird immer wieder Teil der Handlung: Protagonist/-innen legen Platten auf, singen Lieder, spielen Instrumente, sprechen über Musik oder tanzen zum Song aus der Jukebox. Musik wird gewissermaßen zur Akteurin.

Kontrapunktischer Jazz und sentimentale Klänge

Den zu seiner Zeit gewagtesten Umgang mit der Musik pflegte ein Film, der zwar oft der Nouvelle Vague zugerechnet wird, strenggenommen aber ein Vorläufer der Bewegung ist. Als Miles Davis auf seiner Trompete in Echtzeit zum laufenden Bild den Soundtrack zu Louis Malles FAHRSTUHL ZUM SCHAFOTT (ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD, 1958) improvisierte, war der filmhistorische Startschuss der Nouvelle Vague, Truffauts SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (LES QUATRE CENTS COUPS, 1959), noch ein Jahr entfernt.

In beiden Filmen spielt der Soundtrack eine ungemein wichtige Rolle, aber doch funktioniert die Musik vollkommen anders. Malle setzt gültige Konventionen außer Kraft und lässt dem damals 31-jährigen Davis völlig freie Hand. Statt von einem Orchester den Gefühlshaushalt der Filmfiguren nur unterstreichen zu lassen, erzählt der Trompeter mit seinem Instrument eine zweite Geschichte, die die Filmhand- >

Hintergrund: Der Sound der Nouvelle Vague (2/2)

lung kommentiert, sie ergänzt und Kontrapunkte setzt. Nicht so Truffaut: Für seine erste lange Regiearbeit ließ sich der ehemalige Filmkritiker der *Cahiers du Cinéma* von Jean Constantin, der sich bis dahin vor allem einen Namen als Songwriter für Stars wie Edith Piaf oder Zizi Jeanmarie gemacht hatte, eine vergleichsweise konventionell anmutende Filmmusik komponieren, der Truffauts sentimentale Erinnerungen an seine eigene Jugend adäquat untermalt. Trotzdem tritt auch hier die Musik immer wieder in den Vordergrund, begrüßt die Charaktere mit wiederkehrenden, ihnen zuzurechnenden Motiven und trägt entscheidend zur bisweilen märchenhaften Stimmung des Films bei.

Musiker/-innen als Schauspieler/-innen

Schon ein Jahr später in *SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN* (*TIREZ SUR LE PIANISTE*, 1960) geht Truffaut ganz anders mit der Musik um. Die Hauptperson ist ein Musiker und wird überdies von dem Chansonnier Charles Aznavour verkörpert – und so wird die Musik geradezu zwangsläufig oft diegetisch eingesetzt. Genauso wie in *CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7* (*CLÉO DE 5 À 7*, 1961), in dem Regisseurin Agnes Varda dem Komponisten des Soundtracks, Michel Legrand, gar eine Rolle als Pianist gibt: Er schreibt das Chanson, das die Titelheldin in der melodramatischen Klimax des Films singt. Auch in Jean-Luc Godards *MASCULIN – FÉMININ ODER: DIE KINDER VON MARX UND COCA-COLA* (*MASCULIN – FÉMININ: 15 FAITS PRÉCIS*, 1966) spielt Musik eine tragende Rolle: Nicht nur, weil die Protagonistin Madelaine (gespielt von der Popsängerin Chantal Goya) als Sängerin Karriere machen will, sondern auch, weil Musik allgegenwärtig in der Lebenswelt der jungen Leute ist, die sowohl über Bach als auch Bob Dylan diskutieren. Jacques Demy gewinnt schließlich in Cannes sogar die Goldene Palme für den besten Film mit

dem Musical *DIE REGENSCHIRME VON CHERBOURG* (*LES PARAPLUIES DE CHERBOURG*, 1964), für das Michel Legrand die Musik schrieb. Legrand sollte nicht nur der am meisten beschäftigte Komponist der Nouvelle Vague werden, sondern später auch in Hollywood Karriere machen. Er hat insgesamt mehr als 200 Filme vertont und drei Academy Awards – unter anderem für *YENTL* (1983) – gewonnen.

Die Musik emanzipiert sich vom Dialog

Die Nouvelle Vague revolutionierte das filmische Erzählen und prägt unsere Sehgewohnheiten bis heute. Nur wenige Regisseur/-innen erneuerten die Filmmusik jedoch so radikal wie Jean-Luc Godard. Godard hat zwar selbst einmal behauptet, er habe Musik „meistens konventionell verwendet“ – und doch bricht er so systematisch wie kein anderer mit der Dominanz des Filmdialogs. Stattdessen setzt er Musik, Klänge, Geräusche gleichberechtigt zum gesprochenen Wort ein, mitunter übertönen sie dieses sogar.

Schon in seinem Spielfilmdebüt *AUSSER ATEM* (*À BOUT DE SOUFFLE*, 1960) lässt er Martial Solal nicht nur eine Begleitmusik komponieren, die geprägt ist vom avantgardistischen Cool Jazz, dessen Tonfolgen bisweilen ähnlich sprunghaft erscheinen wie die damals revolutionären Jump-Cuts des Films. Die Protagonistin Patricia legt auch mehrfach Schallplatten mit klassischer Musik auf, die dann zum Soundtrack der Szene werden. So unvermittelt wie die Stimmungen des flüchtenden Kleinkriminellen Michel wechselt auch die Musik von der nichtdiegetischen zur diegetischen Ebene. Nur ein Jahr später wiederholt Godard dieses Prinzip, als er seine damalige Ehefrau Anna Karina in *EINE FRAU IST EINE FRAU* (*UNE FEMME EST UNE FEMME*, 1961) den „Chanson d’Angela“ singen lässt, wobei er ironisch den US-amerikanischen Revue-Film zitiert.

Folgerichtig ist es auch Godard, der in *DIE AUSSENSEITERBANDE* (*BANDE À PART*, 1964) die wohl berühmteste Musik-Sequenz der Nouvelle Vague inszeniert. In der knapp vier Minuten langen Plansequenz, in der die Hauptcharaktere Odile, Franz und Arthur in einem voll besetzten Café zu lautem Jazz, der immer wieder abrupt unterbrochen wird von der Stimme des Erzählers, eine cool fingerschnippende Choreografie improvisieren, stellt Godard wieder einmal Sehgewissheiten auf den Kopf: Musik ist nicht nur Verstärkung und Untermalung, stattdessen folgen Bild und Handlung ihrem Rhythmus. Damals, 1964, war die Szene eine Sensation, die die Kinobesucher/-innen irritierte und seitdem immer wieder zitiert worden ist: von Hal Hartley (*SIMPLE MEN*, 1992) über Quentin Tarantino (*PULP FICTION*, 1994) bis zu Roger Michell (*LE WEEK-END*, 2013). Sie zählt zu den Szenen, mit denen sich die Nouvelle Vague in die Filmgeschichte eingeschrieben hat.

Autor:

Thomas Winkler, Film- und Musikjournalist, 18.01.2021

Foto:

© ddp/Everett Collection

Filmbesprechung: Sie küssten und sie schlugen ihn (1/2)



Sie küssten und sie schlugen ihn

François Truffauts Film über einen vernachlässigten und unverständenen Jungen war der erste große Erfolg der Nouvelle Vague.

"Wenn mir die Wahrheit niemand glaubt", erklärt der 13-jährige Antoine Doinel einer Psychologin, "erzähle ich eben eine Lüge". Sein Leben gleicht einem ständigen Kampf mit den Autoritäten. In seiner Klasse ist der aufmüpfige Junge keineswegs der Schlimmste, aber der Sündenbock für alles. Zuhause streiten sich die Eltern entweder mit ihm oder untereinander. Immer wieder treiben ihn die ewigen Vorwürfe aus der engen Wohnung, erkundet er mit seinem Freund René die Kinos, Spielhallen und Vergnügungsetablissemments von Paris – der Glanz des Verbotenen befeuert seine Flucht vor der Realität. Im tristen Alltag bringt ihn die vorgegaukelte Entschuldigung für sein Fehlen im Unterricht, seine Mutter sei gestorben, in arge Schwierigkeiten. Als er im Büro seines Stiefvaters eine

Schreibmaschine stiehlt, um sie irgendwie zu Geld zu machen, ist das Maß voll. Antoine kommt in eine Erziehungsanstalt. Natürlich ergreift er die erste sich bietende Gelegenheit zur Flucht.

SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (1959) ist ein Klassiker der Nouvelle Vague, aber vielleicht noch bedeutender als Meilenstein in der Darstellung von Kindern und Jugendlichen im Film. Die Kindheit wurde zum Lebensthema des französischen Autorenfilmers François Truffaut, dessen Spielfilmdebüt stark autobiografisch geprägt ist. Wie der kleine Antoine wurde er vom eigenen Stiefvater auf die Polizeiwache geschleppt und durchlief mehrere Erziehungsheime. Schließlich fand er im Kino die wahre Schule des Lebens. Truffauts Blick auf eine maßgeblich fremdbestimm-

Les Quatre Cents Coups

Deutschland 1972/74
Literaturverfilmung, Drama

Frankreich 1959
Drama

Distributionsform: DVD, VoD
Verfügbarkeit: Zweitausendeins Edition Film, Concorde Video (DVD), Rakuten TV

Regie: François Truffaut
Drehbuch: François Truffaut, Marcel Moussy

Darsteller/innen: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Patrick Auffay, Guy Decomble, Pierre Repp, Jacques Monod u.a.

Kamera: Henri Decae

Laufzeit: 99 min, dt. F., OmU

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise: IFF Cannes 1959:
Regiepreis (François Truffaut)

FSK: ab 12 J.

Altersempfehlung: ab 12 J.

Klassenstufen: ab 7. Klasse

Themen: Coming-of-Age, Jugend/
Jugendliche/Jugendkultur,
Familie, Schule, Filmgeschichte

Unterrichtsfächer: Französisch,
Deutsch, Ethik, Politik, Kunst

Filmbesprechung: Sie küssten und sie schlugen ihn (2/2)

te Kindheit ist erfrischend unsentimental, sein Misstrauen gegenüber Autoritäten dem Zeitgeist der 1950er-Jahre diametral entgegengesetzt. Entscheidend für den Erfolg des Films bei Publikum und Kritik war die Besetzung mit dem Energiebündel Jean-Pierre Léaud. Später hat Truffaut die Figur des Antoine Doinel immer wieder als Mischung ihrer beider Persönlichkeiten beschrieben – Léauds Temperament trug wesentlich zu dieser Figur bei, der Truffaut schließlich einen ganzen Antoine-Doinel-Zyklus widmete: In vier weiteren Filmen, darunter die Komödie GERAUBTE KÜSSE (BAISERS VOLÉS, 1968), erfährt man vom Heranreifen des widerspenstigen Antoine zum jungen Mann. Der Filmemacher wurde zu einem gütigen Ziehvater des "Problemkinds" Jean-Pierre Léaud, wie er ihn sich selbst gewünscht hätte.

Im Film freilich ist Antoinettes weitere Entwicklung so ungewiss wie die des ganzen Landes zu der damaligen Zeit. "Wie soll Frankreich bloß in zehn Jahren aussehen?", stöhnt sein Lehrer einmal, zu hören nur auf der französischen Originaltonspur. Es braucht indes keine soziologische Deutung, um im noch sehr kindlichen Antoine einen möglichen Protagonisten der rebellischen Jugend von 1968 zu sehen. Am deutlichsten spricht ohnehin das berühmt gewordene, ambivalente Schlussbild: Atemlos ist der Junge, seinen Aufpassern entkommen, ans Meer geflüchtet, nach dem er sich immer gesehnt hatte. Hier muss er stehen bleiben, das Meer ist nur eine weitere Grenze. Doch er hat den Horizont gesehen und vielleicht darüber hinaus, und diesen Blick wirft er nun, in einem spektakulär eingefrorenen Bild, in die Kamera und damit auf die Zuschauenden zurück. Sein unbändiger Freiheitsdrang ist hier die einzige Wirklichkeit, die zählt.

Autor:

Philipp Bühler, freier Filmjournalist
und Redakteur, 18.01.2021

Foto:

ddp/Everett Collection

Filmbesprechung: Hiroshima, mon amour (1/2)



© ddp images/Capital Pictures/FB

Hiroshima, mon amour

Alain Resnais' Film über zwei Liebende und ihre Erinnerungen an den Krieg verknüpft auf poetische Weise kollektive und individuelle Traumata.

Eine französische Schauspielerin dreht 1957 in Hiroshima einen Film über den Frieden. Kurz vor Abschluss der Dreharbeiten hat sie eine Affäre mit einem japanischen Architekten. Diese Begegnung weckt in ihr die verdrängte Erinnerung an ihre erste Liebe zu einem deutschen Soldaten gegen Ende des Zweiten Weltkriegs. Auf komplexe Weise verflechtet HIROSHIMA, MON AMOUR drei diegetische Ebenen oder raumzeitliche Blöcke: Zunächst das wieder aufgebaute Hiroshima der Gegenwart des Jahres 1957, dann die von der Atombombe zerstörte Stadt von 1945, die in historischen Dokumenten im ersten Teil des Films gezeigt wird, und schließlich die französische Kleinstadt Nevers im Jahr 1944, wo die Liebe zwischen der jungen Französin und dem Deutschen nach der Okkupationszeit tragisch endet: Er wird ermordet, sie geschoren und monatelang in einen Keller gesperrt.

Aus dem französischen Kino der 1950er-Jahre sticht HIROSHIMA, MON AMOUR durch seine Intellektualität und visuelle Kühnheit heraus. Alain Resnais gibt seine Drehbücher bei Schriftsteller/-innen der literarischen Avantgarde in Auftrag – in diesem Fall Marguerite Duras, deren beschwörende Dialoge sich mit Resnais' sinnlichen Bildern zu einem radikal modernen Film vereinen. Anders als in den Filmen der Nouvelle Vague üblich, legt der politisch engagierte Regisseur größten Wert auf die zeitgeschichtliche Perspektive seiner Filme. Die "horizontale Kollaboration" aus der Sicht einer geschorenen Frau war im damaligen Frankreich ein äußerst provokantes Thema, zu dem die offizielle Geschichtsschreibung schwieg. Im Kontrast zu dieser organisierten Duras und Resnais ihre Erzählung aus dem individuellen Gedächtnis. >

Hiroshima mon amour

Frankreich, Japan 1959

Drama

Distributionsform: DVD, Blu-ray, VoD

Verfügbarkeit: YouTube, Google Play, Amazon Prime u.a.

Regie: Alain Resnais

Drehbuch: Marguerite Duras

Darsteller/innen:

Emmanuèle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson u.a.

Kamera: Michio Takahashi, Sacha Vierny

Laufzeit: 90 min, dt.F., OF, OmU

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise: Prix du Syndicat Français de la Critique 1960:

Bester Film, New York Film Critics Circle Awards 1960:

Bester fremdsprachiger Film

FSK: ab 16 J.

FBW-Prädikat: Besonders wertvoll

Altersempfehlung: ab 16 J.

Klassenstufen: ab 11. Klasse

Themen: Filmgeschichte, Zweiter Weltkrieg, Trauma, Liebe, Individuum (und Gesellschaft)

Unterrichtsfächer: Französisch, Deutsch, Ethik, Geschichte, Kunst

Filmbesprechung: Hiroshima, mon amour (2/2)

Als ein Sinnbild für den Horror des 20. Jahrhunderts ist die Atombombe für Außenstehende und Nachgeborene in der Einzigartigkeit ihres Schreckens nicht vergleichbar und nicht verstehbar. Im berühmten Prolog des Films sind historische Fotografien und "wahrheitsgetreue Nachbildungen" der verwüsteten Stadt kontrapunktisch zu den Liebkosungen des Paares geschnitten. Den Beteuerungen der Französin, sich daraus ein Bild des atomaren Martyriums gemacht zu haben, entgegnet der japanische Liebhaber: "Du hast nichts gesehen in Hiroshima." Wenn es auch unmöglich ist, sich die Katastrophe von Hiroshima vorzustellen, so nähert sich der Film dem Trauma der Atombombe in einer metaphorischen Verschiebung. Hiroshima ist der Ort, an dem die Französin in der Wiederholung einer "unerlaubten Liebe" ihr eigenes Trauma schmerzlich erinnern wird, um es vergessen zu können.

Das Kennenlernen des Japaners bezeichnet sie selbst als ein Wiedersehen; es wird unerwartete Erinnerungen auslösen und "Vergangenheitsschichten" (Gilles Deleuze) an die Oberfläche bringen. Eine erste Reminiszenz löst die Hand des schlafenden Liebhabers aus, deren Position die Erinnerung an den sterbenden deutschen Soldaten weckt. Als verdrängtes Ereignis im psychoanalytischen Sinne wird der Ort Nevers durch das insistierende Nachfragen des Japaners in der filmischen Gegenwart zunehmend Raum greifen. Resnais' visuelles Genie zeigt sich in der Szene des nächtlichen Herumirrens durch Hiroshimas Straßen, in die perfekt korrespondierende Kamerafahrten von Nevers geschnitten sind, welche die Vergangenheit völlig in der Gegenwart aufgehen lassen. In ihnen verwächst das Trauma der persönlichen Tragödie mit dem der Weltgeschichte in Form einer Analogie: Was Nevers für die Französin, ist Hiroshima für die Menschheit. Filmische Ästhetik ist bei Resnais immer auch

politisch, oder wie Godard in Bezug auf die Szene sagte: "Kamerafahrten sind eine Frage der Moral".

Autorin:

Dr. Almut Steinlein, freie Autorin
und Dozentin, 18.01.2021

Foto:

© ddp images/Capital Pictures/FB

Filmbesprechung: Hiroshima, mon amour (1/2)



Hiroshima, mon amour

Le film d'Alain Resnais, racontant l'histoire de deux amants et leurs souvenirs respectifs de la guerre, entremêle de façon poétique le traumatisme collectif et individuel.

En 1957, une actrice française passe quelques semaines à Hiroshima pour tourner un film consacré à la paix. Juste avant son retour en France, elle vit une brève histoire d'amour avec un architecte japonais. Cette rencontre réveille le souvenir refoulé de son premier amour avec un soldat allemand à la fin de la Seconde Guerre mondiale. HIROSHIMA MON AMOUR entremêle de façon complexe trois niveaux diégétiques ou blocs spatio-temporels : D'abord la ville reconstruite d'Hiroshima en 1957, puis la ville détruite par la bombe atomique en 1945 via diverses archives historiques montrés dans la première partie du film, et enfin la petite ville française de Nevers en 1944, où l'histoire d'amour entre la jeune Française et l'officier allemand prend une fin tragique : il est abattu ; elle est tonduée et enfermée dans une cave pendant plusieurs mois.

Parmi les films français des années 1950, HIROSHIMA MON AMOUR se singularise par son engagement politique et une esthétique audacieuse et novatrice. Alain Resnais sollicite fréquemment des écrivain-es de l'avant-garde littéraire pour écrire les scénarios de ses films, dans le cas présent, Marguerite Duras. Les dialogues envoûtants de Duras s'harmonisent avec les images sensuelles de Resnais dans un film radicalement moderne. Se démarquant de la tendance dominante de la Nouvelle Vague, le cinéaste engagé situe ses films dans un contexte historique qui est au centre de l'histoire. La « collaboration horizontale » vécue du point de vue de la femme tonduée est alors un sujet extrêmement provocateur sur lequel l'histoire officielle se tait. Contrastant cette dernière, Duras et Resnais organisent leur récit à travers la mémoire individuelle. >

Hiroshima mon amour

Frankreich, Japan 1959
Drama

Distributionsform: DVD, Blu-ray, VoD

Verfügbarkeit: YouTube, Google Play, Amazon Prime u.a.

Regie: Alain Resnais

Drehbuch: Marguerite Duras

Darsteller/innen:

Emmanuèle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson u.a.

Kamera: Michio Takahashi, Sacha Vierny

Laufzeit: 90 min, dt.F., OF, OmU

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise: Prix du Syndicat Français de la Critique 1960:

Bester Film, New York Film Critics Circle Awards 1960: Bester fremdsprachiger Film

FSK: ab 16 J.

FBW-Prädikat: Besonders wertvoll

Altersempfehlung: ab 16 J.

Klassenstufen: ab 11. Klasse

Themen: Filmgeschichte, Zweiter Weltkrieg, Trauma, Liebe, Individuum (und Gesellschaft)

Unterrichtsfächer: Französisch, Deutsch, Ethik, Geschichte, Kunst

Filmbesprechung: Hiroshima, mon amour (2/2)

Le bombardement d'Hiroshima a marqué à jamais le XXème siècle de son horreur incommensurable. Le célèbre prologue du film construit un contrepoint d'une intensité sidérante entre les images de la ville détruite d'un côté et l'étreinte des deux amoureux de l'autre. Peut-on concevoir ce qui s'est passé à Hiroshima ? L'affirmation de la Française d'avoir pu se faire une idée de la tragédie est contredite par son amant japonais, dans sa célèbre réplique réitérée : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. » Partant de cette impossibilité d'approcher la catastrophe d'Hiroshima, le film évoque le traumatisme atomique par un déplacement métaphorique. Hiroshima sera le lieu où la Française, dans la répétition d'un « amour impossible », se souviendra de son propre traumatisme refoulé.

Elle-même vit cet amour japonais comme un souvenir ; cette aventure intime fait surgir des « nappes de passé » (Gilles Deleuze). La main de l'amant endormi, dont la position rappelle le souvenir du soldat allemand mourant, ouvre une première réminiscence. Par le questionnement insistant de l'amant japonais à la manière d'un thérapeute, la ville de Nevers, événement refoulé au sens psychanalytique, se déploie dans le présent d'Hiroshima. La séquence de la déambulation nocturne dans les rues d'Hiroshima témoigne du génie visuel de Resnais : le montage fait alterner des plans de la ville japonaise avec des travellings de Nevers dans une correspondance parfaite. Le passé resurgit dans le présent. Dans cette scène, le traumatisme de l'histoire individuelle se fond dans le traumatisme de l'histoire collective. Nevers représente pour la Française ce qu'Hiroshima représente pour l'humanité. La force de l'esthétique filmique de Resnais arme son engagement politique. En parlant de ce film, Godard a déclaré : « Les travellings sont affaire de morale. »

Autorin:

Dr. Almut Steinlein, freie Autorin und Dozentin, 18.01.2021

Foto:

© ddp images/Capital Pictures/FB

Filmbesprechung: Außer Atem (1/2)



Außer Atem

Ein Meilenstein der Filmgeschichte: das Regiedebüt von Jean-Luc Godard mit Jean Seberg und Jean-Paul Belmondo in den Hauptrollen.

Der Kleinganove Michel gerät in einem gestohlenen Auto in eine Verkehrskontrolle und erschießt im Affekt einen Polizisten. In Paris untergetaucht, knüpft er weitere kriminelle Kontakte und pflegt seine Frauenbekanntschaften. Er ist vernarrt in Patricia, doch die junge Amerikanerin ist sich ihrer Liebe zu ihm nicht sicher. Michels Verführungskünste erscheinen ihr als angenehmes Spiel ohne ernsthaften Hintergrund. Als sie von dem Mord an dem Polizisten erfährt, verstärkt sich ihr Konflikt; schließlich verrät sie ihn an die Polizei. Auf der Flucht niedergeschossen, stirbt Michel vor Patricias Augen.

Jean-Luc Godards *AUSSER ATEM*, eine Hommage an den amerikanischen Gangsterfilm des Film Noir und zugleich dessen Kritik, gilt als frühes Meisterwerk der französischen Autorenfilmbewegung Nouvelle Vague, die zu Beginn der 1960er-Jahre nach neuen Erzählformen suchte. Einige Stilmittel in Godards Film – Verzicht auf

künstliches Licht, Handkameraaufnahmen auf offener Straße, asynchrone Verknüpfungen von Ton und Bild und vor allem die berühmten Jump Cuts – galten damals als technische Tabubrüche. Die Mischung aus authentischen Mitteln und künstlerischen Verfremdungseffekten ist jedoch kein Selbstzweck, sondern kennzeichnet auch die Figuren: Jean-Paul Belmondos Michel, der die Gesten Humphrey Bogarts imitiert, ist verliebt in das Image des coolen Gangsters. Auf ähnliche Weise verkörpert Jean Seberg als Patricia das Bild der modernen jungen Frau, ohne sich dieser neuen Rolle vollständig gewiss zu sein. Godards Filmsprache, die elliptische Erzählweise und die Story verleihen dieser existentialistischen Selbstsuche eine ureigene Poesie, die bis heute fasziniert.

Auf die Ästhetik des modernen Spielfilms und vor allem des Videoclips hatten Godards Neuerungen unmittelbaren Einfluss. Damals Avantgarde, gehören sie >

À bout de souffle

Frankreich 1959
Drama, Kriminalfilm

Distributionsform: VoD auf amazon, iTunes, maxdome u.a.

Regie: Jean-Luc Godard

Drehbuch: Jean-Luc Godard nach einer Story von François Truffaut

Darsteller/innen: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville, Henri-Jacques Huet, Van Doude u. a.

Kamera: Raoul Coutard

Laufzeit: 87 min, dt.F., OmU

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise: Auswahl: Berliner Filmfestspiele 1960: Silberner Bär für die beste Regie; Prix Jean Vigo 1960

FSK: ab 16 J.

Altersempfehlung: ab 16 J.

Klassenstufen: ab 11. Klasse

Themen: Filmgeschichte, Filmsprache, Liebe, Kriminalität, Rollenbilder, Verrat

Unterrichtsfächer: Deutsch, Französisch, Kunst, Ethik

Filmbesprechung: Außer Atem (2/2)

heute zum Standard. Im Unterricht bietet sich daher Gelegenheit, den Bruch mit Genrekonventionen im historischen Kontext zu analysieren und nach aktuellen Beispielen zu fragen. In der Figurenanalyse sind viele Interpretationen möglich. Zwar sind die psychologischen Motive des ungleichen Paares durchaus erkennbar, sein Handeln folgt jedoch der poetischen Logik eines klassischen Autorenfilms. Wie ernst ist Michels Liebe zu Patricia? Warum verrät sie ihn? Was Generationen von Filmexperten/innen bis heute nicht restlos klären konnten, sollte auch unter Schülern/innen für lebhaftere Diskussionen sorgen.

Autor:

Philipp Bühler, freier Filmjournalist
und Redakteur (Text vom 01.06.2015),
16.12.2020

Foto:

© ddp/interTOPICS/mptv

Filmbesprechung: Eine Frau ist eine Frau (1/2)



©ddp images

Eine Frau ist eine Frau

Jean-Luc Godards farbenfrohe Musicalkomödie erzählt eine turbulente Dreiecksgeschichte. Eine Liebeserklärung an das Kino und an Hauptdarstellerin Anna Karina.

Angela ist Burlesque-Tänzerin und lebt mit ihrem Freund Émile in einer Dachgeschosswohnung in Paris. Im Grunde läuft zwischen beiden alles recht harmonisch und verspielt ab – bis Angela auffällig spontan den Entschluss fasst, Mutter werden zu wollen. Émile, dem das deutlich zu schnell geht, spielt auf Zeit. Doch Angela entgeht das Zögern nicht und schließlich droht sie ihm, ein Kind mit dessen besten Freund Alfred zu zeugen, sollte er nicht einlenken.

Wie in seinen beiden Langfilmen zuvor erzählt Jean-Luc Godard in EINE FRAU IST EINE FRAU nicht nur eine konkrete Geschichte (in diesem Fall die einer Dreiecksbeziehung), sondern begreift seinen Film auch als Akt des Verhandeln von Filmgeschichte. Das Cinemascope-Bildformat und die kraftvollen Farben des Technicolor-Verfahrens verweisen dabei auf die Hollywood-Musicals der 1950er-Jahre. Die Handlung ist eher ein Vorwand, um den herum sich eine

ganze Reihe kleiner getanzter, gesungener, gestrittener, versöhnender und verspielter Miniaturen versammelt. Dass Anna Karina nicht wirklich singen kann und weder Jean-Claude Brialy noch Jean-Paul Belmondo wie Gene Kelly oder Fred Astaire tanzen, ist dabei kaum von Bedeutung. EINE FRAU IST EINE FRAU gibt nicht vor, ein lupenreines Musical zu sein, eher ist der Film als Hommage und zugleich analytische Reflexion zu begreifen, die über die Möglichkeiten des Kinos nachdenkt – allgemein wie auch innerhalb der Genrekonventionen des Musicals.

Möglich wird dies für Jean-Luc Godard mit dem Spiel und schließlich dem Bruch der formalen und narrativen Konventionen des Kinos: Achsensprünge lassen uns verwirrt zurück. Genauso die Tonspur, die – zwischen nachsynchronisierten Dialogen, plötzlich beginnenden und ebenso abrupt endenden orchestrierten Musikpassagen, dokumentarischen Atmosphären von >

Une femme est une femme

Frankreich 1961
Musical, Komödie

Kinostart: 15.09.1961 (BRD)

Distributionsform: DVD, Blu-ray, VoD

Verfügbarkeit: amazon prime, iTunes

Regie und Drehbuch:

Jean-Luc Godard

Darsteller/innen: Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo, Marie Dubois, Jeanne Moreau u.a.

Kamera: Raoul Coutard

Laufzeit: 80/85 min, französische Fassung, OmU, dt. Fassung

Format: 35mm, Cinemascope, Farbe

Filmpreise: Internationale

Filmfestspiele Berlin 1961:

Silberner Bär, Beste Schauspielerin (Anna Karina)

FSK: ab 16 J.

Altersempfehlung: ab 16 J.

Klassenstufen: ab 11. Klasse

Themen: Filmgeschichte, Filmsprache, Emanzipation, Frankreich, Frauen

Unterrichtsfächer:

Französisch, Deutsch, Musik, Kunst, Darstellendes Spiel

Filmbesprechung: Eine Frau ist eine Frau (2/2)

den Straßen von Paris und absoluter Stille – nie zur Ruhe kommt. Die Protagonisten/-innen unterbrechen ihre Gespräche, um sich zur Kamera zu wenden und mit einer Verbeugung die Zuschauer/-innen zu begrüßen oder nachdenklich die Dramaturgie des Films, deren Hauptfiguren sie sind, zu analysieren. Die spielerischen und funken-schlagenden Begegnungen, die im Film zwischen den Figuren stattfinden, sind in EINE FRAU IST EINE FRAU auf die Ebene der filmischen Mittel selbst übergesprungen: Bild, Ton, Text, Farbe – es dominieren Rot, Weiß und Blau, die Farben der Trikolore –, Schnitt, Licht und Dunkelheit finden mal zueinander und erzeugen ein anderes Mal Kollisionen.

Das andere Kino, das die Regisseure/-innen der Nouvelle Vague einforderten, nahm über die Jahre sehr unterschiedliche Formen an. Gemeinsam aber war fast allen Vertreter/-innen die Sehnsucht nach Filmen, die vom echten Leben – auf den Straßen, in den Wohnungen, in allen sozialen Schichten – erzählen und sich zugleich als Teil einer Geschichte des Kinos begreifen. Auf die für Godard typische Art verzahnt Eine Frau ist eine Frau diese beiden Ansprüche: So treffen die Künstlichkeit und Reflexivität der Inszenierung, die immer klar macht, dass wir einen Film sehen, auf die dokumentarischen Aufnahmen der Pariser Gassen, das jugendliche Verständnis von Beziehungen und die freiere, fordernde Rolle der Frau, die Anna Karina hier verkörpert.

Autor:

Alejandro Bachmann, Autor,
Vermittler und Kurator im Bereich Film,
16.12.2020

Foto:

© ddp images

Filmbesprechung: Cléo – Mittwoch zwischen 5 und 7 (1/2)



©ddp images

Cléo – Mittwoch zwischen 5 und 7

In ihrem zweiten Spielfilm erzählt Agnès Varda in Echtzeit von anderthalb Stunden im Leben einer jungen Frau. Damit zeichnet sie zugleich ein Bild von Paris zu Beginn der 1960er.

Wenn man auf etwas wartet, scheint die Zeit still zu stehen. So erlebt es auch Cléo, eine aufstrebende Sängerin, an einem Nachmittag im Juni. Das Ergebnis einer ärztlichen Untersuchung steht an und die junge Frau rechnet mit dem Schlimmsten. Erst am Abend wird sie Gewissheit haben. Was also tun in der Zwischenzeit? Cléo geht ins Café, kauft einen Hut, empfängt ihren Liebhaber, probt neue Chansons ein und flüchtet, aufgewühlt durch ein Lied, aus ihrer Wohnung. Ziellos streift sie umher, trifft eine Freundin, schaut einen kurzen Stummfilm (in dem Jean-Luc Godard und Anna Karina ein Cameo haben) und begegnet einem Soldaten auf Fronturlaub, dem sie sich schnell verbunden fühlt. Doch Antoine muss zurück in den Krieg nach Algerien.

Warten mit Cléo

CLÉO – MITTWOCH VON 5 BIS 7 kommt ohne große Ereignisse und klassischen Spannungsbogen aus. Der Film erzählt vom Zustand des Wartens und folgt seiner Heldin durch Bangen und Hoffen. Die Regisseurin Agnès Varda spart dabei das Belanglose und Beiläufige nicht aus: etwa das Verharren der Protagonistin an der Ampel oder ihre minutenlange Fahrt im Taxi, während im Radio Werbeclips und Nachrichten laufen. Cléos Zeiterleben wird für die Zuschauernden zum eigenen Erleben, denn die erzählte Zeit entspricht fast der Erzählzeit – doch wie die Zwischentitel im Film exakt angeben, sind es etwas weniger als anderthalb Stunden: Der Film beginnt um 17:05 bei einer Wahrsagerin und endet um 18:30 im Garten des Krankenhauses Hôpital de la Salpêtrière. >

Cléo de 5 à 7

Frankreich, Italien 1962
Drama

Kinostart: 08.06.1962 (BRD)

Distributionsform: VoD
Verfügbarkeit: Amazon, LaCinetek

Regie und Drehbuch: Agnès Varda
Darsteller/innen: Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dominique Davray, Dorothee Blanch, Michel Legrand, José Luis de Villalonga, Jean-Luc Godard, Anna Karina u.a.

Kamera: Paul Bonis, Alain Levent, Jean Rabier

Laufzeit: 90 min, OmU, Französische Fassung

Format: 35mm, Farbe, Schwarz-Weiß

Filmpreise: Syndicat Français de la Critique de Cinéma (SFCC) 1963: Bester französischer Film
FSK: ab 12 J.

Altersempfehlung: ab 14 J.

Klassenstufen: ab 9. Klasse

Themen: Frauen, Lebenskrise(n), Gender/Geschlechterrollen, Emanzipation, Filmsprache

Unterrichtsfächer: Französisch, Deutsch, Ethik, Lebenskunde, Musik, Kunst

Filmbesprechung: Cléo - Mittwoch zwischen 5 und 7 (2/2)

Die Kamera als Werkzeug

CLÉO ist der zweite Film von Agnès Varda. Wie andere Akteure/-innen der Nouvelle Vague war sie Autodidaktin. Allerdings erfolgte ihr Zugang zum Film nicht über Cinephilie und Filmkritik, sondern über die Fotografie. Ihr semi-dokumentarischer Debütfilm LA POINTE-COURTE (1955), in dem sie die Krise eines Paares dem wirtschaftlichen Überlebenskampf der örtlichen Fischer gegenüberstellt, nimmt bereits formale Ideen der Nouvelle Vague vorweg. So begriff sie die Kamera als ein Werkzeug, sich selbst als Autorin mit persönlicher Handschrift. Als "Cinéécriture", als Schreiben mit Film, beschrieb Varda ihre Art Filme zu machen.

Varda drehte CLÉO an Originalschauplätzen in Paris. Die Stadt ist nicht bloß Kulisse, sondern spiegelt das Innenleben von Cléo, deren Gedanken aus dem Off zu hören sind. Gleich zu Beginn, als ihr die Karten gelegt werden, wechselt der Film von Farbe auf Schwarz-Weiß – eine Abgrenzung zwischen Prophezeiung und Wirklichkeit. Jump-Cuts und eigenwillige Cadrages lenken den Blick auf die Protagonistin. Die bewegliche Kamera begleitet die junge Frau, wechselt immer wieder in die Subjektive, um Cléo im nächsten Moment wieder aus der Distanz einzufangen, wie sie durch Paris streift inmitten von Menschen, die ihren alltäglichen Besorgungen nachgehen, Straßenkünstlern zuschauen oder in Cafés sitzen und dort über Privates reden und über Politik diskutieren. Es sind diese zum Teil dokumentarischen Szenen, die besonders unmittelbar wirken und damit Cléos Geschichte in einer realen Welt verorten, im Paris der frühen 1960er.

Eine Frauenfigur mit Widersprüchen

Auch Cléo, die eigentlich Florence heißt, ist nicht als Stereotype angelegt, sondern als komplexe und ambivalente Figur. Sie ist eitel, arrogant und verwöhnt, aber auch

charmant, großzügig und liebenswert. Im Laufe des Films entwickelt sie sich von einer Frau, die immerzu betrachtet und bewertet wird und die sich auch selbst immer wieder in Spiegeln anschaut, zu einer Frau, die ihre Rolle ablegt, in die Welt hinausgeht und die Menschen wahrzunehmen beginnt. Sie wird vom Objekt zum handelnden Subjekt. In den Gesprächen mit ihrer Freundin Dorothée und später auch mit Antoine findet sie Selbstgewissheit und die Zuversicht, Leben und Krankheit annehmen zu können.

Autorin:

Kirsten Taylor, Redakteurin
kinofenster.de und freie
Filmvermittlerin, 14.12.2020

Foto:

© ddp images

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit zum Thema Nouvelle Vague (1/4)

AUSSERSCHULISCHE FILMARBEIT ZUM THEMA NOUVELLE VAGUE

Vorschläge für die freie Bildungsarbeit zu dem Filmen der Nouvelle Vague mit Jugendlichen ab 14 Jahren

Zielgruppe	Thema	Fragen und Vorgehen
Jugendliche ab 14 Jahren	Eine neue Filmbewegung	<p>Was kennzeichnet die Nouvelle Vague?</p> <p>Die Jugendlichen sehen sich den ARTE-Magazin-Beitrag La Nouvelle Vague (https://www.youtube.com/watch?v=eZqLyPzPmSw) an und geben in eigenen Worten wieder, welche filmästhetischen Neuerungen die Nouvelle Vague auszeichnen.</p>
	Der Autorenfilm	<p>Was ist ein Autorenfilm?</p> <p>Arbeitsteiliges Erschließen des Deutschlandfunk-Artikels <i>Was machen Autoren im Kino</i> (https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-was-machen-autoren-im-autorenkino.691.de.html?dram:article_id=477288) und des Einführungstextes zur Nouvelle Vague (S. 3) auf kinofenster.de. Anschließend den Begriff Autorenfilm und das Selbstverständnis der Filmemacher/-innen der Nouvelle Vague erklären.</p>
	Vorbildfunktionen	<p>Wer waren Vorbilder der Nouvelle Vague?</p> <p>Kurzes Impulsreferat durch die Kursleitung basierend auf dem Einführungstext (S. 3) zum Dossier Nouvelle Vague. Gemeinsame Vertiefung durch den Dokumentarfilm HITCHCOCK/TRUFFAUT (F 2014).</p>
	Porträts der Filmemacher/-innen	<p>Wer waren Agnès Varda, Francois Truffaut, Eric Rohmer und Claude Chabrol? Wer ist Jean-Luc Godard?</p> <p>Arbeitsteiliges Recherchieren zu den Regisseur/-innen. Anschließend gemeinsame inhaltliche und ästhetische Interessen darstellen. Folgende Seiten können als Ausgangspunkt der Recherche benutzt werden:</p> <p>Agnès Varda: www.agnes-varda.de</p> <p>Francois Truffaut: arte.tv: Filme voller Liebe https://www.arte.tv/de/videos/098883-000-A/francois-truffaut/</p> <p>Eric Rohmer: Deutschlandfunk.de: Der filmende Liebesforscher https://www.deutschlandfunk.de/vor-100-jahren-geboren-eric-rohmer-der-filmende.871.de.html?dram:article_id=472944</p>

25
(70)



Anregungen: Außerschulische Filmarbeit zum Thema Nouvelle Vague (2/4)

	<p>Claude Chabrol: faz.net: Ein Altmeister und sein Erfolgsgeheimnis https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino-claude-chabrol-ein-altmeister-und-sein-erfolgsgeheimnis-116112.html Jean-Luc Godard: Arte.tv: Godard https://www.arte.tv/de/videos/051682-010-A/fast-die-ganze-wahrheit/</p>
<p>Eine Filmreihe zur Nouvelle Vague planen</p>	<p>Welche Filme der Nouvelle Vague möchtet ihr vorstellen? Planung der Filmreihe, Prüfung des FSK-Prädikats und Verfügbarkeit. Anschließend arbeitsteiliges Präsentieren der Filme, inklusive Einführung zum Film (Hintergrund der Entstehung, Produktionsbedingungen, Stab). Mögliche Filmtitel sind beispielsweise AUSSEER ATEM, SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN, SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN, EINE FRAU IST EINE FRAU, CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7, HIROSHIMA MON AMOUR.</p>
<p>Paris im Film</p>	<p>Wie wird Paris in den Filmen der Nouvelle Vague dargestellt? Eindrücke zu bereits gesehenen Filmen der Nouvelle Vague in der Gruppe zusammentragen (beispielsweise im Anschluss an die Filmreihe zur Nouvelle Vague). Anschließend mit der Übersicht auf <i>The Culture Trip</i> (https://theculturetrip.com/europe/france/paris/articles/10-french-new-wave-films-to-make-you-fall-in-love-with-paris/) vergleichen.</p>
<p>Die eigene Heimat filmisch darstellen</p>	<p>Wie empfindet ihr euer Dorf/eure Stadt? Wie könnt ihr eure Heimat in einem kurzen Clip darstellen? An welchen Orten wollt ihr den Clip drehen? Was benötigt ihr für den Dreh? Die Planung des Drehs wird in Kleingruppen umgesetzt. Bei der Wahl der Drehorte muss sichergestellt werden, dass auf privatem Gelände eine Genehmigung vorliegt. Außerdem muss klargestellt werden, dass nur Personen aufgenommen werden, die damit einverstanden sind.</p>
<p>Montage des Clips</p>	<p>Wie könnt ihr das Material schneiden? Die Jugendlichen wählen eine kostenlose Schnitt-Software (https://lehrerfortbildung-bw.de/st_digital/medienwerkstatt/multimedia/video-im-unterricht/prod/nachb/) aus und montieren ihr Material. Anschließend Vorstellung der fertigen Clips.</p> <p>Wichtig: Sequenzen, die Bild- oder Ton-Material enthalten, an dem die Jugendlichen nicht die Rechte besitzen, dürfen nicht im Internet hochgeladen oder über die sozialen Netzwerke geteilt werden.</p>



Anregungen: Außerschulische Filmarbeit zum Thema Nouvelle Vague (3/4)

<p>Die Musik der Nouvelle Vague</p>	<p>Wie hebt sich die Musik in den Filmen der Nouvelle Vague von der bis dato klassischen Filmmusik ab? Auf den Unterschied zwischen Score- und Source-Musik (Glossar: Filmmusik) eingehen. Vertiefend den Hintergrund-Artikel (S. 11) des Dossiers zusammenfassen oder lesen lassen.</p>
<p>SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN – Charakterisierung des Protagonisten</p>	<p>Charakterisiert den Protagonisten Antoine und beschreib sein Verhältnis zur Mutter, dem Stiefvater und seinen Lehrer/-innen. Vor der Filmsichtung Aspekte der Charakterisierung einer Filmfigur klären (vgl. Hilfefasten in Aufgabe 1 n)). Nach der Filmsichtung Auswertung in der Gruppe.</p>
<p>Deutungen zu SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN</p>	<p>Wie deutet ihr das Ende, als Antoine am Strand direkt die Zuschauenden anblickt? Zeigt der Film auch heute noch aktuelle Problematiken? Beide Fragen werden nach der Filmsichtung beantwortet. Als Vorbereitung der Interpretation dienen den Kursleiter/-innen die Filmbesprechung von SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN auf kinofenster.de sowie der Artikel auf filmzentrale.com (http://www.filmzentrale.com/rezis/siekuesstenundsieschluginihnub.htm) Anschließend erfolgt die Diskussion zur Aktualität des Films.</p>
<p>Eine mögliche Fortsetzung zu SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN</p>	<p>Wie könnte es mit Antoine weitergehen? Die Jugendlichen entwerfen zu zweit oder in einer Gruppe mögliche Szenarien, was aus Antoine in einem, fünf, zehn und zwanzig Jahren geworden sein könnte. Anschließend Vergleich und Erschließung der Inhaltsangaben zu den anderen Filmen des Antoine-Zyklus in der Regie von Francois Truffaut: ANTOINE UND COLETTE (F 1962), GERAUBTE KÜSSE (F 1968), TISCH UND BETT (F 1971) und LIEBE AUF DER FLUCHT (F 1978). Alternativ können die Filme auch (ausschnittsweise) gesichtet werden.</p>

27
(70)

>

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit zum Thema Nouvelle Vague (4/4)

Zielgruppe	Thema	Fragen und Vorgehen
Jugendliche ab 16 Jahren	HIROSHIMA MON AMOUR	<p>Welche Rolle spielt das Erinnern in HIROSHIMA MON AMOUR? Warum zählt der Film zur Nouvelle Vague?</p> <p>Vor der Filmsichtung Recherche zur Biografie des Regisseurs Alain Resnais, zum Beispiel auf www.perlentaucher.de (https://www.perlentaucher.de/blog/2014/03/02/alain-resnais-ist-tot.html) sowie auf kinofenster.de (https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-75-jahre-kriegsende/nacht-und-nebel-film/). Nach der Filmsichtung Erörterung der beiden Fragestellungen und Abgleich mit der <i>Das Phänomen Tarantino</i> (https://www.dw.com/de/das-ph%C3%A4nomen-tarantino/a-4584719).</p>
	Die Nouvelle Vague als Vorbild	<p>Wie beeinflusste die Nouvelle Vague Filmemacher/-innen?</p> <p>Arbeitsteilige Recherche zum Einfluss der Nouvelle Vague, beispielsweise mit Artikeln wie <i>Ist Jean-Luc Godard der weltbeste Regisseur?</i> (https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklart-ist-jean-luc-godard-der-weltbeste.691.de.html?dram:article_id=488369), <i>Das Phänomen Tarantino</i> (https://www.dw.com/de/das-ph%C3%A4nomen-tarantino/a-4584719), gegebenenfalls den Vergleich von <i>DIE BRAUT TRUG SCHWARZ</i> (F 1968) und <i>KILL BILL</i> (USA 2003/2004) vornehmen.</p>
	Ein neues Kino entwerfen?	<p>Welche Erneuerung benötigt das neue Kino?</p> <p>Den Abschnitt „Die Konkurrenz des Fernsehens als Chance“ des Artikels <i>Ein halbes Jahrhundert Kino – zum 50. Geburtstag der Nouvelle Vague</i> (https://www.critic.de/special/ein-halbes-jahrhundert-kino-zum-50-geburtstag-der-nouvelle-vague-2845/) lesen. Danach Diskussion, wie sich das Kino in Zeiten von VoD und Social Media verändern könnte und/oder sollte. In Gruppenarbeit mögliche Stoffe konzipieren und in Form von kurzen Exposés notieren, die auch Ideen zu filmästhetischen Mitteln enthalten.</p>

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Assessor des Lehramts und kinofenster.de-Redakteur, 16.12.2020

Arbeitsblatt: Sie küsstes und sie schlugen ihn / Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT ZUM FILM SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

—

Fächer:

Deutsch, Französisch, Darstellendes
Spiel ab Klasse 9, ab 14 Jahren

Lernprodukt/Kompetenzzuwachs: Die Schüler/-innen befassen sich mit der Nouvelle Vague, wobei sie neben filmästhetischen Mitteln autobiografische Elemente erschließen.

Didaktisch-Methodischer Kommentar:

Die Schülerinnen und Schüler nähern sich dem Thema über die Sichtung der Exposition des Films. Bereits hier werden zahlreiche Merkmale der Nouvelle Vague deutlich (beispielsweise reale Schauplätze und Laiendarsteller als Hauptdarsteller). Nach der Filmsichtung wird die Handlung reflektiert und besprochen, warum diese Art von Filmen auch als Dokumente ihrer Zeit verstanden werden können. Lehrerinnen und Lehrer sollten zur Vorbereitung des Unterrichtsgesprächs das Interview mit Bettina Henzler auf kinofenster.de lesen (<https://www.kinofenster.de/themendossiers/alle-themendossiers/dossier-nouvelle-vague/dossier-nouvelle-vague-interview-bettina-henzler/>).

Im Anschluss wird vertiefend auf die Handlung eingegangen und die autobiografischen Aspekte dieses Truffaut-Films herausgearbeitet.

Autorin:

Hanna Falkenstein, Kulturwissenschaftlerin sowie Autorin von pädagogischen Materialien, 18.01.2021

Arbeitsblatt: Sie küsstest und sie schlugen ihn (1/2)

ARBEITSBLATT ZUM FILM SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a) Seht euch die Anfangssequenz des Films **SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN** an. Tauscht euch anschließend darüber aus, wie sich Antoine fühlt, nachdem die anderen Kinder in die Pause gehen und er nachsitzen muss.

TC 00:00:00-00:05:19

Hinweis: Die Timecodes des Arbeitsblatts beziehen sich auf das Streaming-Angebot bei rakuten.tv.

- b) Seht euch nun den Rest der Exposition an. Fasst die Lebensumstände des Jungen unmittelbar nach der Sichtung schriftlich zusammen. Geht dabei auf folgende Aspekte ein:
- Wie ist seine Stellung im Klassenverband?
 - Wo und wie lebt er?
 - Wie ist sein Verhältnis zu seiner Mutter und dem Stiefvater?

TC 00:05:19-00:19:20

- c) Vergleicht eure Ergebnisse im Plenum und tauscht euch darüber aus, wie Antoines Situation durch filmästhetische Mittel (beispielsweise Montage, Kameraeinstellungen und -perspektiven) verdeutlicht wird.

- d) **SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN** gilt als Klassiker der Nouvelle Vague. Lest euch folgende Definition und/oder den Kinofenster-Artikel zu der Charakteristik der Filmbewegung durch.

- e) Diskutiert im Plenum, welche Elemente der bisher gesehenen Exposition der Nouvelle Vague zugeordnet werden können.

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- f) Seht euch den Film weiter an und achtet darauf, welche Stilmittel der Nouvelle Vague zugeordnet werden können. Macht euch im Anschluss an die Filmsichtung stichpunktartige Notizen.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- g) Besprecht im Plenum, was euch an dem Film besonders gut/nicht gefallen hat.

- h) Vergleicht die Ergebnisse aus Aufgabe f). Bearbeitet zur Vertiefung die folgenden Punkte:
- Fasst zusammen, was ihr über Antoines Freund René erfahren habt und erörtert den Einfluss René's auf Antonine.
 - Stellt dar, wie sich die Mutter nach der Nacht in der Druckerei verhält und wodurch dieser vermeintliche Sinneswandel begründet ist.
 - Die Schlusssequenz zeigt, wie Antoine zuerst rennt. Anschließend erfolgt eine Überblendung und die subjektive Kamera blickt aufs Meer. Schließlich läuft Antoine an den Strand, dreht sich um und blickt direkt die Zuschauenden an. Das Bild friert ein.

Interpretiert die Schlusssequenz.

- i) Lest euch die ersten vier Absätze des Spiegel-Artikels [Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit](#) durch und tauscht euch aus, welche autobiografischen Elemente in **Sie küsstest und sie schlugen ihn** zu finden sind. Diskutiert anschließend, was Truffaut mit dem Satz "Kino ist wichtiger als das Leben" gemeint haben könnte.

- j) Überarbeitet eure Antworten zu Aufgabe e) und f), indem ihr nun auch Bezug auf die autobiografischen Elemente nehmt.

OPTIONAL ZUR VERTIEFUNG:

- k) Teilt euch in Kleingruppen ein. Jede Gruppe bearbeitet eine der folgenden Aufgaben.

- 1) Erstellt eine Präsentation zur Biografie von Francois Truffaut. Nutzt den Spiegel-Artikel [Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit](#), den [Artechock-Artikel zu Truffaut](#) sowie die Dokumentation [Filme voller Liebe](#) als Ausgangspunkt eurer Recherche.
- 2) **SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN** ist der Beginn eines Filmzyklus zu Antoine Doinel. Recherchiert Inhalt und Rezeption der darauffolgenden Filme **ANTOINE UND COLETTE** (F 1962), **GERAUBTE KÜSSE** (F 1968), **TISCH UND BETT** (F 1971) und **LIEBE AUF DER FLUCHT** (F 1978). Bereitet anschließend eine Präsentation eurer Ergebnisse vor.

30
(70)

>

Arbeitsblatt: Sie küsstes und sie schlugen ihn (2/2)

- 3) Truffaut arbeitete an einem Drehbuch, das statt Antoine eine Protagonistin zum Inhalt hatte. Er vollendete dieses Drehbuch jedoch nicht. Die Geschichte der Janine Castang brachte der Truffaut-Schüler Claude Miller 1988 unter dem Titel DIE KLEINE DIEBIN ins Kino. Präsentiert Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN.
- 4) Stellt euch vor, ihr dreht ein Remake von SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN. Inwieweit würdet ihr Figuren und/oder Handlung verändern, beziehungsweise modernisieren? Verfasst ein Exposé, das auch Ideen zu filmästhetischen Mitteln enthalten kann.
- l) Präsentiert eure Ergebnisse und gebt einander kriterienorientiertes Feedback.

Arbeitsblatt: Hiroshima, mon amour / Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT ZU HIROSHIMA, MON AMOUR FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

—

Fächer:

Deutsch, Französisch, Geschichte
ab Oberstufe, ab 16 Jahren

Lernprodukt/Kompetenzerwerb: Die Schülerinnen und Schüler verfassen einen Kommentar, der den Film HIROSHIMA, MON AMOUR in die Nouvelle Vague einordnet. Der Fokus liegt in den Fächern Deutsch und Französisch auf dem Schreiben, in Geschichte auf der Analysekompetenz. Fächerübergreifend erfolgt eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Wirkung filmästhetischer Mittel.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Der Einstieg erfolgt über Assoziationen zum Begriff „Hiroshima“ – erst seitens der Schülerinnen und Schüler, danach durch die Protagonistin. Anschließend erfolgt die Sequenzanalyse der Anfangssequenz, die aufgrund der Länge auch arbeitsteilig vorgenommen werden kann. Das erste Standbild zeigt ein einzelnes Gewächs auf kargem Boden, dabei wurde eine Inversion von Schwarz und Weiß vorgenommen. Im Anschluss wechseln sich An- und Abblendungen sowie Überblendungen ab, ineinander verschlungene Arme und Schultern werden mit Aufnahmen Hiroshimas unmittelbar nach dem 6. August 1945 sowie dem Jahr 1958 montiert. Der Dialog in Form eines Voice-Overs beschäftigt sich mit der Möglichkeit des Erinnerns. Im Laufe des Films spiegelt sich das individuelle Erinnern der Protagonistin und das kollektive Erinnern. Diese Form der Parallelisierung erarbeiten die Schülerinnen und Schüler kleinschrittig, um anschließend ihre Ergebnisse in Form eines Kommentars zusammenzufassen.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Assessor des Lehramts und kinofenster.de-Redakteur,
18.01.2021

Arbeitsblatt: Hiroshima, mon amour

ARBEITSBLATT ZU HIROSHIMA, MON AMOUR

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a) Tauschen Sie sich im Plenum darüber aus, was Sie mit der japanischen Stadt Hiroshima assoziieren.
- b) Sehen Sie sich die folgende Szene aus dem Film HIROSHIMA, MON AMOUR an, in der die Protagonistin erläutert, was sie mit Hiroshima in Verbindung bringt. Diskutieren Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Ihren Assoziationen.

TC 00:21:59-00:23:01

Hinweis: Die Timecodes des Arbeitsblatts beziehen sich auf die VoD-Fassung bei Amazon Prime.

- c) Die Protagonistin sagt in der Anfangssequenz: "Wir müssen uns erinnern, sonst wird sich alles wiederholen." Nehmen Sie anschließend eine Sequenzanalyse (vgl. erste beiden Absätze der Definition auf planet-schule.de https://www.planet-schule.de/tatort-film/fileadmin/user_upload/modul_remake/Info_2_Sequenzanalyse.pdf) vor. Halten Sie stichpunktartig fest, welche Formen der Erinnerungskultur aus der Sicht der Protagonistin funktional sind und welche nicht.

TC 00:00:00-00:14:27

- d) Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse und diskutieren Sie die Wirkung der kontrapunktischen Montage von Bildern Hiroshimas im Jahr 1945, Bildern Hiroshimas aus dem Jahr 1957 sowie den Liebkosungen der Protagonistin und des japanischen Architekten. Beziehen Sie dabei auch den sich wiederholenden Satz des Japaners – "Du hast nichts gesehen!" – in Ihre Überlegungen ein.

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- e) Achten Sie darauf, was Sie über die Vergangenheit der Protagonistin erfahren. Halten Sie Ihre Ergebnisse stichpunktartig fest.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- f) Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse. Stellen Sie dar, wie der Architekt die individuelle Erinnerungsarbeit der Schauspielerin unterstützt.
- g) Formulieren Sie schriftlich eine Hypothese, warum die vergangenen Ereignisse nicht chronologisch erinnert und dargestellt werden.
- h) Erörtern Sie im Plenum den Zusammenhang zwischen den Ereignissen in Nevers und dem Atombomben-Abwurf in Hiroshima.

- i) Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse der Aufgaben g) und h) mit dem letzten Absatz der Filmbesprechung zu HIROSHIMA VON AMOUR.
- j) Im Gegensatz zu anderen Regisseur/-innen der Nouvelle Vague zeichnet sich Regisseur Alain Resnais nicht für das Drehbuch verantwortlich. Dieses verfasste die französische Schriftstellerin Marguerite Duras.

Verfassen Sie einen Kommentar, indem sie begründen, warum HIROSHIMA, MON AMOUR dennoch zur Nouvelle Vague gezählt werden kann. Sie sollten Ihre Ergebnisse der Sequenzanalyse einbeziehen und auf Aspekte wie Subjektivität und Objektivität eingehen.

Hinweis: Falls Sie mit der Nouvelle Vague noch nicht vertraut sind, lesen Sie sich den Einführungsartikel des Dossiers durch.

Ein Porträt des Regisseurs Alain Resnais finden Sie hier <https://www.spiegel.de/kultur/kino/regisseur-alain-resnais-hiroshima-mon-amour-ist-tot-a-956467.html>.

Fiche de travail sur le film Hiroshima mon amour

FICHE DE TRAVAIL SUR LE FILM HIROSHIMA MON AMOUR

AVANT LE VISIONNAGE :

- a)** Qu'associez-vous à la ville japonaise d'Hiroshima? Échangez vos idées en classe.
- b)** Regardez l'extrait HIROSHIMA, MON AMOUR dans lequel l'héroïne explique ce qu'elle associe à Hiroshima. Ensemble, discutez de ce que vos associations ont en commun et en quoi elles sont différentes.

TC 00:21:59-00:23:01

Remarque : Les time-codes indiqués se réfèrent à la version VoD sur Amazon Prime.

- c)** Dans le générique du film, le personnage féminin dit: « Comment nier l'évidente nécessité de la mémoire ? Écoute-moi, je sais encore, ça recommencera. » Réalisez un découpage technique de la séquence du début (cf. les deux premiers paragraphes de la définition sur planet-schule.de). Selon l'héroïne, quelles pratiques de la mémoire collective sont utiles et quelles pratiques ne le sont pas ? Prenez des notes.

TC 00:00:00-00:14:27

- d)** Comparez vos résultats et discutez l'effet que produit le montage en construisant un contrepoint entre les images d'Hiroshima en 1945, les images d'Hiroshima en 1957 et l'étreinte entre l'héroïne et l'architecte japonais. Référez-vous également à la réplique du Japonais réitérée plusieurs fois: « Tu n'as rien vu à Hiroshima! »

PENDANT LE VISIONNAGE :

- e)** Qu'apprenez-vous sur le passé de l'héroïne tout au long du film ? Prenez des notes.

APRÈS LE VISIONNAGE :

- f)** Comparez vos résultats. Précisez comment l'architecte japonais stimule le voyage que fait l'actrice française dans sa propre mémoire.
- g)** Pourquoi les événements du passé ne sont-ils pas évoqués et représentés de manière chronologique? Formulez des hypothèses.
- h)** En classe, discutez du lien qui existe entre les événements à Nevers et la catastrophe atomique à Hiroshima.
- i)** Comparez vos résultats des exercices g) et h) avec le dernier paragraphe de la critique du film HIROSHIMA MON AMOUR.

- j)** Contrairement aux autres metteurs en scène de la Nouvelle Vague, Alain Resnais n'a pas écrit lui-même le scénario de son film. Celui-ci a été rédigé par l'écrivaine française Marguerite Duras.

Rédigez un commentaire dans lequel vous justifiez pourquoi HIROSHIMA MON AMOUR peut tout de même être considéré comme un film de la Nouvelle Vague. Référez-vous aux éléments de votre découpage technique ainsi qu'aux notions de subjectivité et d'objectivité.

Remarque : FSi vous ne connaissez pas encore bien la Nouvelle Vague, lisez également l'introduction du dossier correspondant.

Vous trouvez un portrait du metteur en scène Alain Resnais

<https://www.spiegel.de/kultur/kino/regisseur-alain-resnais-hiroshima-mon-amour-ist-tot-a-956467.html>.

Arbeitsblatt: Ausser Atem / Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT ZU AUSSER ATEM FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

—

Fächer:

Deutsch, Französisch ab 16 Jahren,
ab Oberstufe

Lernprodukt/Kompetenzzuwachs: Die Schülerinnen und Schüler verfassen einen kurzen Werbetext zu AUSSER ATEM. Neben dem Schreiben erfolgt die Vertiefung der Auseinandersetzung mit filmästhetischen Mitteln.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Schülerinnen und Schüler erschließen anfangs typische erzählerische und filmästhetische Mittel des Genres Film Noir. AUSSER ATEM war als Hommage an den US-amerikanischen Film Noir gedacht, enthält aber zahlreiche Elemente der Nouvelle Vague. In einer Gruppenarbeit werden in mehreren Szenen typische Merkmale der Nouvelle Vague erschlossen und dem Film Noir gegenübergestellt. Abschließend erarbeiten die Schülerinnen und Schüler, inwieweit in AUSSER ATEM bereits die Ästhetik zeitgenössischer Spielfilme und Videoclips zu finden ist.

35
(70)

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Assessor des Lehramts und kinofenster.de-Redakteur (Arbeitsblatt vom 05.07.2020),
16.12.2020

Arbeitsblatt: Außer Atem (1/2)

ARBEITSBLATT ZU AUSSER ATEM

VOR DER FILMSICHTUNG:

a) Sehen Sie sich die folgende Szene aus dem Film AUSSER ATEM an, in der die US-amerikanische Studentin Patricia und der französische Kleinkriminelle Michel über einen Boulevard in Paris bummeln. Charakterisieren Sie die beiden Protagonist/-innen mit Hilfe von aussagekräftigen Attributen. Analysieren Sie die filmästhetischen Mittel dieser Szene (beispielsweise Musik, Bildkomposition, Einstellungen, Kameraperspektiven und -bewegungen) und erläutern Sie deren Wirkung.

Timecode: 00:09:38-00:12:45 (**der Timecode bezieht sich auf die VoD-Fassung auf Amazon Prime**)

b) Mit seinem Spielfilm-Debüt AUSSER ATEM (F 1959) wurde der französische Regisseur Jean-Luc Godard bekannt. Der Film war als Hommage an das Genre Film Noir gedacht.

Erschließen Sie mit einer Partnerin/einem Partner, welche erzählerischen und filmästhetischen Mittel dieses Genre auszeichnen. Nutzen Sie dazu folgende beiden kinofenster.de-Quellen:
Film Noir <https://www.kinofenster.de/lehmaterial/glossar/film-noir/> und Film Noir – Welt der Alpträume https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0907_0908/film_noir_welt_der_alptraeume/.

Tauschen Sie sich im Plenum aus und halten Sie die Ergebnisse fest.

c) Jean-Luc Godard gilt neben Francois Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol und Jacques Rivette als wichtigster Regisseur der Nouvelle Vague. Dabei handelt es sich um eine Bewegung von vorwiegend französischen Autorenfilmer/-innen, die ab Ende der 1950er-Jahre in Erscheinung trat und für eine neue Filmästhetik stand. Maßgeblich hierfür war beispielsweise der Einsatz von leichteren Kameras, bisweilen auch Handkameras. Diese zeichnen sich durch eine deutlich stärkere Lichtempfindlichkeit aus. Diese kameratechnischen Innovationen erleichterten, an Originalschauplätzen zu drehen statt Kulissen im Studio aufzubauen. Ebenso spielte der Einsatz von Musik eine bedeutenden Rolle – neben dem klassischen Score (der eigens für den Film komponierten, häufig symphonischen Musik) wurden in den Filmen auch Songs der Popkultur verwendet.

Teilen Sie sich in drei Gruppen (**A**, **B** und **C**) ein und sehen sich arbeitsteilig folgende Szenen an. Untersuchen Sie, welche filmästhetischen Mittel dem Film Noir und welche der Nouvelle Vague zugeordnet werden können. Füllen Sie dazu die unten stehende Tabelle aus. Präsentieren Sie anschließend den anderen Gruppen Ihre Szene und die dazugehörigen Ergebnisse, die Sie erläutern.

Gruppe A: Michel fährt nach Paris (Timecode: 00:01:43-00:04:53)

Gruppe B: Michel will sein Geld abholen (Timecode: 00:13:43-00:17:23)

Gruppe C: Patricia und Michel unterwegs (Timecode: 00:19:45-00:22:59)

Arbeitsblatt: Außer Atem (2/2)

filmästhetisches/ erzählerisches Mittel	Anmerkung	eher typisch für den Film Noir	eher typisch für die Nouvelle Vague
Wahl der Schauplätze (Studio, Originalschauplätze)	Originalschauplätze		X
Einstellungen			
Kamera-Bewegungen			
Musik			
Lichtgestaltung (beispielsweise Kunst, Low-Key-Beleuchtung etc.)			
Montage (beispielsweise Schuss-Gegenschuss- Technik bei Dialogen, Jump Cuts etc.)			
Einsatz von Rückblenden			
Handlung im Großstadtmilieu			
Anti-Held/-in als Protagonist/-in			
klare Geschlechterrollen (beispielsweise Femme Fatale, unsentimentale Männer)			
Unterschiedliche Ebenen der Erzählung (beispielsweise Metalepsen und/oder direktes Ansprechen der Zuschauenden)			

37
(70)

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- d)** Achten Sie auf weitere filmästhetische oder erzählerische Mittel, die dem Film Noir oder/und der Nouvelle Vague zugeordnet werden können.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- e)** Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse und tauschen Sie sich darüber aus, was Sie besonders überrascht und/oder berührt hat.

- f)** Erläutern Sie, warum Patricia Michel verraten hat.

- g)** Diskutieren Sie anhand der Kriterien der Tabelle und Ihrer Kenntnis von zeitgenössischen Spielfilmen und Videoclips, inwieweit **AUSSER ATEM** sechzig Jahre nach der Uraufführung noch modern wirkt.

- h)** Stellen Sie sich vor, Sie arbeiten für den Filmverleih, der eine Neuveröffentlichung von **AUSSER ATEM** als Video-on-Demand, DVD und

Blue-ray plant. Sie sind verantwortlich für einen kurzen Werbetext, der auf der Rückseite des Covers oder beim VoD-Anbieter zu finden ist. Verfassen Sie einen prägnanten Text (maximal 500 Zeichen), der auf Inhalt des Films und auf einige filmästhetischen Mittel (vgl. Aufgabe c) eingeht.

- i)** Stellen Sie sich Ihre Texte vor und geben Sie einander kriterienorientiertes Feedback.

Arbeitsblatt: Eine Frau ist eine Frau – Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT ZU EINE FRAU IST EINE FRAU

Fächer:

Deutsch, Französisch ab 16 Jahren,
ab Oberstufe

Kompetenzzuwachs/Lernprodukt: Die Schülerinnen und Schüler erstellen Präsentationen. Der Fokus liegt auf der Sprechkompetenz. Fächerübergreifend erfolgt die Auseinandersetzung mit filmästhetischen Mitteln.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Aufgabenstellung sieht Grundkenntnisse der Nouvelle Vague vor. Sollte diese im bisherigen Unterricht noch nicht behandelt worden sein, bietet sich eine Einführung in Form einer Gruppenpräsentation ins Thema an, die nicht nur den Hintergrund der Entstehung und die Intention der Filmemacher/-innen verdeutlicht, sondern anhand von Szenen auch formale Aspekte beleuchtet (beispielsweise Dreh an Originalschauplätzen, bewegte Kamera, Einsatz von Popsongs und Chansons sowie Jump Cuts in der Montage).

Das bisherige Wissen zur Nouvelle Vague wird in Beziehung zu den Ausschnitten von EINE FRAU IST EINE FRAU gesetzt. Das vermeintlich ernsthafte Gespräch um die Zukunft eines Paares mit einem Baby wird im weiteren Verlauf mehrfach ironisch gebrochen (durch den Musikeinsatz, durch Émile, der im Wohnzimmer Fahrrad fährt, und durch die Versuche, Sätze musikalisch zu intonieren und sich dabei zu kommentieren). Der humorvolle Grundton, das Cinemascope-Format und die musikalischen Passagen sind exemplarisch für den Film, nicht aber für die Nouvelle Vague. Jedoch kommen die bereits im ersten Absatz genannten filmästhetischen Mittel zum Einsatz. Stilisierung und Reflexivität werden nach der Filmsichtung gegebenenfalls

durch einen Hilfsimpuls der Lehrerin/des Lehrers thematisiert. Dies leitet dazu über, sich vertiefend mit den Biografien und dem künstlerischen Werdegang von Jean-Luc Godard, Anna Karina, Jean-Paul Belmondo und Jean-Claude Brialy als exemplarische Vertreter/-innen der Nouvelle Vague auseinanderzusetzen.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Assessor des Lehramts und kinofenster.de-Redakteur (Arbeitsblatt vom 05.07.2020), 16.12.2020

Arbeitsblatt: Eine Frau ist eine Frau (1/2)

ARBEITSBLATT ZU EINE FRAU IST EINE FRAU

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a) Sehen Sie sich den folgenden Filmausschnitt aus EINE FRAU IST EINE FRAU AN.

TC 00:23:03-00:23:57 (der Timecode bezieht sich auf die VoD-Fassung auf Amazon Prime)

- b) Fassen Sie anschließend den Inhalt des Dialoges zwischen Protagonistin Angela und ihrem Freund Émile zusammen.

- c) Diskutieren Sie, um welches Genre es sich bei EINE FRAU IST EINE FRAU handeln könnte. Stellen Sie darauf basierend Vermutungen an, was Émile auf Angelas Satz, "Ich möchte ein Kind", erwidern wird.

- d) Überprüfen Sie Ihre Vermutungen und sehen Sie sich die Szene bis TC 00:26:22 an. Erläutern Sie anschließend, warum die Szene trotz des ernststen Themas witzig wirkt.

- e) Sehen Sie sich die Szene nun noch einmal an (TC 00:23:03-00:26:22). Achten Sie dabei auf den Einsatz filmästhetischer Mittel (beispielsweise Kamerabewegungen und Musik) und erklären Sie anschließend deren Wirkung.

- f) Modifizieren Sie Ihre Vermutung(en) hinsichtlich des Genres unter Einbeziehung Ihrer Ergebnisse der Aufgaben d) und e).

- g) Rekapitulieren Sie Ihre Kenntnisse zur Nouvelle Vague und formulieren Sie eine Hypothese, warum EINE FRAU IST EINE FRAU trotz vermeintlicher formaler Abweichungen zur Nouvelle Vague gezählt wird.

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- h) Achten Sie auf erzählerische und filmästhetische Mittel, die Ihre Hypothese stützen. Machen Sie sich unmittelbar nach der Filmsichtung Notizen.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- i) Tauschen Sie sich im Plenum zu Ihren Sichtungseindrücken aus und vergleichen Sie Ihre Ergebnisse aus Aufgabe h).
- j) In der Nouvelle Vague finden sich Verweise auf die Filmgeschichte und/oder auf die Vorbilder der Regisseur/-innen. Welche Verweise finden Sie in EINE FRAU IST EINE FRAU?
- k) Regisseur Jean-Luc Godard besetzte mit Anna Karina, Jean-Paul Belmondo und Jean-Claude Brialy keine professionellen Sänger/-innen und Tänzer/-innen. Erörtern Sie, wie sich dies aus dem Konzept der Nouvelle Vague und der Kritik ihrer Vertreter/-innen an der bisherigen französischen Kinotradition erklären lässt.

- l) Teilen Sie sich in vier Gruppen auf und bereiten Sie Präsentationen zu den Biografien und zum künstlerischen Schaffen von Jean-Luc Godard, Anna Karina, Jean-Paul Belmondo und Jean-Claude Brialy vor. Arbeiten Sie mit Ausschnitten aus ausgewählten Spiel- und Dokumentarfilmen. Stellen Sie dar, inwiefern sich der ästhetische Anspruch der Nouvelle Vague in dem späteren Schaffen der vier Künstler/-innen (nicht) widerspiegelt.

Nutzen Sie folgende Quellen als Ausgangspunkt Ihrer Recherche:

Jean-Luc Godard:

zeit.de: Kino heißt, glauben zu machen (kostenloser Zugang, einmalige Registrierung notwendig)
<https://www.zeit.de/2020/50/jean-luc-godard-regisseur-isabelle-huppert-kino>

Anna Karina:

deutschlandfunkkultur.de: Das weibliche Gesicht der Nouvelle Vague
https://www.deutschlandfunkkultur.de/zum-tod-von-anna-karina-das-weibliche-gesicht-der-nouvelle.2156.de.html?dram:article_id=465933

Arbeitsblatt: Eine Frau ist eine Frau (2/2)

Jean-Paul Belmondo:

saarbruecker-zeitung.de: Diese 1000

Leben sind zu schnell vergangen

nzz.ch: Belmondo erhält die Gol-

dene Palme für sein Lebenswerk

↳ [https://www.saarbruecker-](https://www.saarbruecker-zeitung.de/nachrichten/)

[zeitung.de/nachrichten/](https://www.saarbruecker-zeitung.de/nachrichten/)

[kultur/diese-1000-leben-sind-zu-](https://www.saarbruecker-zeitung.de/nachrichten/kultur/diese-1000-leben-sind-zu-schnell-vergangen_aid-23933157)

[schnell-vergangen_aid-23933157](https://www.saarbruecker-zeitung.de/nachrichten/kultur/diese-1000-leben-sind-zu-schnell-vergangen_aid-23933157)

↳ [https://www.nzz.ch/belmondo_](https://www.nzz.ch/belmondo-erhaelt-die-goldene-palme-fuer-sein-lebenswerk-1.10618719)

[erhaelt_die_goldene_palme_fuer_](https://www.nzz.ch/belmondo-erhaelt-die-goldene-palme-fuer-sein-lebenswerk-1.10618719)

[sein_lebenswerk-1.10618719](https://www.nzz.ch/belmondo-erhaelt-die-goldene-palme-fuer-sein-lebenswerk-1.10618719)

Jean-Claude Brialy:

spiegel.de: Tod einer Kino-Legende

↳ [https://www.spiegel.de/kultur/](https://www.spiegel.de/kultur/kino/tod-einer-kino-legende-merci-monsieur-brialy-a-485935.html)

[kino/tod-einer-kino-legende-merci-](https://www.spiegel.de/kultur/kino/tod-einer-kino-legende-merci-monsieur-brialy-a-485935.html)

[monsieur-brialy-a-485935.html](https://www.spiegel.de/kultur/kino/tod-einer-kino-legende-merci-monsieur-brialy-a-485935.html)

- j) Präsentieren Sie Ihre Ergebnisse und geben Sie einander kriterienorientiertes Feedback.

Arbeitsblatt: Cléo – Mittwoch zwischen 5 und 7 / Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT ZU CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7 FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Fächer:

Deutsch, Französisch, Philosophie,
Kunst ab Klasse 9, ab 14 Jahren

Kompetenzerwerb: Fächerübergreifend liegt der Fokus auf der Analysekompetenz unter Anwendung, beziehungsweise Einführung von Bildungs- und Fachsprache. Im Deutsch- und Kunstunterricht erfolgt die Vertiefung der Auseinandersetzung mit filmästhetischen Mitteln. Im Fach Kunst liegt der Schwerpunkt auf dem Transfer des erworbenen theoretischen Wissens in die Praxis und die Erstellung eines eigenen kreativen Lernproduktes.

Didaktisch-methodischer Kommentar: Die Schülerinnen und Schüler nähern sich zunächst anhand der vergleichenden Analyse zweier Filmplakate den Themen und Fragestellungen des Films an.

Nach der Filmsichtung setzen sie sich mittels Standbildanalysen zur Spiegel-Metapher von CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7 mit filmischer Inszenierung und einzelnen filmsprachlichen Mitteln auseinander. Zugleich werden der Filminhalt rekapituliert, das Filmverständnis unterstützt sowie sprachliche Mittel zur Analyse von Bildern reaktiviert und geübt.

Optional kann die Beschäftigung mit filmästhetischen Mitteln durch eine Sequenz- und/oder eine Filmmusikanalyse vertieft werden. Für das Fach Französisch bieten diese Vertiefungen darüber hinaus Möglichkeiten zur Förderung des Hör-/Sehverstehens.

Ausgehend von ihren eigenen Analysen erkennen die Schülerinnen und Schüler, wie Frauenbilder filmisch oder medial konstruiert werden. Sie können Rollenbilder und Blickkonstruktionen am Beispiel des Films kritisch hinterfragen und Transfers zu eigenen (Seh-)Erfahrungen herstellen.

Die Aufgabe zum gestaltenden Erschließen verknüpft die Ergebnisse der Analyse mit der heutigen Lebenswelt junger Menschen und ihren kreativen Praktiken. Die Relevanz von Filmbildung für die kritische Wahrnehmung von audiovisuellen Medien und das eigene kreative Schaffen wird dabei deutlich.

Ziel ist die bewusste und medienkritische Wahrnehmung von Film als Inszenierung, beziehungsweise des Zusammenspiels aus Inhalt und Form in künstlerischen Werken sowie der Intentionen und Wirkungen, die damit einhergehen.

Autorin:

Marguerite Seidel, Autorin mit
Schwerpunkt Film und Filmvermittlung,
Lehrerin für Deutsch als Fremdsprache,
16.12.2020

Arbeitsblatt: Cléo - Mittwoch zwischen 5 und 7 (1/3)

ARBEITSBLATT ZUM FILM CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7

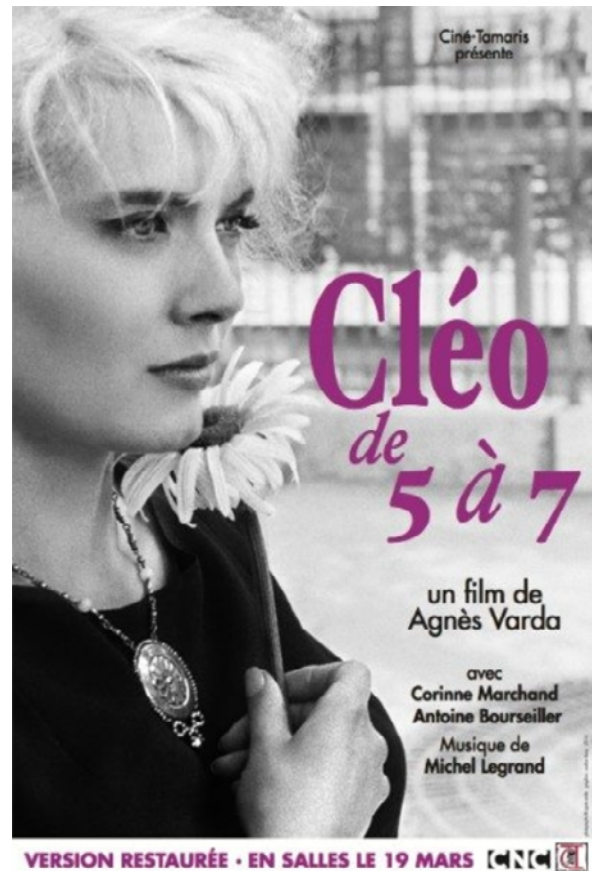
VOR DER FILMSICHTUNG:

a) Analysiert die beiden Filmplakate von CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7

Das Originalposter von 1962 zeigt ein Standbild aus der ersten Hälfte des Films, die Neuauflage von 2012 ein Standbild aus der zweiten Filmhälfte.

Geht auf folgende Aspekte ein:

- Wie wirkt die Protagonistin Cléo auf euch?
- Welche Hinweise zu Thema und Handlung könnten die Bilder zusammen mit dem Filmtitel geben?
- Aus welchen Gründen wurde vermutlich für den Kinostart der restaurierten Filmfassung im Jahr 2012 das neue Filmplakat gestaltet?



Arbeitsblatt: Cléo - Mittwoch zwischen 5 und 7 (2/3)

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

b) Achtet auf die Hauptfigur Cléo. Notiert eure Beobachtungen stichpunktartig unmittelbar nach der Filmsichtung:

1. Welche Fragen und Konflikte beschäftigen sie?
2. Wie wird Cléo im Film dargestellt?
3. Inwiefern verändert sich Cléo, beziehungsweise ihre Darstellung im Verlauf des Films?
4. Mit welchen filmsprachlichen Mitteln wird ihre Entwicklung verdeutlicht?

NACH DER FILMSICHTUNG:

c) Tauscht euch im Plenum über eure Beobachtungen und Notizen zu b) aus. Vergleicht eure Ergebnisse mit den Vermutungen aus Aufgabe a).

d) Ordnet den Standbildern jeweils die passende Bildunterschrift zu. Was könnte Cléo jeweils denken und fühlen?

3



4



5



6



7



8



- A) Beim Besuch bei der Kartenlegerin prüft Cléo ihr Spiegelbild.
- B) Nach einem gemeinsamen Kinobesuch lässt Cléos Freundin ihren Handspiegel fallen.
- C) Der Soldat Antoine begleitet Cléo auf der Busfahrt vom Park zum Krankenhaus.
- D) Cléo kauft im Hutgeschäft einen neuen Hut.
- E) Cléo studiert mit ihrem Pianisten und dem Komponisten neue Liedern ein.
- F) Zuhause erwartet Cléo Besuch von ihrem Liebhaber.
- G) Unterwegs in den Straßen von Paris gesellt sich Cléo am Tatort eines Verbrechens zu einer Menschenmenge. Man munkelt, es hätte einen Toten gegeben.
- H) Im Café berichtet Cléo ihrer Angestellten Angèle von der düsteren Vorhersage der Kartenlegerin.

1



2



43
(70)

>

Arbeitsblatt: Cléo - Mittwoch zwischen 5 und 7 (3/3)

e) Analysiert in den Standbildern die filmsprachlichen Mittel und ihre Wirkung (Kameraeinstellungen, Kameraperspektiven, Kostüm, Ausstattung, Bildkomposition, Farbgestaltung). Geht darauf ein, welche Parallelen und/oder Veränderungen erkennbar sind.

f) Interpretiert die Bedeutung der Spiegel oder Fensterscheiben beziehungsweise der Spiegelungen über Cléos Sicht auf sie selbst. Inwiefern spiegeln diese auch die Entwicklung Cléos Charakters?

g) Fasst Cléos Charakterentwicklung im Plenum mithilfe eurer Ergebnisse aus f) zusammen:

1. Cléo bezeichnet sich im Verlauf des Films mehrmals selbst als "poupée", als Puppe. Nehmt Stellung zu dieser Selbstbezeichnung.
2. Wer oder was läutet die Veränderung von Cléos Selbstwahrnehmung ein – und in der Folge auch die Veränderung ihrer Darstellung im Film?
3. Welche Kritik an Frauenbildern in Gesellschaft und Medien sowie dem sogenannten "male gaze", dem männlichen Blick, klingt hier an?
4. Inwiefern ist diese Kritik aus heutiger Sicht nach wie vor relevant? Findet Beispiele aus anderen Medien und eurem Alltag.

h) Erstellt eigene Fotoporträts.

Schlüpft in die Rolle einer Fotografin/eines Fotografen und porträtiert einen anderen Menschen.

Ziel ist es, ein möglichst treffendes Porträt aufzunehmen, das bestimmte Eigenschaften, Gedanken oder Gefühle des oder der Porträtierten offenlegt.

1. Überlegt zunächst gemeinsam mit eurem Modell, was das Porträt vermitteln soll und wie und wo ihr es aufnehmt: Mit welchen Mitteln gestaltet ihr das Foto und beeinflusst somit dessen Wirkung (beispielsweise Kameraeinstellung, -perspektive, Bildkomposition, Requisiten, Licht, Farbe)?
Tipp: Die Ergebnisse eurer Standbildanalysen in d) können euch Ideen geben.
2. Drückt euer aussagekräftigstes Foto aus. Wenn ihr die Fotografie gut geplant habt, ist eine Nachbearbeitung des Bildes wahrscheinlich nicht notwendig.
3. Stellt eure Porträts in der Klasse aus. Analysiert und interpretiert gegenseitig eure Fotos bei einem Gallery Walk.
4. Erörtert im Plenum, inwiefern Geschlechterrollen in euren Aufnahmen eine Rolle spielen.
5. Diskutiert, welches Frauenbild heutzutage in den sozialen Medien dominiert. Geht dabei auf das sogenannte Duckface und Fish Gape ein.

OPTIONAL ZUR VERTIEFUNG:

- i)** Analysiert den Filmausschnitt (TC 00:46:00:47:20) Cléo verlässt nach einem kurzen Besuch das Künstlercafé Café du Dôme und läuft durch die Straßen.
- Was ist besonders prägnant oder auffällig – auf der Ebene der Handlung sowie in Hinblick auf die filmästhetische Gestaltung?
 - Inwiefern handelt es sich um eine Schlüsselszene? <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2703?>
 - Wer sieht hier wen an? Was drücken die Blicke aus? Wie sind die Blicke filmisch konstruiert (subjektive/objektive Kamera)? Wie wirkt die Szene auf euch?
 - Fasst eure Ergebnisse zusammen.

- j)** Analysiert die Rolle der Filmmusik:
- Inwiefern spiegelt der Score die Entwicklung der Protagonistin?
 - Inwiefern kommentiert die Source-Musik den Entwicklungsprozess von Cléo?
Tipp: Auf der Webseite der Regisseurin Agnès Varda <https://www.cine-tamaris.fr/cleo-de-5-a-7/> findet ihr eine der musikalischen Schlüsselszenen.

Weitere Informationen und Dokumente zur Musik des Films, wie Hinweise zum Soundtrack oder die Liedtexte, lassen sich im Internet gut recherchieren.

- k)** Analysiert die Rolle des Films im Film: Welche Funktion besitzt der Stummfilm, den Cléo und ihre Freundin im Kino sehen?

Arbeitsblatt: Cinécriture – Agnès Varda und der Autorenfilm

ARBEITSBLATT ZU CINÉCRITURE – AGNÈS VARDA UND DER AUTORENFILM

- a) Erstellen Sie ein gemeinsames Online-Dokument, in dem Sie die Merkmale der Nouvelle Vague auflisten (beispielsweise mithilfe von Google Docs, edupad.ch, zumpad.zum.de oder vergleichbaren digitalen Tools). Nutzen Sie dazu folgende Artikel als Grundlage Ihrer Recherche:
- "Die Nouvelle Vague – Kino in der ersten Person Singular" <https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-nouvelle-vague/dossier-nouvelle-vague-einleitung/>
 - Movie-college.de: Nouvelle Vague <https://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/filmgeschichte/nouvelle-vague>
 - Arte.tv: FlickFlack <https://www.arte.tv/de/videos/093029-017-A/flick-flack/>
 - Deutschlandfunk.de: Was machen Autoren im Autorenkino https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-was-machen-autoren-im-autorenkino.691.de.html?dram:article_id=477288

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- b) Sehen Sie sich den Film CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7 <https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themen-dossiers/dossier-nouvelle-vague/dossier-nouvelle-vague-cleo-film/> von Agnès Varda an, der zu den Schlüsselfilmen der Nouvelle Vague gehört.

Achten Sie auf filmästhetische und erzählerische Mittel der Nouvelle Vague. Machen Sie sich unmittelbar nach der Sichtung Notizen.

NACH DER FILMSICHTUNG:

- Vergleichen Sie Ihre Ergebnisse und erörtern Sie am Beispiel des Films, was diese Bewegung auszeichnet.
- Diskutieren Sie den Begriff des auteurs <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=569> am Beispiel von Agnès Varda:
 - Recherchieren Sie zu zweit oder in Kleingruppen den Begriff Autorenfilm und fassen Sie die Bedeutung in eigenen Worten zusammen. Tragen Sie Ihre Definitionen im Plenum zusammen.
 - Nehmen Sie Stellung zu Agnès Vardas Beschreibung ihres Filmschaffens und vergleichen Sie den von ihr geprägten Begriff der "Cinécriture" – eine Wortneuschöpfung bestehend aus "cinéma" (Kino) und "écriture" (Schreiben) – mit Ihrer Definitionen des Autorenkinos.

„Cinécriture“ umfasst die Gesamtheit der Spaziergänge und Erkundungen, der Entscheidungen, die Inspiration, die Wörter, die man schreibt, den Dreh, die Montage: ein Film ist das Ergebnis all dieser verschiedenen Momente.“

Agnès Varda zitiert nach Jefferson Kline:

Agnès Varda. Interviews. University Press of Mississippi 2015. Übersetzung ins Deutsche von Marguerite Seidel

- Diskutieren Sie im Plenum, inwiefern kann man Agnès Varda als Autorin mit eigener Handschrift ("cinécriture") bezeichnen? Welche Fragen gibt es diesbezüglich noch zu klären? Gehen Sie dabei auch darauf ein, warum die die Nouvelle Vague zum sogenannten Autorenkino gezählt wird.
- Überprüfen Sie Ihre Einordnung anhand der Filmbesprechung von CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7.
- Tauschen Sie sich im Plenum darüber aus, welche aktuell aktiven Filmschaffenden als Autor/innen bezeichnet werden können? Vergleichen Sie deren Themen und Filmästhetik mit CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7.
- Organisieren Sie eine Talkshow zur Streitfrage "Filmklassiker: Was geht mich das an? Verstaubt oder ewig jung?".

Sammeln Sie Pro- und Kontra-Argumente in einem Thesentopf und verteilen Sie die Rollen (Moderator/in, Pionier/-in des Autor/-innenfilms, junge/r Filmmacher/in ..., Zuschauende).

Führen Sie die Talkshow durch.

Arbeitsblatt: „Die Frauenfiguren der Nouvelle Vague“ / Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT „DIE FRAUENFIGUREN DER NOUVELLE VAGUE“

FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

—

Fächer:

Deutsch, Französisch, Philosophie
ab Oberstufe, ab 16 Jahren

Kompetenzzuwachs/Lernprodukt: Die Schülerinnen und Schüler erstellen einen Podcast oder Videoblog. Im Fach Deutsch und Französisch liegt der Fokus auf dem Sprechen und Zuhören, in Philosophie auf dem ethisch-praktischen Reflexionsbereich.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Aufgabe kann in eine Reihe zur Nouvelle Vague implementiert werden, eine vorherige Auseinandersetzung damit ist jedoch nicht zwingend, da im Einstieg anhand von ARTE-Magazin-Beiträgen die Filmästhetik der Nouvelle Vague pointiert erläutert wird. In diesen Beiträgen wird das Thema „Frauen der Nouvelle Vague“ bereits angeschnitten und anschließend mit dem kinofenster.de-Hintergrund-Artikel vertieft. Arbeitsteilig untersuchen die Schülerinnen und Schülern arbeitsteilig anhand verschiedener Filme die Rolle von Frauen vor und hinter der Kamera. Ihre Ergebnisse verdichten sie in einem Podcast oder Videoblog.

46
(70)

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Assessor des
Lehramts und kinofenster.de-Redakteur,
16.12.2020

Arbeitsblatt: "Die Frauenfiguren der Nouvelle Vague"

ARBEITSBLATT ZU „DIE FRAUENFIGUREN DER NOUVELLE VAGUE“

- a)** Sehen Sie sich den ARTE-Magazin-Beitrag La Nouvelle Vague an und geben Sie in eigenen Worten wieder, welche filmästhetischen Neuerungen die Nouvelle Vague auszeichnet.
- b)** Der Beitrag zeigt eine der ikonografischen Szenen aus *AUSSER ATEM*: Die US-amerikanische Studentin Patricia Franchini (gespielt von Jean Seberg) verkauft auf einem Boulevard Zeitungen. Charakterisieren Sie Patricia mit aussagekräftigen Attributen.
- c)** Erläutern Sie, inwieweit Jean Sebergs äußere Erscheinung dem damaligen Schönheitsideal in Westeuropa entsprach. Sehen Sie sich dazu noch einmal die letzten zwei Minuten des ARTE-Beitrags an und skimmen Sie den Artikel "Der Traum vom gesunden Schönheitsideal" <https://www.fr.de/panorama/traum-gesunden-schoenheitsideal-10981640.html> hinsichtlich der Informationen über die späten 1950er-Jahre. Diskutieren Sie anschließend unter Bezugnahme Ihrer Kenntnisse zur Nouvelle Vague mögliche Gründe für Godards Besetzungsentscheidung.
- d)** Sehen Sie die ARTE-Magazin-Beiträge zu zwei bedeutenden Regisseuren der Nouvelle Vague an: Francois Truffaut <https://www.youtube.com/watch?v=jv5ueeHc6ps> und Eric Rohmer <https://www.arte.tv/de/videos/087242-000-A/film-eric-rohmer-und-die-nouvelle-vague/> an.
- Fassen Sie zusammen, was Sie in den Filmen Truffauts und Rohmers über die Perspektive auf Frauen erfahren.
- e)** Lesen Sie sich den Kinofenster-Artikel "Die Frauen der Nouvelle Vague" durch. Halten Sie schriftlich Erkenntnisse zu folgenden Aspekten fest:
- die Anzahl an Regisseurinnen, die der Nouvelle Vague zugerechnet werden können
 - das Durchschnittsalter der Protagonistinnen
 - die Darstellung weiblicher Emanzipation und sich ändernder Geschlechterrollen
- f)** Vertiefen Sie die Auseinandersetzung zum Artikel "Die Frauen der Nouvelle Vague" in Partner- und/oder Gruppenarbeit anhand ausgewählter Filmbeispiele, die Sie arbeitsteilig untersuchen, beispielsweise *AUSSER ATEM* (F 1960, Regie: Jean-Luc Godard), *SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN* (F 1960, Regie: Francois Truffaut), *PARIS GEHÖRT UNS* (F 1961, Regie: Jacques Rivette), *ADIEU PHILIPPINE* (F 1960, Regie: Jacques Rozier), *LOLA, DAS MÄDCHEN AUS DEM HAFEN* (F/I 1961, Regie: Jacques Demy), *CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7* (F 1961, Regie: Agnès Verda), *EINE FRAU IST EINE FRAU* (F 1961, Regie: Jean-Luc Godard), *DIE KARRIERE DER SUZANNE* (F 1963, Regie: Eric Rohmer).
- Tabellen Beispiel:** <https://www.kinofenster.de/download/dossier-nouvelle-vague-frauen-der-nouvelle-vague/>
- g)** Stellen Sie im Plenum kurz Ihren gewählten Film (Plot und Protagonist/-innen) sowie die in der Tabelle dargestellten Aspekte vor.
- h)** Werten Sie die Ergebnisse der Tabelle aus. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden anhand der ausgewählten Filmbeispiele deutlich?
- i)** Stellen Sie mit Ihrer Partnerin/Ihrem Partner oder innerhalb Ihrer Gruppe in einem Podcast oder Videoblog dar, wie sich die Nouvelle Vague vom tradierten Rollenbild und Schönheitsideal der Frau der Nachkriegszeit löst. Beleuchten Sie dabei kritisch die von Männern dominierten Produktionsbedingungen der Nouvelle Vague. Orientieren Sie sich am Sprachduktus der ARTE-Beiträge aus den Aufgaben a) und c). Greifen Sie für Ihr Script auf die Ergebnisse der Aufgaben e) und h) zurück.
- j)** Stellen Sie Ihre Beiträge im Plenum vor und geben Sie einander kriterienorientiertes Feedback.

Arbeitsblatt: „Die Darstellung der Stadt in den Filmen der Nouvelle Vague“ / Didaktisch-methodischer Kommentar

Didaktisch-methodischer Kommentar

ARBEITSBLATT „DIE DARSTELLUNG DER STADT IN DEN FILMEN DER NOUVELLE VAGUE“ FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Fächer:

Deutsch, Französisch, Kunst
ab Klasse 9, ab 14 Jahren

Kompetenzerwerb: Fächerübergreifend liegt der Fokus auf der Analysekompetenz unter Anwendung, beziehungsweise Einführung von Bildungs- und Fachsprache. Im Deutsch- und Kunstunterricht erfolgt eine vertiefende Auseinandersetzung mit filmästhetischen Mitteln. Im Fach Französisch werden das Hör-/Sehverstehen und Sprechen gefördert.

Didaktisch-methodischer Kommentar: Die Schülerinnen und Schüler analysieren zu zweit oder in Kleingruppen anhand von Sequenzanalysen die Darstellung der Großstadt in ausgewählten Nouvelle Vague-Filmen am Beispiel von Paris. Wie viele Sequenzen aus wie vielen Filmen analysiert werden, kann je nach Jahrgang, filmischen Vorkenntnissen, Interesse und Zeitkontingent frei entschieden werden.

Ausgehend von ihren Beobachtungen erkennen die Schülerinnen und Schüler den Filmdreh an Originalschauplätzen als wesentliches ästhetisches wie produktionstechnisches Merkmal der Nouvelle Vague und können über die Wirkung reflektieren. Weiterhin erörtern sie den möglicherweise dokumentarischen Gehalt der Spielfilme und diskutieren, inwiefern es sich bei den Ausschnitten um Zeitbilder der Stadt Paris zu Beginn der 1960er-Jahre handelt.

Die kreative Aufgabe verknüpft die Ergebnisse der Filmklassiker-Analyse mit der heutigen Lebenswelt junger Menschen und ihren kreativen Praktiken. Die Relevanz von Filmbildung für die kritische Wahrnehmung von audiovisuellen Medien und das eigene kreative Schaffen wird verdeutlicht.

Ziel ist die bewusste und medienkritische Wahrnehmung von Film als Inszenierung bzw. des Zusammenspiels aus Inhalt und Form in künstlerischen Werken sowie der Intentionen und Wirkungen, die damit einhergehen.

Autorin:

Marguerite Seidel, Autorin mit
Schwerpunkt Film und Filmvermittlung,
Lehrerin für Deutsch als Fremdsprache,
18.01.2021

Arbeitsblatt: „Die Darstellung der Stadt in den Filmen der Nouvelle Vague“ (1/2)

ARBEITSBLATT „DIE DARSTELLUNG DER STADT IN DEN FILMEN DER NOUVELLE VAGUE“

Viele Filme der Bewegung sind in Paris angesiedelt, zum Beispiel CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7, AUSSER ATEM oder EINE FRAU IST EINE FRAU. Sichtet einen oder mehrere Filme oder Filmausschnitte und achtet auf die Darstellung der Stadt Paris.

- a)** Befasst euch mit dem Schauplatz der Großstadt in den Filmen der Nouvelle Vague. Analysiert Ausschnitte aus einem oder mehreren Filmen zu zweit oder in Kleingruppen. Teilt zuvor die Filmausschnitte auf die Gruppen auf.
- 1) Überlegt, welche Rolle die Stadt Paris als Schauplatz in den Filmen spielt. Notiert Stichpunkte.
 - 2) Seht euch nun den euch zugeteilten Filmausschnitt an und klärt die Fragen: Was seht ihr von Paris? Was erfahrt ihr über die Stadt? Wie wirkt sie auf euch? Welche filmsprachlichen Mittel kommen zum Einsatz – sowohl auf der visuellen als auf der auditiven Ebene (z.B. Kameraeinstellung, Ton, Montage)?

- 3) Fasst eure Analyse in Form eines kurzen Steckbriefs zusammen. Geht darin auf folgende Punkte ein: Wovon handelt die Szene? Wo genau in Paris spielt sie? Den Ort könnt ihr per Internetrecherche herausfinden. Welche filmsprachlichen Mittel dominieren? Welche Wirkung geht von diesen Mitteln aus? Welche Rolle spielt die Stadt für die Handlung?
- 4) Heftet eure Steckbriefe an einen Stadtplan von Paris – entweder in Papierform an ein Plakat oder auf eine digitale Karte.

Tipp: Zur Orientierung findet ihr Stadtpläne mit den Schauplätzen der Filme im Internet.

CLÉO – MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7:
<https://www.telerama.fr/cinema/cleo-de-5-a-7-le-film-cheri-de-la-nouvelle-vague,110183.php>

AUSSER ATEM: <https://www.thecinotourist.net/maps-in-films/130-a-bout-de-souffle-jean-luc-godard-1960-all-the-maps>

EINE FRAU IST EINE FRAU:
<https://www.thecinotourist.net/une-femme-est-une-femme-the-places-documented.html>

- b)** Wertet eure Ergebnisse im Plenum aus, vergleicht und diskutiert: Welche Parallelen und Unterschiede gibt es? Welche Absichten verfolgten die Regisseurinnen und Regisseure vermutlich mit der Verknüpfung von fiktionaler Handlung und realen Schauplätzen? Inwiefern handelt es sich bei den Spielfilmen zugleich auch um dokumentarische Porträts von Paris zu Beginn der 1960er-Jahre?

Mögliche Filmausschnitte auf der nächste Seite.

Arbeitsblatt: „Die Darstellung der Stadt in den Filmen der Nouvelle Vague“ (2/2)

Cléo – Mittwoch zwischen 5 und 7	Außer Atem	Eine Frau ist eine Frau
<p>Timecode: 00:15:10 -00:21:20 Cléo und Angèle fahren nach dem Hutkauf in der rue de Rivoli mit dem Taxi nach Hause.</p> <p>Timecode: 00:40:40-00:44:34 Cléo geht von zu Hause zum Künstlercafé „Café du Dôme“</p> <p>Timecode: 01:03:50-01:05:05 Cléo fährt zum Parc Montsouris.</p>	<p>Timecode: 00:09:38-00:12:45* Patricia und Michel bummeln über die Avenue der Champs-Élysées in Paris.</p> <p>*Der Ausschnitt ist auch im Arte-Beitrag über die Nouvelle Vague eingebunden: https://www.youtube.com/watch?v=eZqLyPzPmSw</p> <p>Timecode: 00:18:30-23:30 Michel spaziert und fährt mit Patrizia durch Paris.</p> <p>Timecode: 01:00:15-01:03:08 Michel und Patricia fahren mit dem Taxi vom Flughafen Orly zurück in die Innenstadt.</p> <p>Timecode: 01:06:08-01:09:09 Patricia wird von der Polizei beschattet. Michel folgt ihnen durch die Straßen von Paris. Auf den Champs Élysée jubelt eine Menschenmenge dem Autokorso der französischen und US-amerikanischen Präsidenten De Gaulle und Eisenhower zu.</p>	<p>Timecode: 00:00:00-00:05:00 Angela geht auf dem Weg zur Probe im Cabaret kurz in ein Café und besucht ihren Freund Emile in dessen Buchladen in der Rue du Faubourg Saint Denis.</p> <p>Timecode: 00:13:12-00:15:12 Angela wird von Alfred auf ihrem Weg vom Cabaret nach Hause begleitet.</p> <p>Timecode: 00:52:00-00:53:30 Angela unterhält sich im Hof mit ihrer Freundin Suzanne. Passantinnen und Passanten gehen auf den umliegenden Boulevards ihres Weges.</p>
<p>Der Timecode bezieht sich auf die DVD-Fassung.</p>	<p>Der Timecode bezieht sich auf die VoD-Fassung auf Amazon Prime.</p>	<p>Der Timecode bezieht sich auf die VoD-Fassung auf Amazon Prime.</p>

50
(70)

OPTIONAL ZUR VERTIEFUNG:

c) Vergleicht die Darstellungen der Großstadt Paris in Nouvelle Vague-Filmen mit den Vorstellungen, die ihr von Paris habt und/oder mit Paris-Bildern aus neueren Filmen wie beispielsweise ZIEMLICH BESTE FREUNDE, DIE FABELHAFTHE WELT DER AMÉLIE, LOL, PARIS, JE T'AIME, GIRLHOOD oder NIE ZUFRIEDEN.

ODER

d) Filmt ein kurzes Zeitbild aus eurer Stadt bzw. euerm Ort. Plant eure Aufnahmen zu zweit oder in Kleingruppen, bevor ihr filmt:

- Welcher Ort ist charakteristisch?
- Wie filmt ihr diesen Ort (Ton, Kameraeinstellung, -bewegung, -perspektive)?
- Schneidet ihr eure Aufnahmen, um die Erzählzeit zu raffen oder zu dehnen? Oder präsentiert ihr diese in Echtzeit?
- Bearbeitet ihr die Aufnahmen anderweitig (Musik, Farbe, Effekte ...)?

Präsentiert eure Filme in der Klasse oder auf einer digitalen Pinnwand und vergleicht sie mit Filmen der Nouvelle Vague: Inwiefern prägen eure Orte euer Leben? Inwiefern prägt ihr sie?

Fiche de travail : Représentation de la ville dans les films de la Nouvelle Vague (1/2)

FICHE DE TRAVAIL : REPRÉSENTATION DE LA VILLE DANS LES FILMS DE LA NOUVELLE VAGUE

Beaucoup de films de la Nouvelle Vague sont tournés à Paris, par exemple CLÉO DE 5 À 7, À BOUT DE SOUFFLE ou UNE FEMME EST UNE FEMME. Visionnez un ou plusieurs films/extraits de films et observez comment la ville de Paris y est représentée.

a) Travaillez sur la ville en tant que lieu de tournage de films Nouvelle Vague. Analysez des extraits d'un ou de plusieurs films à deux ou en groupe. Chaque groupe visionne un extrait.

- 1) Réfléchissez sur le rôle que joue la ville de Paris dans les films. Prenez des notes.
- 2) Visionnez votre extrait de film et répondez aux questions suivantes: Que voyez-vous de Paris? Qu'est-ce que vous apprenez sur cette ville? Quelle impression vous fait-elle? Quels moyens scénographiques et techniques sont employés – au point de vue visuel et auditif (p.ex. les plans, le son, le montage)?

- 3) Résumez brièvement votre analyse sur une fiche. Abordez les points suivants : Quel est le sujet de la scène ? Où exactement est-elle tournée dans Paris ? Vous pouvez retrouver les lieux de tournage sur Internet. Quels moyens scénographiques et techniques dominent? Quel est leur effet? Quel rôle joue la ville dans l'action?
- 4) Placez vos fiches sur un plan de Paris – soit sur une affiche soit sur un plan de ville numérique.

Conseil : Retrouvez les plans de Paris avec les lieux de tournage sur Internet.

CLÉO DE 5 À 7: <https://www.teleraama.fr/cinema/cleo-de-5-a-7-le-film-cheri-de-la-nouvelle-vague,110183.php>

À BOUT DE SOUFFLE: <https://www.thecinotourist.net/maps-in-films/130-a-bout-de-souffle-jean-luc-godard-1960-all-the-maps>

UNE FEMME EST UNE FEMME:
<https://www.thecinotourist.net/une-femme-est-une-femme-the-places-documented.html>

b) Comparez et discutez vos résultats en plénum : Quelles parallèles et quelles différences y a-t-il? Avec quelles intentions les réalisatrices et réalisateurs ont tourné un film de fiction dans des lieux réels? Dans quelle mesure ces films de fiction sont en même temps des portraits documentaires de Paris au début des années 1960?

Fiche de travail : Représentation de la ville dans les films de la Nouvelle Vague (2/2)

Exemples d'extraits de films:

Cléo de 5 à 7	À bout de souffle	Une femme est une femme
<p>Timecode: 00:15:10 -00:21:20 Après l'achat d'un chapeau dans la rue de Rivoli, Cléo et Angèle rentrent à la maison en taxi.</p> <p>Timecode: 00:40:40-00:44:34 Cléo part de chez elle et se rend au Café du Dôme, lieu de rencontre des artistes.</p> <p>Timecode: 01:03:50-01:05:05 Cléo va au Parc Montsouris.</p> <p>Le découpage se réfère à la version DVD.</p> <p>Le découpage se réfère à la version DVD.</p>	<p>Timecode: 00:09:38-00:12:45* Patricia, étudiante américaine, et Michel, voyou français, se promènent sur l'Avenue des Champs-Élysées à Paris.</p> <p>*Retrouvez aussi l'extrait dans une émission sur la Nouvelle Vague sur Arte : https://www.youtube.com/watch?v=eZqLyPzPmSw</p> <p>Timecode: 00:18:30-23:30 Michel et Patricia se promènent dans Paris à pied et en voiture.</p> <p>Timecode: 01:00:15-01:03:08 Michel et Patricia rentrent en taxi de l'aéroport d'Orly au centre-ville.</p> <p>Timecode: 01:06:08-01:09:09 Patricia est prise en filature par la police. Michel les suit à travers les rues de Paris. Sur les Champs-Élysées, la foule acclame le cortège des voitures des présidents français et américain, De Gaulle et Eisenhower.</p> <p>Le découpage se réfère à la version VoD de Amazon Prime.</p>	<p>Timecode: 00:00:00-00:05:00 En chemin vers le cabaret où Angela va pour une répétition, elle s'arrête dans un café et rend visite à son ami Emile dans sa librairie, rue du Faubourg Saint-Denis.</p> <p>Timecode: 00:13:12-00:15:12 Alfred raccompagne Angela du cabaret chez elle.</p> <p>Timecode: 00:52:00-00:53:30 Angela discute avec sa copine Suzanne dans la cour. Des passantes et passants marchent sur les boulevards voisins.</p> <p>Le découpage se réfère à la version VoD de Amazon Prime.</p>

52
(70)

OPTION:

c) Comparez la représentation de la ville de Paris dans les films Nouvelle Vague avec les idées que vous-mêmes avez de Paris – et/ou les images de Paris dans des films contemporains comme INTOUCHABLES, LE FABULEUS DESTIN D'AMÉLIE, LOL, PARIS, JE T'AIME, BANDE DE FILLES OU JAMAIS CONTENTE.

OU

d) Filmez une image-temps de votre ville / de l'endroit où vous vivez. Planifiez le tournage à deux ou en groupe avant de filmer :

- Quel lieu est caractéristique ?
- Comment le filmez-vous (plan, mouvement, perspective de camera)?
- Est-ce que vous montez vos prises de vue de façon à comprimer la durée du récit ou à la ralonger ? Ou bien, est-ce que vous les présentez en temps réel ?
- Allez-vous modifier les images d'une autre façon (musique, Farbe, effets ...)?

d) Présentez vos films en classe ou sur une plateforme numérique. Comparez-les aux films de la Nouvelle Vague : Dans quelle mesure les lieux que vous avez filmés marquent-ils votre vie et vice versa ?

Filmglossar

Bildformate

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).

53
(70)

Bildkomposition

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

Die Bildwirkung kann dabei durch bestimmte Gestaltungsregeln wie etwa den Goldenen Schnitt oder eine streng geometrische Anordnung beeinflusst werden. Andererseits kann die Bildkomposition auch durch innere Rahmen wie Fenster den Blick lenken, Nähe oder Distanz zwischen Figuren veranschaulichen und, durch eine Gliederung in Vorder- und Hintergrund, Handlungen auf verschiedenen Bildebenen zueinander in Beziehung setzen. In dieser Hinsicht kommt der wahrgenommenen Raumtiefe in 3D-Filmen eine neue dramaturgische Bedeutung zu. Auch die Lichtsetzung und die Farbgestaltung kann die Bildkomposition maßgeblich beeinflussen.

Wie eine Bildkomposition wahrgenommen wird und wirkt, hängt nicht zuletzt mit kulturellen Aspekten zusammen.

>

Cameo

Als Cameo bezeichnet man den meist kurzen und überraschenden Auftritt einer bekannten Persönlichkeit im Film. Berühmtestes Beispiel sind die regelmäßigen Komparsenauftritte von Meisterregisseur Alfred Hitchcock in seinen Filmen, die zu einer Art Markenzeichen wurden. Häufig gelten Cameos berühmten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens (z.B. Filmstars, Künstler/-innen, Sportler/-innen), mitunter haben sie den Film inspiriert oder sind für die Hauptfiguren von besonderer Bedeutung – etwa der Schriftsteller Erich Kästner in den Adaptionen seiner Kinderbücher, der Medienphilosoph Marshall McLuhan in Woody Allens *DER STADTNEUROTIKER* (1977) oder der Comic-Autor Stan Lee in diversen Marvel-Verfilmungen, etwa in *X-MEN* (1999) oder *HULK* (2003). Im Abspann bleiben diese Rollen entweder ungenannt oder werden mit „er/sie selbst“ betitelt. Ursprünglich bezeichnet der aus der Archäologie stammende Begriff „Kamee“ (englisch: *cameo*) ein Relief, das aus einem Schmuckstein herausgearbeitet wurde.

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.

Einstellungsgrößen

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

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

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

Einstellungsgrößen

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

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

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

Exposition

Einführung und Schilderung der Ausgangssituation eines Films. Die Exposition ist ein wichtiger Bestandteil der filmischen Dramaturgie. Ähnlich der Literatur führt sie in Grundstimmung, Handlungsort, -zeit und -situation ein, stellt die Hauptfiguren vor und gibt unter Umständen schon erste Hinweise auf den Ausgang der Handlung. Die gängigste Form ist die deduktive Exposition, die an das Geschehen heranführt (zum Beispiel: Stadt, Haus, Protagonist/in) und klassischerweise mit einem Establishing Shot beginnt. Die induktive Exposition beginnt in der Nahbetrachtung von Figuren oder Ereignissen und gibt allgemeine Informationen erst später.

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 fun- >

giert 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).

Film Noir

Der Begriff „Film Noir“ (wörtlich: „schwarzer Film“; auf Deutsch hingegen meist als „Schwarze Serie“ bezeichnet) wurde von französischen Filmkritikern geprägt, die damit eine Reihe betont düsterer und pessimistischer US-amerikanischer Krimis und Thriller aus den 1940er- und 1950er-Jahren beschrieben.

Die Filme der so genannten Schwarzen Serie Hollywoods vermitteln ein pessimistisches, zynisches Weltbild. Krieg und Bankenkrach hatten auch in den USA für eine individuelle und kollektive Identitätskrise gesorgt, die viele Filmschaffende aufgriffen, ebenso wie später die Folgen politischer Instabilität während der McCarthy-Ära.

Kennzeichnend für diese Filme sind die am deutschen Expressionismus angelehnten harten Hell-Dunkel-Kontraste, die minimalistische Beleuchtung sowie die langen Schatten, während die Geschichten von wortkargen, fehlbaren Antihelden getragen werden. Dabei kommt insbesondere dem urbanen Lebensraum und der Rolle der Frau eine besondere Bedeutung zu. Abgebrühten desillusionierten männlichen Helden stehen ebenso verführerische wie selbstbewusst-gefährliche „femme fatales“ gegenüber. In dieser misogynen Haltung spiegelt sich auch die Angst der Männer nach dem Zweiten Weltkrieg vor einem Machtverlust innerhalb von Beziehungen.

Zählen nach einer strengen Definition nur zehn Filme, die zwischen 1941 (DIE SPUR DES FALKEN, The Maltese Falcon, John Huston, USA 1941) und 1958 (IM ZEICHEN DES BÖSEN, Touch of Evil, Orson Welles, USA 1958) entstanden, als Films Noirs, so wird der Begriff heute umfassender verwendet und bezieht sich auf jegliche Filme, die auf typische Figuren oder Inszenierungsmerkmale der Schwarzen Serie zurückgreifen. Strittig ist dabei in der Filmwissenschaft, ob es sich bei Film Noir um eine Genre-Beschreibung oder lediglich um einen Stil handelt.



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.

Kadrage/Cadrage Die Cadrage (frz.: le cadre; der Rahmen) bezeichnet in technischer Hinsicht das Seitenverhältnis des auf der Leinwand sichtbaren Bildausschnitts, in ästhetischer Hinsicht die Platzierung von Gegenständen und Personen im filmischen Raum. Die Bildkomposition beeinflusst das Verständnis und die emotionale Wirkung von Filmbildern und Szenen, indem allein schon durch die räumliche Anordnung der handlungstragenden Elemente eine dramatische Spannung erzeugt wird. Durch Schärfentiefe, Schärfenverlagerung und Kamerabewegungen können die Beziehungen von Personen, Gegenständen und Räumen in einer einzigen Einstellung und ohne Schnitt zusätzlich betont werden. Man spricht in diesem Zu- >

sammenhang von **innerer Montage**. Der Begriff *Cadrage* ist nicht zu verwechseln mit **Bildkader**, der Bezeichnung für ein Einzelbild auf dem Filmstreifen.

Kameraperspektiven

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

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

Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen.

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

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

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.

Kostüm/Kostümbild

Der Begriff Kostümbild bezeichnet sämtliche Kleidungsstücke und Accessoires der Figuren. Kostümbildner/innen legen bereits in der Filmplanungsphase und auf der Basis des Drehbuchs und in Abstimmung mit dem Regisseur/der Regisseurin, der Maske und der Ausstattung fest, welche Kleidung die Figuren in bestimmten Filmszenen tragen sollen. Sie entwerfen diese oder wählen bereits vorhandene Kostüme aus einem Fundus für die Dreharbeiten aus. Die Bekleidung der Figuren übernimmt dabei eine wichtige erzählerische Funktion und vermittelt – oft auch unterschwellig – Informationen über deren Herkunft, Charakter, Eigenschaften, gesellschaftlichen Status sowie die historische Zeit, in der der Film spielt. Zugleich kann das Kostüm auch eine symbolische Bedeutung haben, indem durch die Farbgestaltung Assoziationen geweckt oder die Aufmerksamkeit auf bestimmte Figuren gelenkt wird.

In *WE WANT SEX* (Großbritannien 2010), Nigel Coles Komödie über den Arbeitskampf von Näherinnen im London der 1960er-Jahre, werden unterschiedliche Lebenseinstellungen bereits durch die Kostüme der Arbeiterinnen charakterisiert. Tragen die älteren konservativen Näherinnen noch Kittelschürzen, sind ihre jüngeren Kolleginnen schon näher am Londoner Sixties-Look: Die Aufmachung im schrill-bunten Minikleid lässt manche gar von einer Modelkarriere à la Twiggy träumen.

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 Eigenfarbe 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.

Inszenierung/Mise-en-scène

Der Begriff beschreibt die Art und Weise, wie das Geschehen in einem Film oder einem Theaterstück dargestellt wird. Im Film findet die Mise-en-scène während der Drehphase statt. Das heißt, Schauplatz und Handlung werden beim Dreh entsprechend der Wirkung, die sie später auf Film erzielen sollen, gestaltet und von der Kamera aufgenommen. Die Inszenierung/Mise-en-scène umfasst die Auswahl und Gestaltung der Drehorte, die Schauspielführung, Lichtgestaltung, Farbgestaltung und Kameraführung (Einstellungsgröße und Perspektive). Auch Drehorte, deren Originalzustand nicht verändert wurde, werden allein schon durch die Aufnahme aus einer bestimmten Kameraperspektive in Szene gesetzt (Cadragé).

61
(70)

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.

62
(70)

New Hollywood

Seit Mitte der 1950er-Jahre hatte das Hollywood-Studiosystem immer stärker mit Besucherschwund zu kämpfen und verlor gegenüber dem Fernsehen an Bedeutung. Die formale und inhaltliche Erneuerung des US-amerikanischen Kinos ab 1967, die von einer neuen Generation junger, an Filmschulen ausgebildeter und mit dem europäischen Arthaus-Kino, mit Italowestern oder dem japanischen Kino vertrauter Regisseure/innen getragen wurde, wird als *New Hollywood* bezeichnet.

Ihre Filme waren geprägt durch Gesellschaftskritik, die Bevorzugung von Originalschauplätzen, den Mut zur Thematisierung und Darstellung von Sex und Gewalt, filmästhetische Experimente sowie den Bruch mit Publikumserwartungen und Genrekonventionen.

Große kommerzielle Erfolge wie *Der weiße Hai* (*Jaws*, USA 1975) von Steven Spielberg leiteten schließlich Ende der 1970er-Jahre das moderne Blockbuster-Kino ein und führten dazu, dass Hollywood-Studios wieder stärker auf formelhafte und der Kontrolle der Produzenten/innen unterworfenen Filme setzten.

Zu den wichtigsten Vertretern des *New Hollywood*-Kinos zählen Francis Ford Coppola (*DER DIALOG*, *THE CONVERSATION*, USA 1974), Peter Bogdanovich (*DIE LETZTE VORSTELLUNG*, *THE LAST PICTURE SHOW*, USA 1970), William Friedkin (*DER EXORZIST*, >

THE EXORCIST, USA 1973) und Martin Scorsese (ALICE LEBT HIER NICHT MEHR, ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE) USA 1974; HEXENKESSEL, MEAN STREETS, USA 1973). Geprägt wurde diese Epoche zudem durch Filme wie BONNIE UND CLYDE (BONNIE AND CLYDE, Arthur Penn, USA 1967), DIE REIFEPRÜFUNG (THE GRADUATE, Mike Nichols, USA 1967) oder EASY RIDER (Dennis Hopper, USA 1969).

Off-/On-Ton

Ist die Quelle des Tons im Bild zu sehen, spricht man von On-Ton, ist sie nicht im Bild zu sehen, handelt es sich um Off-Ton.

Beim Off-Ton ist zu unterscheiden, ob die Geräusche, Sprache oder Musik zur logischen Umgebung einer Szene gehören (Türschließen, Dialog, Radiomusik), oder ob sie davon unabhängig eingesetzt werden.

Ein sogenannter Off-Erzähler, ein Kommentar (Voice Over) oder eine nachträglich eingespielte Filmmusik (Score-Musik) werden zum Beispiel zwar als Off-Ton bezeichnet, sind aber nicht Teil des Filmgeschehens.

Plansequenz

Besteht eine lange Szene, eine Sequenz oder sogar ein gesamter Film nur aus einer ununterbrochenen und ungeschnittenen Einstellung, so spricht man von einer Plansequenz. Da bei dieser Form der Inszenierung auf eine Montage unterschiedlicher Einstellungen verzichtet wird, entsteht die Veränderung des Bildausschnitts und des Blickwinkels entweder durch die Bewegung der Kamera oder im Falle einer statischen Kamera durch die Bewegung der Darsteller/innen im Bildraum. Plansequenzen zeichnen sich oft durch eine akribische Choreografie aus. Für ihre aufwändigen Plansequenzen berühmt sind zum Beispiel Kameramann Michael Ballhaus (bei seiner Zusammenarbeit mit Martin Scorsese in GOODFELLAS (USA 1990), der Regisseur Andrej Tarkowski (zum Beispiel in OPFER (Offret, Schweden 1986) oder der Regisseur Alfonso Cuarón (zum Beispiel in GRAVITY, USA 2013).

Die wohl berühmteste Plansequenz ist die Eröffnungsszene zu Orson Welles' Film Noir IM ZEICHEN DES BÖSEN (Touch of Evil, USA 1958). Vier Minuten lang folgt die Kamera in der Eingangsszene einem Auto durch die Straßen von Los Robles, einer von Kriminalität und Drogenhandel geprägten Kleinstadt an der amerikanisch-mexikanischen Grenze.

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.

Stummfilm Bis zur schrittweisen Einführung des Tonfilms ab 1927 war eine synchrone Wiedergabe von Bild und Ton technisch nicht machbar. Das bis dahin entstandene Filmmaterial wird seitdem als Stummfilm bezeichnet. Die meisten Stummfilme wurden von Musik begleitet, extern eingespielt von Grammophon, Klavier oder Orchester. Zur Darstellung von Dialogen oder anderer Erklärungen dienten Zwischentitel (Texttafeln) oder zum Teil auch Filmerklärer, die das Geschehen auf der Leinwand erläuterten.

Der Wegfall von Sprachschwierigkeiten war entscheidend für die internationale Durchsetzung des Mediums. Die Beschränkung auf das Sehen förderte in dieser Frühphase jedoch auch die Entwicklung des Films als eigenständige Kunst. Filmsprachliche Ausdrucksmittel wie Kamerafahrten, wechselnde Einstellungsgrößen und Montage wurden nach und nach etabliert. Zugleich entwickelten sich in den einzelnen Ländern unterschiedliche Stile. So wurden die in den USA produzierten Slapstick-Komödien mit Charlie Chaplin oder Buster Keaton weltweit populär. In Abgrenzung zum „Massenvergnügen“ Film erlangte in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg der expressionistische Film Aufmerksamkeit, bekannt für die heute übertrieben wirkende Theatergestik der beteiligten Schauspieler/-innen. Wichtige Stummfilmproduktionen entstanden außerdem in Frankreich sowie in Italien, der Sowjetunion und Japan.

Im Jahr 1927 hatte der Stummfilm mit Filmen wie Fritz Langs METROPOLIS und Friedrich Wilhelm Murnaus Hollywoodproduktion SUNRISE – EIN LIED VON ZWEI MENSCHEN (USA 1928) seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Die Umstellung auf den Tonfilm wurde von vielen Filmschaffenden als künstlerischer Rückschritt begriffen, denn die Einführung des Tons und der entsprechenden Technik schränkte die Mobilität der Kamera zunächst wieder ein. Eine kreative Bildsprache (vergleiche Mise-en-scène) war zum Erzählen einer komplexen Geschichte nicht mehr notwendig, da wichtige Informationen nun auch in den Dialogen vermittelt werden >

konnten. Der Vorwurf lautete daher, beim Tonfilm handele es sich nur noch um abgefilmtes Theater. Mit sogenannten Hybridfilmen, die Ton nur spärlich verwendeten, wehrten sich einzelne Regisseure wie Erich von Stroheim (DER HOCHZEITSMARSCH, USA 1928) und Charlie Chaplin (MODERNE ZEITEN) gegen die neue Technik. Zahlreiche Stummfilmstars entsprachen stimmlich nicht den Anforderungen des Tonfilms und gaben ihre Karrieren auf. Eine Hommage an diese vergangene Ära der Filmkunst lieferte 2011 der französische Stumm- und Schwarz-Weiß-Film THE ARTIST (Regie: Michel Hazanavicius).

Subjektive Kamera

Mit der subjektiven Kamera, auch Point of View Shot genannt, wird der Blickwinkel des/r Erzählenden oder eines/r Protagonisten/in nachgeahmt. Man sieht damit die Welt aus der subjektiven Sichtweise der jeweiligen Figur. Diese Kameraperspektive stellt eine Erweiterung der beschreibenden Außensicht dar und erleichtert den Zuschauenden das Sich-Einfühlen in Charaktere.

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.

Tongestaltung/ Sound Design

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

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

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

Links und Literatur (1/4)

Links und Literatur

➔ muenchner-filmzentrum.de: Aufsatz von Frieda Grafe über die Nouvelle Vague
http://www.muenchner-filmzentrum.de/fg_nouvelle-vague_1/

➔ critic.de: Texte und Informationen zur Nouvelle Vague
<https://www.critic.de/special/nouvelle-vague-2844/>

➔ arte.tv: Video über die Nouvelle Vague
<https://www.arte.tv/de/videos/093029-017-A/flick-flack/>

➔ arte.tv: Kurzvideo über Eric Rohmer
<https://www.arte.tv/de/videos/087242-000-A/film-eric-rohmer-und-die-nouvelle-vague/>

➔ francemusique.fr: Artikel über Musik in Nouvelle-Vague-Filmen (engl.)
<https://www.francemusique.fr/en/what-was-role-classical-music-nouvelle-vague-15620>

➔ French New Wave: Where to Start
<http://www.newwavefilm.com/new-wave-cinema-guide/nouvelle-vague-where-to-start.shtml>

➔ Nach dem Film: Stadtansichten. Der Vergleich von Filmausschnitten und Bildern als Vermittlungsmethode (Artikel von Bettina Henzler)
www.nachdemfilm.de/issues/text/stadtansichten

➔ Filmästhetik und Kindheit (Forschungsprojekt von Bettina Henzler)
<https://www.filmundkindheit.de/>

➔ Le Cinéma, cent ans de jeunesse – International Cinema Education Programme
<https://www.cinematheque.fr/cinema/100ansdejeunesse/en/>

➔ Kunst der Vermittlung – Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films
<https://www.kunst-der-vermittlung.de/>

➔ bpb.de: Für eine Pädagogik des Fragments – Fragmente in Beziehung setzen
<https://www.bpb.de/lernen/projekte/filmbildung/43399/filmvermittlung-auf-dvd-ii>

➔ bpb.de: Dossier Audiovisuelle Filmvermittlung bpb.de: Shop "Kino als Kunst"
<https://www.bpb.de/lernen/projekte/filmbildung/43390/audiovisuelle-filmvermittlung>

➔ Artikel über die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard
<https://www.zeit.de/1997/40/sound.txt.19970926.xml>

➔ Artikel über Miles Davies
<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/was-heute-geschah-29011958-fahrstuhl-zum-schafott-miles-davis-kinostart-100.html>

➔ Website zum Filmkomponisten Georges Delerue (franz.)
<http://www.georges-delerue.com/>

➔ Nachruf auf Michel Legrand (inkl. Radiobeitrag)
<https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/michel-legrand-gestorben-nachruf-filmmusik-komponist-yentl-100.html>

➔ Explication de Film: Le 400 coups
<https://explicationdefilm.com/2017/05/30/les-400-coups/>

➔ Informationen vom DVD-Verleih
<https://www.zweitausendeins.de/sie-kussten-und-sie-schlugen-ihn-zweitausendeins-edition-film-172-895357.html>

➔ faz.net: Artikel über Jean-Pierre Léaud zum 70. Geburtstag
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/jean-pierre-leaud-zum-siebzigsten-der-ewige-juengling-12957456.html>

➔ arte Blow Up: François Truffaut in 9 Minuten
<https://www.arte.tv/de/videos/092096-044-A/blow-up-francois-truffaut-in-9-minuten/>

➔ Jacob Burns Film Center (JBFC): 400 Blows
<https://education.burnsfilmcenter.org/education/classrooms/168/projects/432>

➔ Deutsche Welle: Filmbesprechung HIROSHIMA, MON AMOUR
<https://www.dw.com/de/literatur-kino-hiroshima-mon-amour/a-43957390>

➔ Deutsche Welle: Nachruf auf Alain Resnais
<https://www.dw.com/de/stilist-und-poet-zum-tode-von-alain-resnais/a-17468000>

Links und Literatur (2/4)

↪ bpb.de: 75 Jahre Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki
<https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/313622/hiroshima-und-nagasaki>

↪ bpb.de: 1945 in der japanischen Erinnerungskultur
<https://www.bpb.de/apuz/303641/das-leid-der-eigenen-1945-in-der-japanischen-erinnerungskultur>

↪ Text zur Filmtheorie von Gilles Deleuze
<https://zkm.de/de/michaela-ott-virtualitaet-in-philosophie-und-filmtheorie-von-gilles-deleuze>

↪ bpb.de: Filmkanon Dossier AUSSER ATEM
<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/filmkanon/43578/ausser-atem>

↪ movie college: Nouvelle Vague
<https://movie-college.de/filmschule/filmtheorie/filmgeschichte/nouvelle-vague>

↪ critic.de: Nouvelle Vague (Materialsammlung)
<https://www.critic.de/special/nouvelle-vague-2844/>

↪ FilmTipp von Vision Kino AUSSER ATEM
<https://www.visionkino.de/filmtipps/filmtipp/ausser-atem/>

↪ faz.de: zum 90. Geburtstag von Jean-Luc Godard
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/der-zauberlehrling-des-kinos-jean-luc-godard-zum-90-geburtstag-17081806.html>

↪ tagesspiegel.de: zum 90. Geburtstag von Jean-Luc Godard
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/der-meister-der-nouvelle-vague-wird-90-die-zehn-besten-filme-von-jean-luc-godard/26680380.html>

↪ monopol-magazin.de: zum 90. Geburtstag von Jean-Luc Godard
<https://www.monopol-magazin.de/jean-luc-godard-90>

↪ criterion.com: Nachruf auf Anna Karina
<https://www.criterion.com/current/posts/6736-unforgettable-anna-karina>

↪ variety.com: Artikel über Godard und Karina
<https://www.criterion.com/current/posts/6736-unforgettable-anna-karina>

↪ arte.tv: Video über Anna Karina
<https://www.youtube.com/watch?v=3SUqNGyns2g>

↪ Agnès Varda auf facebook
<https://www.facebook.com/agnesvarda.ds>

↪ Women Make Film: Agnès Varda (Kurzbiografie, engl.)
<http://womenmakefilm.tcm.com/filmmaker/agnes-varda/>

↪ Planet Interview: Interview mit Agnès Varda
<https://www.planet-interview.de/interviews/agnes-varda/35020/>

↪ sueddeutsche.de: Zum Tod von Agnès Varda
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/agnes-varda-nachruf-kino-1.4388552>

↪ zeit.de: Agnès Varda. Die Vogelfreie
<https://www.zeit.de/kultur/film/2019-03/agnes-varda-franzoesische-filmemacherin-tot-nachruf>

↪ The New York Times: The Agnès Varda I Knew: Showing Women Their Real Place in Movies
<https://www.nytimes.com/2019/04/02/movies/agnes-varda-memory.html>

↪ European Graduate School Video Lectures: Agnès Varda. Cléo from 5 to 7.
<https://www.youtube.com/watch?v=-E2ocezONY0&t=12s>

↪ DFF: Lecture & Film: „Der längste Tag. Zu Agnès Vardas CLÉO – DE5 À 7“ (Vortrag von Prof. Dr. Kathrin Peters)
https://www.youtube.com/watch?v=03Tqjg_rnRU

Links und Literatur (3/4)

Mehr auf kinofenster.de

➔ Film und Gesellschaft 1968

(Hintergrundartikel vom 11.06.2018)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-1968/dossier-1968-einfuehrung/>

➔ Popsongs im Kino

(Hintergrundartikel vom 10.01.2018)

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

➔ Film Noir – Welt der Alpträume

(Hintergrundartikel vom 23.06.2009)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0907_0908/film_noir_welt_der_alptraeume/

➔ Vom Gangsterfilm zum Thriller – Eine

kurze Geschichte des Kriminalfilms

(Hintergrundartikel vom 24.06.2009)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0907_0908/vom_gangsterfilm_zum_thriller/

➔ Alain Bergala über die Wahrnehmung

im Kino (Hintergrundtext vom 27.09.2014)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1410/land-der-wunder-bergala/>

➔ Kurzfilme im Unterricht (Hinter-

grundartikel vom 16.10.2018)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-kurzfilme-fuer-kinder/dossier-kurzfilme-fuer-kinder-einfuehrung/>

➔ Aktive Filmarbeit: Kinder und

Jugendliche führen Regie (Hinter-

grundartikel vom 29.07.2008)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0808/aktive_filmarbeit_kinder_und_jugendliche_fuehren_regie/

➔ "Wir wollten den Film neu

erfinden" (Interview vom 25.06.2018)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themen-dossiers/dossier-1968/dossier-1968-interview-mikesch-polte/>

➔ Geschlechterbilder in Königin von

Niendorf und anderen Kinderfilmen

(Hintergrundtext vom 01.02.2018)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1802/kf1802-koenigin-von-niendorf-hg2-geschlechterbilder-im-kinderfilm/>

➔ Das melancholische Mädchen

im Kontext feministischer Vorbilder

(Hintergrundtext vom 18.06.2019)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1906/kf1906-das-melancholische-maedchen-hg2-feministischer-film/>

➔ Eine andere Geschichte der Filmmusik

(Hintergrundartikel vom 10.01.2018)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-filmmusik/dossier-filmmusik-hg1-filmmusikgeschichte/>

➔ Musik im Film – Eine kleine Dramatur-

gie (Hintergrundartikel vom 01.08.2004)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0408_9/musik_im_film_eine_kleine_dramaturgie/

➔ DER WOLFSJUNGE

(Filmbesprechung vom 02.02.2015)

https://www.kinofenster.de/filme/filmkanon/der_wolfsjunge_film/

➔ Langzeitbiografien – Groß werden

in Film und Fernsehen

(Hintergrundartikel vom 05.06.2014)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1406/langzeitbiografien-gross-werden-in-film-und-fernsehen/>

➔ Wilde Zeiten – Der Blick auf 1968

im Film von heute

(Hintergrundartikel vom 11.06.2018)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-1968/dossier-1968-hg2-filme-ueber-68/>

➔ Kino der Kindheit

(Hintergrundartikel vom 13.03.2018)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1803/kf1803-the-florida-project-hg2-kino-der-kindheit/>

➔ Der "Musikfilm" – Facetten

einer innigen Beziehung

(Hintergrundtext vom 01.08.2004)

https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0408_9/der_musikfilm_facetten_einer_innigen_beziehung/

➔ LA LA LAND

(Filmbesprechung vom 11.01.2017)

<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/la-la-land-nik/>

Links und Literatur (4/4)

 AUGENBLICKE: GESICHTER EINER REISE


(Filmbesprechung vom 29.05.2018)

<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/augenblicke-gesichter-einer-reise-film/>

 DIE SAMMLER UND DIE SAMMLERIN

(Filmbesprechung und Unterrichtsmaterial vom 01.12.2001)

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

 Montage im Dokumentarfilm

(Hintergrundartikel vom 08.11.2018)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1811/kf1811-aggregat-hg2-montage-im-dokumentarfilm/>

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 (Volontär, bpb),
Ronald Ehlert-Klein, Jörn Hetebrügge,
Sarah Hoffmann (Volontärin, bpb)

Autorinnen und Autoren:

Alejandro Bachmann, Philipp Bühler, Ronald Ehlert-
Klein, Lisa Haußmann, Jörn Hetebrügge, Dr. Almut
Steinlein, Kirsten Taylor, Thomas Winkler

Anregungen und Arbeitsblätter:

Ronald Ehlert-Klein, Hanna Falkenstein,
Marguerite Seidel

Layout:

Nadine Raasch

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische
Bildung 2020/2021