

DOKUMENTAR FILM [🎥] IM UNTERRICHT

DOKUMENTARFILM IM UNTERRICHT

Ein modularer Baukasten zur pädagogischen Adaption

Autorin:

Luc-Carolin Ziemann

Creative Commons Lizenz:

CC BY-SA 4.0

Herausgeber:

Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen e.V. (FSF), Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM), Vision Kino gGmbH – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz (VISION KINO)

02/2022



DOKUMENTARFILM IM UNTERRICHT

Ein modularer Baukasten zur pädagogischen Adaption

INHALT

Konzeption des Materials	9
--------------------------------	---

Modul 1

Dokumentarfilm - Umgang mit der Wirklichkeit

1. Was ist ein Dokumentarfilm?

Genrebeschreibung und Abgrenzung zu anderen dokumentarischen Formen	12
---	----

Es gibt nicht nur die eine Wahrheit	12
---	----

Künstlerische Dokumentarfilme sind immer subjektiv	13
--	----

Abgrenzung des künstlerischen Dokumentarfilms von anderen dokumentarischen Formen	13
---	----

2. Arten des künstlerischen Dokumentarfilms

Historische Entwicklung	15
-------------------------------	----

Die Inszenierung der Realität	15
-------------------------------------	----

Documentaries oder der „klassische Dokumentarfilm“	16
--	----

Propagandafilme	16
-----------------------	----

Dokumentarfilme als „Fenster zur Welt“	17
--	----

Technische Innovationen erlauben neue Methoden	17
--	----

Direct Cinema – Beobachtender Dokumentarfilm	17
--	----

Cinéma Vérité – Teilnehmender Dokumentarfilm	18
--	----

Dokumentarischer Essayfilm	18
----------------------------------	----

Investigativer Dokumentarfilm	19
-------------------------------------	----

Themenzentrierter Dokumentarfilm	19
--	----

3. Wie Dokumentarfilme arbeiten

Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols	20
---	----

Erklärender Modus	20
-------------------------	----

Beobachtender Modus	20
---------------------------	----

Poetischer Modus	20
------------------------	----

Interaktiver Modus	21
--------------------------	----

Reflexiver Modus	21
------------------------	----

Performativer Modus	21
---------------------------	----



INHALT

4. Ein anderer Film ist möglich!	
Wie eigene Ideen zum besten Nährboden für fundierte Nachfragen werden	22
A 1 – Vorbereitung einer Filmsichtung: Entwicklung eigener Gestaltungsideen.....	22
5. Ist das wirklich so passiert?	
Die Relation von Dokumentarfilm und Wirklichkeit reflektieren ..	23
A 1 – Austausch im Plenum zur Relation von Dokumentarfilm und Wirklichkeit	23
A 2 – Gemeinsame Erarbeitung einer Definition für den Dokumentarfilm	24
6. Spot auf: die Menschen	
Einen Film über die Protagonist:innen analysieren und erschließen	25
A 1 – Einen kommentierten Überblick über die handelnden Personen erstellen	26
A 2 – Welchen Standpunkt nehmen die Protagonist:innen zum Thema des Films ein? Verändert sich diese Haltung im Verlauf des Films?	26
A 3 – Einen „Drehplan“ für je eine:n Hauptprotagonist:in anfertigen ...	26
A 4 – Vergleich mit dem eigenen Erleben: Wie fühlt es sich an, vor der Kamera zu stehen?	27
A 5 – Abschlussdiskussion „Menschen in Dokumentarfilmen“	27
A 6 – Beobachtungsaufgaben zu den Protagonist:innen	28
7. Spot auf: die Themen	
Erkennen und analysieren, wie Dokumentarfilme Themen setzen und Wirklichkeit gestalten	29
A 1 – Kurztexte zu den Themen des Films erstellen	29
A 2 – Vergleich der eigenen Überlegungen zum Thema mit dem Film ...	30
A 3 – Diskussion: Auf welche Weise bearbeitet der Film sein Thema? ..	31
A 4 – Meine Bewertung des Films	31
A 5 – Beobachtungsaufgaben zum Thema	31
8. Spot auf: die Dramaturgie	
Untersuchen, wie aus der komplexen Realität eine fesselnde Erzählung wird	33
Insert Wissen: Dokumentarfilme und zeitgeschichtliche Themen	33
A 1 – Die dem Film zugrunde liegenden Ereignisse: Eine Kurz-Chronologie erstellen	34



INHALT

A 2 – Eine Frage der Dramaturgie: Die Erzählstruktur untersuchen	35
Insert Wissen: Das 3-Akte-Modell	35
A 3 – Abschlussdiskussion: Die Dramatisierung der Wirklichkeit	37

9. Spot auf: dokumentarische Herangehensweisen

Analysieren, wie unterschiedliche dokumentarische Methoden den Film prägen	38
---	-----------

A 1 – Verschiedene dokumentarische Herangehensweisen unterscheiden	38
--	----

A 2 – Zur Haltung der Regie zwischen „objektiver Berichterstattung“ und Kampagnenfilm	39
---	----

A 3 – Vergleich unterschiedlicher Herangehensweisen oder Medien . .	40
---	----

Modul 2

Filmgestalterische Mittel im Dokumentarfilm

1. Spot auf: Bild

Bildgestaltung und Kameraführung	42
---	-----------

Besonderheiten im Dokumentarfilm	42
--	----

Bildgestaltung	42
--------------------------	----

Kameraperspektive	43
-----------------------------	----

Kameraführung	43
-------------------------	----

Interview und Gespräch	44
----------------------------------	----

2. Spot auf: Bild

Aufgaben und Fragestellungen zu Bildgestaltung und Kameraführung	46
---	-----------

A 1 – Bildgestaltung und Kameraführung	46
--	----

A 2 – Zentrale Bilder und visuelle Elemente	46
---	----

A 3 – Die Bildgestaltung rekapitulieren und bewerten	47
--	----

A 4 – Inszenierung der Protagonist:innen	47
--	----

A 5 – Inszenierung der filmischen Räume und Drehorte	48
--	----

A 6 – Beobachtungsaufgaben zum Bild	48
---	----

A 7 – Weitere Aufgaben	49
----------------------------------	----



INHALT

3. Spot auf: Ton	
Ton, Musik und Kommentar	50
Besonderheiten im Dokumentarfilm	50
Die Tonaufnahme	50
Tonbearbeitung und Musik	51
Dokumentarfilme ohne Kommentar	51
Klassischer Off-Kommentar	52
Subjektiver Kommentar	52
4. Spot auf: Ton	
Aufgaben und Fragestellungen zu Ton, Musik und Kommentar ..	53
A 1 – Audioprotokoll erstellen und reflektieren	53
A 2 – Filmdiskussion mit Schwerpunkt Kommentar	54
A 3 – Szenenanalyse: Schwerpunkt Ton und Musik	55
A 4 – Szenenanalyse: Schwerpunkt Kommentar	56
A 5 – Alternative Kommentare selbst schreiben und sprechen	56
A 6 – Wie Ton, Musik und Kommentar die Bilder und den Film prägen	56
A 7 – Beobachtungsaufgaben zum Ton	57
A 8 – Weitere Aufgaben	58
5. Spot auf: Narration	
Dramaturgie und Montage	59
Besonderheiten im Dokumentarfilm	59
Warum passt die Bezeichnung <i>Montage</i> besser als <i>Schnitt</i> ?	59
Rohschnitt und Feinschnitt	60
6. Spot auf: Narration	
Aufgaben und Fragestellungen zu Dramaturgie und Montage ...	61
A 1 – Gedankenexperiment: Film und Realität	61
A 2 – Szenenanalyse: Schwerpunkt Montage	61
A 3 – Erzählstruktur des Films nachvollziehen	62
A 4 – Weitere Aufgaben	63



INHALT

7. Spot auf: weitere filmsprachliche Elemente	
Archivmaterial, Animation und Reenactments	64
Archivmaterial	64
Animierte Szenen	64
Reenactments	64
8. Spot auf: weitere filmsprachliche Elemente	
Aufgaben und Fragestellungen zu Archivmaterial, Animationen und Reenactments	66
A 1 – Szenenanalyse: Auswahl und Einsatz von Archivmaterial	66
A 2 – Szenenanalyse: Einsatz von Animation	66
A 3 – Über das Verhältnis von Authentizität und Reenactments	67

Modul 3

Wie ein Dokumentarfilm entsteht

1. Spot auf: die Planungsphase	
Von der Idee bis zum fertig entwickelten Projekt	69
Idee – Exposé – Treatment	69
Das Team	71
Planung und Finanzierung	72
Die Menschen vor der Kamera	72
Drehorte	73
2. Spot auf: die Produktionsphase	
Von der Drehplanung bis zur letzten Klappe	75
Drehplanung und -vorbereitung	75
Die Dreharbeiten	76
3. Spot auf: die Produktionsphase	
Von der Montage bis zum fertigen Film	78
4. Kreative Aufgaben	
Plant euren eigenen Film	80



INHALT

Modul 4

Do It Yourself! Mit kreativen Aufgaben dokumentarische Arbeitsweisen nachvollziehen

Do It Yourself! Kreative Aufgaben

A 1 – Vergleichendes Fotoprojekt über die Kraft der Bildgestaltung ...	83
A 2 – Filmplakat	84
A 3 – Steckbrief	84
A 4 – Schaubild zu einem Thema des Films	85
A 5 – Zeitzeugen- oder Expert:innengespräch zum Film führen	85
A 6 – Neuvertonung einzelner Filmszenen	86
A 7 – Filmrezension	86
A 8 – Kamera läuft! Handlungsorientierte Szenenanalyse	87

Anhang	88
---------------------	----

Handouts und Arbeitsblätter

HANDOUT_Abgrenzung des künstlerischen Dokumentarfilms von anderen dokumentarischen Formen	I
HANDOUT_Historische Entwicklung des Dokumentarfilms	II
HANDOUT_Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols	VII
HANDOUT_Zitate zum Thema Dokumentarfilm	IX
HANDOUT_Anleitung zum Erstellen von Filmstills (Standbildern) und Filmausschnitten mit dem VLC Media Player	X
ARBEITSBLATT_„Drehplan“	XIII
HANDOUT_Diskussionsfragen: Menschen in Dokumentarfilmen	XV
ARBEITSBLATT_Meine Bewertung des Films	XVI
HANDOUT_Das 3-Akte-Modell	XXVIII
ARBEITSBLATT_Checkliste: Wie Filme Geschichte schreiben	XIX
HANDOUT_Diskussionsfragen: Die Dramatisierung der Wirklichkeit ..	XX
ARBEITSBLATT_Audioprotokoll zum Film	XXI

Weiterführende Angebote und Materialien zur Filmbildung

Online-Portale zur Filmbildung	XXIII
Dokumentarfilmfestivals mit Bildungsangeboten	XXIII
Literaturauswahl zum Thema Filmbildung	XXIV

Impressum	114
------------------------	-----



DOKUMENTARFILM IM UNTERRICHT

Ein modularer Baukasten zur pädagogischen Adaption

KONZEPTION

Das Lehr- und Lernmaterial **DOKUMENTARFILM IM UNTERRICHT** ist geeignet ab Jahrgangsstufe 5, für die Sekundarstufen I und II sowie für die außerschulische Jugendarbeit.

Konzeption des Materials

Wie können Dokumentarfilme in der Schule eingesetzt und analysiert werden? Das vorliegende Material bietet dafür Anregungen, Hintergrundinformationen und konkrete methodische Vorschläge. Es ist, unabhängig von konkreten Filmbeispielen, so konzipiert, dass es sich für die Arbeit mit künstlerischen Dokumentarfilmen gleichermaßen in unterschiedlichen Fächern, aber auch in der außerschulischen Bildung einsetzen lässt.

Dokumentarfilme fokussieren und hinterfragen meist gesellschaftliche Gegebenheiten oder Phänomene. Der Blick der Filmemacher:innen auf ihr Thema und die Art und Weise, wie sie dieses filmkünstlerisch umsetzen, erlauben dem Publikum oft eine neue, überraschende und manchmal augenöffnende Perspektive auf die Realität.^[1]

Die Integration von Dokumentarfilmen in den Unterricht und außerschulische Bildungskontexte trägt deshalb dazu bei, dass sich Schüler:innen bewusst mit der Frage auseinandersetzen, wie Medien Realität wiedergeben, sie aber zugleich auch formen. Die intensive Beschäftigung mit künstlerischen Dokumentarfilmen bringt nicht nur auf ansprechende Weise neue Themen und Perspektiven in den Unterricht ein, sondern schult auch die medienkritische Auseinandersetzung mit (Dokumentar-)Filmen. Offenkundig wird nicht zuletzt, dass hinter jedem Film ein eigener, persönlicher Blick auf und eine Haltung zur Realität steht.

Anknüpfungspunkte für die Arbeit mit Dokumentarfilmen finden sich in den Rahmenlehrplänen aller Fächer. Prädestiniert sind Deutsch bzw. die sprachlichen Fächer unter dem Stichpunkt „Filmisches Erzählen“, das Fach Kunst sowie die Gesellschaftswissenschaften. Darüber hinaus können Dokumentarfilme in praktisch allen Fächern eingesetzt werden, um Unterrichtsthemen zu erschließen und zu vertiefen. Zugleich bietet sich so die Möglichkeit, das Medium selbst kritisch in den Blick zu nehmen, zu reflektieren und fachliche Inhalte mit Medienkompetenzförderung zu verbinden.

Das Material ist in vier Module gegliedert. Jedes der Module enthält einführende Hintergrundtexte, die als Wissensressource für Lehrkräfte, aber auch als Quellen für Schüler:innen gedacht sind sowie vielfältige Aufgaben zu den jeweiligen Schwerpunkten und kompakte Unterrichtseinheiten, die die Meinungsbildung – zum Film und die darin behandelten Themen – unterstützen:

[1] Damit unterscheiden sich künstlerische Dokumentarfilme von formatierten Medienangeboten wie Reportagen, TV-/Web-Dokus oder Lehrfilmen, bei denen es weniger um die Form und Herangehensweise, sondern vor allem um den Inhalt geht.



KONZEPTION

Im Modul 1 *Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit* geht es um Grundsätzliches: Was ist ein Dokumentarfilm und wie unterscheidet er sich von einem Spielfilm und anderen dokumentarischen Formaten? Wie hat sich der Dokumentarfilm historisch entwickelt und welche verschiedenen Herangehensweisen gibt es? In welchem Verhältnis steht der Dokumentarfilm zur Wirklichkeit, die er abbilden will? Welche Zugänge bieten sich an, um Dokumentarfilme inhaltlich zu erschließen, zu analysieren und kritisch zu hinterfragen?

Im Modul 2 *Filmgestalterische Mittel im Dokumentarfilm* liegt der Fokus auf der Frage, wie auch Dokumentarfilme durch den bewussten Einsatz filmischer Gestaltungsmittel ihre Geschichten erzählen und die Wahrnehmung des Publikums lenken. Wie gelingt es Dokumentarfilmen, die „Wirklichkeit“ wiederzugeben und Authentizität und Glaubwürdigkeit herzustellen? Wie kann eine unbekannte und fern anmutende Welt durch Bildgestaltung, Ton und Montage plötzlich ganz nah wirken? Wie werden Archivmaterialien, Animationen oder auch inszenierte Szenen in einen Dokumentarfilm integriert? Und wie prägt ein Off-Kommentar die Filmerzählung?

Das Modul 3 *Wie ein Dokumentarfilm entsteht* gewährt einen „Blick hinter die Kulissen“ und beschreibt zunächst die Phasen und typischen Abläufe einer professionellen Dokumentarfilmproduktion von der ersten Idee bis zum fertigen Film. Parallele Exkurse für filminteressierte Schüler:innen ergänzen, was bei Dokumentarfilmprojekten mit Jugendlichen in den einzelnen Entstehungsschritten zu beachten ist und wie diese angegangen werden können.

Das Modul 4 *Do It Yourself! Mit kreativen Aufgaben dokumentarische Arbeitsweisen nachvollziehen* versammelt weiterführende praktische Anregungen und Aufgaben, die es den Schüler:innen ermöglichen, sich kreativ und produktiv mit einem gesehenen Film und filmgestalterischen Prozessen auseinanderzusetzen.

Der modulare Aufbau des Materials und gezielt gesetzte Querverweise gestatten es, sich aus den Aufgabenkomplexen je nach Erkenntnisinteresse und Lernziel auch eigene Unterrichtspläne zusammen zu stellen. Wählen Sie dafür die Aufgabenvorschläge aus, die Ihnen für die Arbeit mit Ihrer Klasse und für den gegebenen Zeitrahmen sinnvoll erscheinen, und wandeln Sie diese wenn nötig ab, damit sie sich in Ihren Unterricht optimal einfügen.

Da das Material variabel für verschiedene Einsatzzwecke, Altersstufen und Filme eingesetzt werden kann, wird auf detaillierte Altersdifferenzierungen und Zeitvorgaben der Aufgaben verzichtet.

Auch die Frage, ob die Aufgaben in Einzel-, Partner:innen- oder Gruppenarbeit bearbeitet und ob sie mündlich oder schriftlich erledigt werden sollen, können Lehrkräfte nach Abwägung möglicher Alternativen selbst entscheiden.

Neben diesem grundlegenden Unterrichtsmaterial gibt es viele empfehlenswerte Handreichungen für einzelne Filme, die jeweils mit umfangreichem Hintergrundmaterial und konkreten Aufgaben ausgestattet sind.

Auf www.vision-kino.de und www.kinofenster.de können Sie einen Großteil der vorhandenen Film-Begleitmaterialien recherchieren.



Modul 1

Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit

Zum Einsatz ab Jahrgangsstufe 5 sowie für die Sekundarstufen I und II

In Modul 1 *Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit* geht es um Grundsätzliches: Was ist ein Dokumentarfilm und wie unterscheidet er sich von einem Spielfilm und anderen dokumentarischen Formaten? Wie hat sich der Dokumentarfilm historisch entwickelt und welche verschiedenen Herangehensweisen gibt es? In welchem Verhältnis steht der Dokumentarfilm zur Wirklichkeit, die er abbilden will? Welche Zugänge bieten sich an, um Dokumentarfilme inhaltlich zu erschließen, zu analysieren und kritisch zu hinterfragen?



1. Was ist ein Dokumentarfilm?

Genrebeschreibung und Abgrenzung zu anderen dokumentarischen Formen

Ein Dokumentarfilm zeigt Situationen, Menschen und Dinge, die es tatsächlich so gibt oder gegeben hat. Anders als in Spielfilmen, bei denen die Inszenierung einer meist fiktionalen Geschichte mit Schauspieler:innen die Filmerzählung bildet, stehen im Dokumentarfilm Menschen vor der Kamera, die keine Rolle spielen, sondern als „sie selbst“ im Film agieren und der Kamera erlauben, Einblicke in ihr Leben zu nehmen.

Ein Dokumentarfilm-Team kann sich seinem Gegenstand auf unterschiedliche Weisen nähern. Es kann versuchen, die Personen vor der Kamera in ihrem Tun unauffällig zu beobachten und zu begleiten, um die Abläufe möglichst nicht zu verändern. Bei Tier- und Naturfilmen wird häufig mit versteckten Kameras gedreht, doch in der Arbeit mit menschlichen Protagonist:innen verbietet sich diese Lösung – sowohl aus moralischen wie auch aus rechtlichen Gründen. Daher ist es bei Dokumentarfilmen eigentlich kaum möglich, das Geschehen vor der Kamera *nicht* durch die Dreharbeiten zu beeinflussen.

Viele Filmschaffende entscheiden sich deshalb dafür, ihre Protagonist:innen nicht nur zu beobachten, sondern aktiv mit ihnen zu interagieren, sei es in geplanten Interviews oder weniger arrangierten Gesprächen vor der Kamera. Häufig kommen in Dokumentarfilmen auch Archivmaterialien verschiedenster Art zum Einsatz, etwa historische Film- oder TV-Sequenzen, Home Videos, Fotos oder Dokumente wie Briefe, Audio-Aufnahmen oder Tagebuchaufzeichnungen. Last but not least: Teilweise wird in Dokumentarfilmen auch mit inszenierten bzw. nachgestellten Szenen gearbeitet oder es werden Animationen eingesetzt, um zum Beispiel Ereignisse abzubilden, die nicht gefilmt werden konnten.

Es gibt nicht nur die eine Wahrheit

Einem Dokumentarfilm kann niemals eine absolut objektive Abbildung der Wirklichkeit gelingen, so sehr seine Anstrengungen auch darauf gerichtet sein sollten. Das liegt natürlich daran, dass es *die* eine Wirklichkeit schlicht und ergreifend nicht gibt. Jede Wahrnehmung der Wirklichkeit, auch die direkte, nicht durch Film vermittelte, wird immer geformt durch die Perspektive, das Vorwissen und die Prägung der wahrnehmenden Person. Wer im Trockenen steht, wird starken Regen anders wahrnehmen als jene, die im Regen stehen. Und selbst wenn alle gemeinsam nass werden, gibt es ohne Zweifel große Unterschiede, wie sich das für die Beteiligten anfühlt – ganz zu schweigen davon, wie sich dieses Gefühl in einem Film vermitteln ließe.

Doch auch wenn es *die eine* Realität nicht gibt, so gibt es natürlich Fakten. So kann kaum darüber gestritten werden, dass es – um bei dem Beispiel Regen zu bleiben – zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort geregnet hat, und es ist möglich festzustellen, wie lange oder wie viel Niederschlag gefallen ist. Schwieriger



wird es, wenn es um die Frage geht, aus welchen Gründen nur wenige Leute einen Regenschirm dabei hatten. Dies kann vielfältige Ursachen haben und (besonders im Nachhinein) ist es schwierig, das herauszufinden. Noch problematischer verliere der Versuch, aus einem einzelnen Ereignis (Schlagzeile: Überraschender Starkregen in Regensburg am 7. Juli um 17 Uhr – Viele Menschen werden nass) Schlüsse zu ziehen. Denn jede Verallgemeinerung (Schlagzeile: Schirmlos im Regen – Gelten Schirme jetzt als altmodisch?) birgt die Gefahr, die Realität verzerrt oder sogar falsch abzubilden.

Künstlerische Dokumentarfilme sind immer subjektiv

Was bedeutet das nun für den Dokumentarfilm? Jede:r Dokumentarfilmer:in wird sich dessen bewusst sein, dass es *die* Wirklichkeit nicht gibt und dass die eigene Wahrnehmung und damit auch jeder filmische Zugriff auf die Realität immer subjektiv ist. Wenn zehn Dokumentarfilme über das gleiche Thema („Regen in Regensburg“) und auf Basis der identischen Faktenlage gedreht werden, sehen diese Filme am Ende ziemlich sicher alle unterschiedlich aus. Die Filmschaffenden werden nicht die gleichen inhaltlichen wie visuellen Schwerpunkte setzen, sie werden verschiedene filmische Herangehensweisen wählen, jeweils andere Menschen in den Blick nehmen, ihre Bilder in ihrer persönlichen Handschrift gestalten und kombinieren und den Filmen durch den Einsatz von Musik, Kommentar, Ton und weiteren kreativen Mitteln ein jeweils eigenes Gesicht geben.

Es bleibt also festzuhalten: Ein künstlerischer Dokumentarfilm erzählt subjektiv, perspektivisch und mithilfe verschiedener filmischer Mittel (über) reale Welt(en). Am Ende entsteht so eine durch die eigene Handschrift geprägte Darstellung von der subjektiv erfahrenen Wirklichkeit und mit ihr eine eigene filmische Realität.

Abgrenzung des künstlerischen Dokumentarfilms von anderen dokumentarischen Formen

Neben künstlerischen Dokumentarfilmen gibt es noch viele andere dokumentarische Formen wie Nachrichten, Reportagen, TV-Dokumentationen oder Features. In der folgenden Kurzübersicht werden die wesentlichen beschrieben:

Nachrichten vermitteln Informationen auf möglichst prägnante, objektive und komprimierte Weise.

Reportagen sind deutlich ausführlichere Berichte, die in lebendiger Weise (z. B. durch den Einsatz von Interviews, Kommentaren o. Ä.) über aktuelle Ereignisse berichten und ihre Fakten durch Vor-Ort-Recherche gewinnen, d. h. sich selbst unmittelbar ein Bild machen.

TV-Dokumentation sind Beiträge, die sich auf sachliche und deskriptive Weise der Wiedergabe tatsächlich geschehener und geschehender, meist aktueller Ereignisse widmen. Oft basieren sie auf Interviews, Beobachtungen und einem begleitenden Off-Kommentar.



WISSEN

Features wählen häufig kreativere Darstellungsweisen (wie szenische Elemente, ungewöhnliche Erzählperspektiven oder kontroverse Argumentationswege) und widmen sich auch komplexen Problemstellungen.

Dokudramen kombinieren dokumentarische mit fiktionalen Elementen. Wahre Begebenheiten werden in erzählender Form mit szenischen Elementen aufbereitet. Oft werden historische Themen mithilfe von Archivmaterial und Zeitzeugeninterviews rekonstruiert und mit nachgestellten Szenen kombiniert.

Realityformate (wie Doku-Soaps, Dating-, Reality- oder Castingshows) stellen „echte Menschen“ in den Mittelpunkt, die, teils auf der Basis einfacher Skripte, ausgedachte Geschichten „spielen“ oder sich auf performative Situationen einlassen und dabei von Kameras beobachtet werden. Darstellungstechniken des beobachtenden Dokumentarfilms werden mit dramaturgischen Gestaltungsmustern kombiniert, die Fernsehserien eigen sind. Das heißt: Authentizität wird suggeriert, obwohl mit den Mitteln der Inszenierung gearbeitet wird.

Fake-Dokus (auch: Mockumentarys) sind fiktionale Filme im Gewand eines Dokumentarfilms. Handlungen und Personen sind meist frei erfunden, werden aber durch den Einsatz typischer dokumentarischer Gestaltungsmittel so erzählt, dass die Beiträge „dokumentarisch“ erscheinen.

-  HANDOUT_Abgrenzung des künstlerischen Dokumentarfilms von anderen dokumentarischen Formaten ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. I)



2. Arten des künstlerischen Dokumentarfilms

Historische Entwicklung

Die ersten Filmaufnahmen überhaupt, die die Brüder Lumière 1895 in Frankreich machten, waren dokumentarische Aufnahmen und zeigten Alltagssituationen, z. B. Arbeiter:innen der Lumière'schen Fabrik, die in die Pause strömten. Die Begeisterung darüber, dass man mit der neuen Technik des Cinematographen in der Lage war, die Realität „einzufangen“ und auf die Leinwand zu bringen, war groß. Heute ist allerdings bekannt, dass diese Filme keineswegs nur durch reine Beobachtung des Alltags zustande kamen, sondern teils ganz bewusst inszeniert wurden, damit sie realistischer wirkten. Der Wunsch nach größtmöglichem Realismus führte zu Eingriffen in die Realität vor der Kamera. Mit diesem Paradox lebt der Dokumentarfilm also von Beginn an.

Die Inszenierung der Realität

Robert Flaherty schuf 1922 mit *Nanuk, der Eskimo* den ersten langen (stummen) Dokumentarfilm, der ein breites Publikum begeisterte. Flaherty filmte das Leben der indigenen Bevölkerung in der kanadischen Arktis. Um den Film ansprechender zu gestalten, beschränkte er sich allerdings nicht darauf zu dokumentieren, was er vorfand, sondern griff energisch ein und inszenierte mit einer Gruppe von Inuit die fiktive Geschichte um das Familienoberhaupt Nanuk, das auf althergebrachte Art versucht, seine Familie zu ernähren.

Heute ist bekannt, dass Flaherty mit so vielen Inszenierungen arbeitete, dass der Film streng genommen kaum noch dokumentarisch genannt werden kann.^[2] Der Film wurde dennoch (oder womöglich gerade deshalb) ein großer Erfolg und prägte über Jahrzehnte das im Westen vorherrschende Bild der indigenen Bewohner:innen der Arktis. Auch Flaherty musste mit dem dokumentarischen Paradox umgehen, insbesondere, weil er das ursprüngliche Leben der Inuit zeigen wollte, das es so schon längst nicht mehr gab.^[3]

Ganz andere Wege beschritten zu dieser Zeit die dokumentarischen Avantgardisten (Dziga Vertov, Walter Ruttmann u. a.), die sich weniger der Inszenierung von Bildern und Geschichten vor der Kamera widmeten als der Kunst, eine durch die Realität angeregte Geschichte durch kreative und überraschende Bildgestaltung

[2] So castete Flaherty seine Inuit-Familie zusammen, gab allen Hauptpersonen andere Namen und verlangte von seinen „Darsteller:innen“, sich vor der Kamera möglichst „urtümlich“ zu verhalten, obwohl der Alltag der Inuit 1919/20 längst recht „modernisiert“ war. So jagten die Männer inzwischen mit Gewehren statt Speeren, wurden aber für den Film gebeten, die Speere noch einmal hervorzuholen, um eine Robbe zu erlegen. Als ihnen genau das nicht gelang, nutzte Flaherty schließlich eine erschossene Robbe für diese Szene und schnitt die Bilder so, als wäre sie mit einem Speer erlegt worden.

[3] Hinzu kam die Tatsache, dass das damals verfügbare technische Equipment für die Arbeit im ewigen Eis der Arktis kaum geeignet war. Flaherty behalf sich daher oft damit, die Umgebung so umzugestalten, dass ein Dreh unter diesen Umständen überhaupt möglich wurde. Er baute Windschutzvorrichtungen für die Kamera und ließ halbierte Iglus errichten, in die genügend Tageslicht einfiel, um den Alltag in einem Iglu auf der Leinwand zeigen zu können.



und Montage zu erzählen. Filme wie *Der Mann mit der Kamera* (1929) oder *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) gelten als Meilensteine des dokumentarischen Filmschaffens und bestechen vor allem durch ihren virtuosen Gebrauch verschiedenster Filmtechniken (wie Mehrfachbelichtungen, Jump Cuts, Split Screens und Zeitraffer).

Documentaries oder der „klassische Dokumentarfilm“

Einiges änderte sich, als sich ab Mitte der 1930er-Jahre auch im Dokumentarbereich der Tonfilm durchzusetzen begann. Da das frühe Tonequipment für spontane Aufnahmen während der Dreharbeiten noch nicht geeignet war, blieben Dokumentarfilmschaffende zwar zunächst dabei, Bild und Ton getrennt aufzunehmen und zu bearbeiten. Im fertigen Film nahm dann aber häufig der Off-Kommentar eine zentrale dramaturgische Rolle ein, um den herum der Film „gebaut“ wurde. Die Filmbilder „illustrierten“ nun den Text, den es vorher nicht (oder nur sehr knapp in Form von Zwischentiteln) gegeben hatte.

Diese Vorgehensweise hatte ganz praktische Folgen für die Dreharbeiten, denn gedreht wurde nun zunehmend nach den Vorgaben des Skripts, das die spätere Montage bereits mitdachte. So wurden vor Ort bestimmte Szenen oder Situationen gezielt gesucht (oder hergestellt), um den bereits geplanten Filmtext visuell ansprechend bebildern zu können. Diese Art Dokumentarfilm wird als klassische *documentary* bezeichnet; ihr Merkmal ist eine starke Gestaltung des Materials durch die Regie und einen Kommentar, der die Rezeption der Bilder prägt. Als Initialzündung dieser dokumentarischen Richtung und bis heute stilprägendes Beispiel gilt John Griersons *Drifters* (1929) über die kommerzielle Hochseefischerei auf der Nordsee.

Propagandafilme

Propagandafilme wollen das Publikum gezielt manipulieren, indem sie Emotionen und Ressentiments hervorrufen. Auch sie arbeiten häufig mit starken Kommentaren, die gezielt eingesetzt werden, um den Bildern eine bestimmte Lesart aufzuzwingen und sie politisch aufzuladen. Die ersten expliziten Propagandafilme entstanden während des 1. Weltkriegs, wobei jede Kriegspartei filmische Propaganda einsetzte, sowohl in Form von Wochenschauberichten als auch in langen Filmen (die dokumentarisch oder fiktional sein konnten). Sehr häufig ging es darum, den Feind zu diskreditieren und eigene Erfolge herauszustellen.

In den 1920er-Jahren entwickelten Regisseur:innen komplexere Manipulationstechniken, um ihre Botschaften noch geschickter in Dokumentarfilme einzubauen. Einige Filmschaffende machten sich die Methoden der cineastischen Avantgarde^[4]

[4] Es darf nicht übersehen werden, dass auch viele Avantgarde-Regisseur:innen selbst (z. B. Walter Ruttmann, Dziga Vertov) in dieser Zeit Filme drehten, die sich heute als propagandistisch einordnen lassen. Dziga Vertov ging z. B. davon aus, als Regisseur den Auftrag zu haben, zur politischen Erziehung des Publikums beizutragen. Im Dokumentarfilm sah Vertov das perfekte Agitationsmedium, weil nur er in der Lage sei, die Welt umfassend und objektiv einzufangen.



zu eigen und begannen, die Bedeutung dokumentarischer Bilder und Bildfolgen durch gezielte Montage zu manipulieren. Beispielhaft kann dies an den Filmen Leni Riefenstahls studiert werden, die Ideen und Erfindungen der Avantgarde nutzte, um Ideologie und Ästhetik des Nationalsozialismus zu verbreiten.

Damals wie heute stehen Propagandafilme im Dienst unterschiedlicher politischer Ideologien. Mal im direkten Auftrag politischer oder wirtschaftlicher Akteur:innen, mal getrieben vom politischen Impuls der Filmschaffenden selbst. Allen Propagandafilmen gemein ist, dass sie offen oder verdeckt ideologische Ziele verfolgen und die Meinungsbildung des Publikums gezielt beeinflussen wollen.

Dokumentarfilme als „Fenster zur Welt“

In der Nachkriegszeit blieb die dokumentarische Filmproduktion zunächst erprobten Formen verhaftet und der Siegeszug der *documentaries* setzte sich fort. Thematisch ging der Blick in diesen Zeiten häufig in die Ferne, das Publikum entdeckte via Film fremde Welten und unbekannte Gesellschaften. Ihrer Themen wegen wurden Dokumentarfilme in den 1950er-Jahren oft als „Fenster zur Welt“ begriffen, mit denen sich der eigene Horizont erweitern ließ. Dass sich dabei der Inhalt, selten aber der Rahmen dieses „Fensters“ veränderte, war die Schattenseite dieser stereotypen Fokussierung auf den prägenden Kommentar.

Vielen klassischen *documentaries* fehlte es an einer Reflexion der eigenen filmischen Methode. Aus künstlerischer Sicht trat der Dokumentarfilm in dieser Zeit auf der Stelle. Das änderte sich erst mit den technischen Entwicklungen in den 1960er-Jahren.

Technische Innovationen erlauben neue Methoden

In den 1960er-Jahren kamen leichtere, tragbare und leisere 16-mm-Kameras auf den Markt, mit denen es möglich war, die Geschehnisse vergleichsweise unauffällig aufzuzeichnen. Wo früher für die schweren Kameras erst Stative aufgebaut und die Protagonist:innen in die richtige Position gebracht und ausgeleuchtet werden mussten, ließen sich die neuen Kameras leicht schultern und den Protagonist:innen konnte einfach gefolgt werden, wohin auch immer sie sich bewegten.

Drehorte aufwändig einzurichten wurde durch das lichtempfindlichere Filmmaterial obsolet; zudem ermöglichte Synchronon authentische Dialog-Mitschnitte. Damit war die Abkehr vom klassischen Off-Kommentar eingeleitet. Diese technischen Neuerungen schufen die Grundlagen, um die gesellschaftlichen Umbrüche, die sich Ende der 1960er-Jahre Bahn brachen, nicht nur im Dokumentarfilm zu zeigen, sondern auch das dokumentarische Filmschaffen selbst zu verändern.

Direct Cinema – Beobachtender Dokumentarfilm

In den USA entwickelte eine Gruppe Journalisten um Robert Drew Anfang der 1960er-Jahre einen neuen Stil des Fernsehdokumentarfilms, den sie *Direct Cinema* (anfangs synonym auch: *Uncontrolled Cinema*) nannten. Die Grundidee war es,



Vorgänge zu beobachten, ohne einzugreifen. Gleich einer *fly on the wall* (*Fliege an der Wand*) wollten die Filmemacher:innen, ohne es zu beeinflussen, das Leben filmen. Aus naheliegenden Gründen empfahl sich diese Herangehensweise vor allem in Situationen, die selbst in einer dramatischen Struktur organisiert waren (wie Wettkämpfe oder andere kompetitive Situationen) und einem klaren Ablauf folgten. Bekannte *Direct Cinema*-Filme sind etwa *The Chair* (1962), in dem ein Anwalt darum kämpft, einen zum Tode Verurteilten vor dem elektrischen Stuhl zu bewahren, und *Primary* (1960), ein Film über den späteren US-Präsidenten John F. Kennedy im Vorwahlkampf.

Cinéma Vérité – Teilnehmender Dokumentarfilm

Auch in Europa wurden die neuen technischen Möglichkeiten mit viel Interesse aufgenommen. In Paris drehten Jean Rouch und Edgar Morin im Sommer 1960 mit *Chronique d'un été* (*Chronik eines Sommers*, 1961) einen Film, für den sie die gleiche neue Technik nutzten wie die US-amerikanischen Vertreter:innen des *Direct Cinema*.

Rouch und Morin gingen aber anders vor: Sie wollten nicht unsichtbar sein, sondern brachten sich selbst sichtbar in den Film ein, während sie mit der Kamera durch die Straßen liefen, um mit jungen Leuten über das Glück zu sprechen. Ihr Film ist ein künstlerisches Experiment und gleichzeitig ein spannendes Zeitdokument, weil die Suche nach der filmischen „Wahrheit“ und die Diskussionen über die beste Vorgehensweise genauso in den Film integriert sind wie die Selbstkritik der Filmemacher.

Das *Cinéma Vérité* arbeitet ganz bewusst und sichtbar mit Interaktionen, Selbstreflexivität und Provokation. Bis heute finden sich diese Ansätze und Gedanken in vielen Dokumentarfilmen, etwa bei Agnès Varda oder Michael Moore, wieder.

Dokumentarischer Essayfilm

Eine besondere Spielart des Dokumentarfilms ist der dokumentarische Essayfilm, der beobachtende wie inszenierte Elemente enthalten kann und einen offenen, experimentellen Charakter hat. Essayfilme beanspruchen die Freiheit, sich narrativer Konventionen zu entziehen und in dramaturgischer Hinsicht neue Wege zu erkunden. Metaphorische Bilder spielen eine ebenso große Rolle wie assoziative Montagen, in denen es oft weniger darum geht, eine kontinuierliche Geschichte zu erzählen, als die Idee einer kontinuierlichen Erzählung generell infrage zu stellen.

Essayfilme bürsten oft ganz bewusst die gewohnte filmische Dramaturgie gegen den Strich, um die Wahrnehmung des Publikums zu hinterfragen. Oft wird der sprunghafte Rhythmus durch die erklärende Stimme eines:er Erzählers:Erzählerin aufgefangen, die die einzelnen Teile des Films zusammenhält. Herausragende Beispiele für Essayfilme stammen von Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alexander Kluge, Marguerite Duras und Edgar Reitz.



Investigativer Dokumentarfilm

Diese Variante des Dokumentarfilms folgt einem aufklärerischen Impuls und fokussiert einzelne Ereignisse, um über sie und ihre Hintergründe zu informieren. Häufig – aber nicht immer – widmen sich investigative Dokumentarfilme politisch brisanten Themen und üben Gesellschafts- oder gar Systemkritik. Zugang und Methoden haben oft eine große Nähe zum Journalismus, nicht zuletzt, weil ein investigativer Dokumentarfilm oft genug auch als „Beweisstück“ funktionieren soll.

Beispielhafte Filme waren *Roger & Me* (1989) von Michael Moore oder *Beruf Neonazi* (1993) von Winfried Bonengel. Laura Poitras' *Citizenfour* über den US-amerikanischen Whistleblower Edward Snowden, der die illegalen Abhörpraktiken der NSA und anderer Geheimdienste aufdeckte, wurde 2015 mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet.

Themenzentrierter Dokumentarfilm

Seit den späten 1980er-Jahren hat der Dokumentarfilm einen wahren Boom erlebt. Die Weiterentwicklung der Videotechnik hat die Produktionsbedingungen verbessert und gleichzeitig dafür gesorgt, dass sich die Szene professionalisierte. Seit den 1990er-Jahren sind viele für das Kino produzierte, bildgewaltige Dokumentarfilme entstanden, die sich einer kritischen Bestandsaufnahme der Verhältnisse oder einem bestimmten Thema widmen und auf kreative, fantasievolle Art das Genre neu definieren.

Der ehemalige DEFA-Regisseur Volker Koepp hat sich bereits seit den 1960er-Jahren mit sensiblen und ästhetisch herausragenden Dokumentarfilmen einen Namen gemacht, die sich gesellschaftlichen Themen über die Annäherung an spezifische Landschaften und ihre Bewohner:innen nähern, z. B. mit dem *Wittstock-Zyklus* (1975–1987), *Kalte Heimat* (1996) oder *In Sarmatien* (2013). Auch Tamara Trampe hat mit ihren Filmen immer wieder eindrucksvoll gezeigt, wie komplexe politische Themen dokumentarisch durchdrungen werden können, ohne sie dramaturgisch zu vereinfachen.

Soziale Ungleichheit, Klimawandel, Umweltkatastrophen, der Zusammenbruch der Finanzmärkte ... – die Liste der Themen, mit denen sich engagierte Dokumentarfilme beschäftigen, scheint endlos. Tatsächlich haben Filme „mit einer Mission“ bis heute Konjunktur. Auch hier dürften die Filme von Michael Moore für die Entwicklung zumindest mitverantwortlich sein, gleiches gilt zweifellos für *Eine unbequeme Wahrheit* (2006), in dem Regisseur Davis Guggenheim gemeinsam mit dem ehemaligen US-Vizepräsidenten Al Gore schon vor mehr als 15 Jahren energisch auf die Klimakrise aufmerksam machte. Auch die Regisseurinnen Lucy Walker, Ava du Vernay und Liz Garbus stehen für engagierte, und auch an der Kinokasse erfolgreiche, Dokumentarfilme.

 **HANDOUT_Historische Entwicklung des Dokumentarfilms** ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. II ff.)



3. Wie Dokumentarfilme arbeiten

Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols

Der amerikanische Dokumentarfilm-Theoretiker Bill Nichols entwickelte ein Schema, um Dokumentarfilmstile nach bestimmten Merkmalen und Konventionen zu unterscheiden. Die von ihm beschriebenen sechs dokumentarischen Modi kommen nicht nur in Reinform vor, sondern Überschneidungen und Mischformen sind auch verbreitet.^[5]

Erklärender Modus

Im Mittelpunkt steht das gesprochene Wort. Eine allwissend anmutende Erzählstimme erklärt und kommentiert die Bilder. Der Eindruck von Objektivität und Sachlichkeit wird erzeugt. Die Bilder belegen und veranschaulichen das Gesagte. Bis heute wird der erklärende Modus häufig genutzt. Ein frühes Beispiel ist Robert Flahertys *Nanuk, der Eskimo* (1922). Die Filme John Griersons wie *Drifters* (1929) lassen sich diesem Modus zuordnen, ebenso *Eine unbequeme Wahrheit* (2006) von Davis Guggenheim oder *Die Reise der Pinguine* (2005) von Luc Jacquet.

Beobachtender Modus

Das Leben soll möglichst so gezeigt werden, wie es sich tatsächlich ereignet hat. Die Filmschaffenden versuchen, die Situation nicht zu beeinflussen und möglichst unsichtbar zu bleiben. Nichts wird gestellt oder wiederholt, Off-Kommentare oder Musik sind selten. Herausragend für diesen Modus sind *Primary* (1960) von Robert Drew und Richard Leacock und *Don't Look Back* (1967), D. A. Pennebakers Portrait von Bob Dylan sowie die Filme Frederick Wisemans wie *High School* (1968) oder *Ex Libris* (2017). Hierzulande haben Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn seit den 1970er-Jahren viele beobachtende Dokumentarfilme gedreht, z. B. *Emden geht nach USA* (1975/76) oder *Die Liebe zum Land* (1973/74); ein aktuelles Beispiel ist Marie Wilkes *Staatsdiener* (2015).

Poetischer Modus

Die Montage dokumentarischer Aufnahmen führt zu poetischen Filmen, die individuellen Deutungen viel Platz geben. Rhythmus, Atmosphäre und Abstraktion bestimmen den Film, der nicht unbedingt einer klaren Narration folgt. In den 1920er-Jahren gab es viele poetische (Stumm-)Filme, z. B. Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) oder *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) von Walther Ruttmann.

[5] Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Second Edition. Indiana University Press, 2010. Eine gute Quelle zu Bill Nichols Schema ist auch die englischsprachige Onlineplattform Masterclass, <https://www.masterclass.com/articles/film-documentary-guide> (abgerufen am 10.11.2021).



WISSEN

Interaktiver Modus

Die Filmschaffenden greifen bewusst in das Geschehen ein und interagieren mit den Menschen vor der Kamera. Das Interview wird hier als besondere Form der sozialen Begegnung verstanden und es wird sichtbar gemacht, dass und wie die Filmschaffenden die Wirklichkeit beeinflussen und gestalten. Der Blick „hinter die Kulissen“ ist in die Filmerzählung integriert. Viele neuere Dokumentarfilme nutzen diese Arbeitsmethode, für die *Chronique d'un été* (*Chronik eines Sommers*, 1961) von Jean Rouch und Edgar Morin stilgebend war. Heute ist etwa der Filmemacher Michael Moore als Vertreter dieser Methode bekannt, z. B. *Roger & Me* (1989) oder *Bowling for Columbine* (2002).

Reflexiver Modus

Die Filmschaffenden fordern das Publikum auf, den Film zu hinterfragen, so wie der Film die eigene Arbeitsweise und Position hinterfragt. Reflektiert wird, welche Schwierigkeiten es gibt, die Wirklichkeit adäquat abzubilden. Der dokumentarische Arbeitsprozess selbst wird fokussiert und damit eingeräumt, dass Dokumentarfilme zu Teilen auch konstruiert sind. Exemplarisch für dieses Genre sind Sarah Polleys *Stories We Tell* (2012) oder Rithy Panhs *Das fehlende Bild* (2013).

Performativer Modus

Im Zentrum des Films stehen die Filmschaffenden und ihre persönlichen Erfahrungen und Gefühle mit einem Thema. Oft wollen sie ihr Publikum für ihre Perspektive gewinnen. Autor:innenkommentare sind häufig. Die Filme sind zwar auch informativ, sprechen das Publikum aber vor allem emotional an. Morgan Spurlocks *Supersize Me* (2004) oder Nick Broomfields *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1994) nutzen den performativen Modus.

 HANDOUT_Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. VII-VIII f.)



AUFGABEN

4. Ein anderer Film ist möglich!

Wie eigene Ideen zum besten Nährboden für fundierte Nachfragen werden

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 5

(Zusatz-)Material:

ohne

Filmdidaktische Hinweise:

Geeignet als Aufgabe vor einer Filmsichtung.

Ein fertiger Film wirkt – besonders, wenn es ein gelungener Film ist – leicht so, als wäre nur diese eine filmische Herangehensweise möglich. Um es den Schüler:innen zu erleichtern, den vorliegenden Film in seiner Herangehensweise auch kritisch zu hinterfragen, kann es sinnvoll sein, eigene alternative Umsetzungsideen zu entwickeln, bevor gesichtet wird – und sei es nur, um am Ende zu verstehen, warum der Film genau diese Herangehensweise gewählt hat.

A 1 – Vorbereitung einer Filmsichtung: Entwicklung eigener Gestaltungsideen

Den Schüler:innen wird das Thema des Films mit wenigen Worten beschrieben. Sie überlegen vor dem Kinobesuch oder der Filmsichtung in der Schule, wie sie selbst als Regisseur:innen einen Dokumentarfilm über dieses Thema gestalten würden.

- Welche Protagonist:innen/Personen würden sie aussuchen?
- Was könnte ein guter Anfang für einen Film über dieses Thema sein?
- Welche Konflikte stecken im Thema oder sind damit verknüpft?
- An welchen Orten und in welchen Umgebungen könnte dieser Film gedreht werden?
- Wie würden sie sich als Filmemacher:innen diesem Thema nähern? Wollen sie als Regisseur:innen im Film selbst sicht- und/oder hörbar sein oder sich ausschließlich auf die Beobachtung konzentrieren?
- Woraus kann ein Film mit diesem Thema die Spannung beziehen?
- Wie könnte der Film enden?

Ganz wichtig: Die Ideen werden in Stichworten notiert, damit die Schüler:innen nach dem Film darauf zurückkommen und ihre eigenen Ideen mit dem fertigen Film vergleichen können.



AUFGABEN

5. Ist das wirklich so passiert?

Die Relation von Dokumentarfilm und Wirklichkeit reflektieren

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 7

(Zusatz-)Material:

Wissenstexte aus dem vorliegenden Modul: 1. *Was ist ein Dokumentarfilm – Genrebeschreibung und Abgrenzung zu anderen dokumentarischen Formaten* (siehe S. 12 ff.), 2. *Arten des künstlerischen Dokumentarfilms – Historische Entwicklung* (siehe S. 15 ff.) und 3. *Wie Dokumentarfilme arbeiten – Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols* (siehe S. 20 f.)

Die Texte werden von den Lehrkräften entweder zur Vorbereitung genutzt oder – dem Niveau der Lerngruppe entsprechend – ganz oder teilweise als Wissensressource den Schüler:innen ausgehändigt.

Filmdidaktische Hinweise:

Geeignet zur Vor- aber auch Nachbereitung einer Filmsichtung.

Die Aufgabe öffnet das Themenfeld Dokumentarfilm und schärft das Bewusstsein dafür, dass Dokumentarfilme grundsätzlich nicht in der Lage sind, die Wirklichkeit so „wie sie ist“ zu zeigen. Stattdessen transportieren Dokumentarfilme eine subjektive, künstlerische Sicht auf die Wirklichkeit.

A 1 – Austausch im Plenum zur Relation von Dokumentarfilm und Wirklichkeit

- Welches sind die Hauptunterschiede zwischen einem Dokumentar- und einem Spielfilm?
- Wie unterscheidet sich ein Dokumentarfilm von einem Nachrichtenbeitrag bzw. einer Reportage?
- Welche Schwierigkeiten gibt es, die Realität im Dokumentarfilm so zu zeigen, „wie sie ist“ ...
 - während der Planung des Films,
 - während der Dreharbeiten,
 - im Schnittprozess?



AUFGABEN

A 2 – Gemeinsame Erarbeitung einer Definition für den Dokumentarfilm

Besondere Aufmerksamkeit sollte der Relation von Wirklichkeit und Dokumentarfilm gewidmet werden. Folgende bekannte Zitate zum Thema Dokumentarfilm können der Inspiration dienen:

„Für mich ist es ziemlich egal, mit welchen Mitteln ein Film arbeitet, ob er ein Schauspielerspiel ist mit inszenierten Bildern oder ein Dokumentarfilm. In einem guten Film geht es um die Wahrheit und nicht um die Wirklichkeit.“

Sergej Eisenstein^[6]

„Wie jeder Film ist der Dokumentarfilm nur ein Film: ein Zeichen der Zeit, aber niemals die Wirklichkeit selbst.“

Heinz B. Heller^[7]

„Dokumentarfilm ist der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit.“

Robert Flaherty^[8]

„Dokumentarfilme sind das einzige Schlafmittel, das man über die Augen einnehmen kann.“


Peter Krieg^[9]

„Ein Dokumentarfilm, der sich seiner eigenen Künstlichkeit bewusst ist, bleibt empfindsam für den Fluss zwischen Fakt und Fiktion. Er bemüht sich nicht darum, das, was normalerweise als »nicht-faktisch« gilt, zu verbergen und auszuschließen, wie er die wechselseitige Abhängigkeit von Realismus und »Künstlichkeit« begreift. Er erkennt die Notwendigkeit, dem Leben im Leben und in seiner Darstellung eine Gestalt zu geben.“

Trinh T. Minh-Ha^[10]

*„Dokumentarfilm ist die Kunst, sich selbst an zweite Stelle zu stellen. Der Mensch vor der Kamera ist wichtiger als Du. Als Dokumentarregisseur*in bist Du [...] jemand, der versucht, das Besondere an den Menschen vor der Kamera zu zeigen, ihre Geheimnisse und versteckten Talente zur Geltung zu bringen.“*

Agnes Varda^[11]

 HANDOUT_Zitate zum Thema Dokumentarfilm ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. IXIX)

[6] Sergej Eisenstein im Gespräch mit Dziga Vertov (1925), CC BY SA 3.0, verfügbar unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentarfilm> (abgerufen am 01.11.2021).

[7] © Heinz B. Heller: Bilderwelten - Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Hitzeroth 1990, S. 22.

[8] © Robert Flaherty, zit. nach Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen, Berlin: Vorwerk 8, 2000, S. 13.

[9] © Peter Krieg: Der Dokumentarfilm – ein Schlafmittel, in: Weiterbildung und Medien 5/1986, S. 35 f.

[10] © Trinh T. Minh-Ha, zit. nach Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen, Berlin: Vorwerk 8, 2000, S. 314.

[11] © To tell the truth: Agnès Varda über die Produktion von Dokumentarfilm, Interview von David Van Taylor mit Agnès Varda in 2010, vgl. <https://www.icarusfilms.com/if-ttt> (abgerufen am 09.11.2021).



AUFGABEN

6. Spot auf: die Menschen

Einen Film über die Protagonist:innen analysieren und erschließen

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 7

(Zusatz-)Material:

DVD des Films, idealerweise Stills der Hauptprotagonist:innen (Anleitung zum selbstständigen Erstellen von Stills siehe folgendes Handout)

 HANDOUT_Anleitung zum Erstellen von Filmstills und Filmausschnitten mit dem VLC Media Player ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. X ff.)

Filmdidaktische Hinweise:

Geeignet vor allem zur Nachbereitung von Dokumentarfilmen mit mehreren Protagonist:innen.

Dokumentarfilme entstehen meist nicht spontan mit Menschen, die sich gerade zufällig vor Ort befinden, sondern werden oft jahrelang geplant und gedreht. Die Dramaturgie von Dokumentarfilmen ist eng mit der Wirkung der Protagonist:innen, deren Denken, Handeln und Sprechen vor der Kamera verbunden und die Regie sucht diese Menschen deshalb sehr genau aus. Man kann also davon ausgehen, dass das Figurenensemble eines Dokumentarfilms sorgfältig und langfristig geplant wurde. Gleichzeitig können sich durch die realen Drehsituationen neue Konstellationen der Auswahl ergeben, weil die erhoffte dramaturgische Wirkung ausblieb.

Ziel des Aufgabenblocks ist es, den Film anhand seiner Figurenkonstellation zu untersuchen. Ein Überblick über die Hauptprotagonist:innen, ihre jeweiligen Rollen sowie ihre Aussagen und Haltungen zum Thema machen die inhaltlich-dramaturgische Struktur des Films nachvollziehbar. Indem imaginäre Drehpläne für einzelne Protagonist:innen erstellt werden, zeigt sich, wie stark die Regie u. a. durch ihre Entscheidung zu Drehorten, Bildgestaltung, Fragestellungen und schließlich Szenenauswahl im Schnitt entscheidet, wie eine Person im fertigen Film wirkt (Aufgaben A 1 – A 3).

Eine praktisch-reflektierende Übung verdeutlicht, wie es sich anfühlen könnte, selbst vor der Kamera zu stehen (Aufgabe A 4). In der abschließenden Diskussion geht es darum, die Ergebnisse, auch im Hinblick auf die Haltung der Filmemacher:innen dem Thema und den vorgestellten Personen gegenüber, einzuordnen und zu reflektieren (Aufgabe A 5).

Den eigenen Zielsetzungen entsprechend kann auch eine Auswahl aus den Aufgaben getroffen werden.

Exemplarische Filme, mit denen dieser Aufgabenblock bearbeitet werden kann:

- *Sonita*, Iran, Deutschland, Schweiz (2015), Regie: Rokhsareh Ghaem Maghami
- *Dark Eden – der Albtraum vom Erdöl*, Deutschland, Kanada (2018), Regie: Jasmin Herold, Michael Beamish
- *Alphabet*, Deutschland, Österreich (2013), Regie: Erwin Wagenhofer



AUFGABEN

A 1 – Einen kommentierten Überblick über die handelnden Personen erstellen

Die Schüler:innen erstellen eine Übersicht über die Protagonist:innen im Film. Dies kann auch mithilfe von Stills erfolgen, die aus dem Film gezogen werden.

Hinweis:

Es bietet sich an, den Überblick in grafischer Form, z. B. als Mindmap zu gestalten, in die die zentralen Erkenntnisse aus der Bearbeitung der folgenden Aufgabenstellung eingepflegt werden.

- Welche Attribute können den einzelnen Personen zugeordnet werden?
Die Attribute können – abgestimmt auf den Film – auch ganz oder teilweise von der Lehrkraft vorgegeben werden, um die Bearbeitung der Aufgabe zu vereinfachen bzw. um zu differenzieren. Sie können sich auf Rollen oder Eigenschaften der Protagonist:innen, aber auch auf beides beziehen:
 - z. B.: Expert:in, Wissenschaftler:in, Zeitzeug:in, Betroffene, Erzähler:in, Antagonist:in, Außenstehende etc.
 - z. B.: sympathisch, distanziert, oberflächlich, abgehoben, empathisch, fürsorglich, professionell, nahbar, freundlich, unfreundlich, klar, verwirrt, herzlich etc.

A 2 – Welchen Standpunkt nehmen die Protagonist:innen zum Thema des Films ein? Verändert sich diese Haltung im Verlauf des Films?

Die Schüler:innen verständigen sich in einem ersten Schritt über das zentrale Thema des Films und fassen es kurz schriftlich zusammen. Im zweiten Schritt notieren sie die Haltung der Protagonist:innen zum Thema sowie, sollten sie erfolgen, Veränderungen in der Haltung.

Hinweis:

Die Antworten auf diese Frage können in die Überblicksgrafik eingepflegt werden.

A 3 – Einen „Drehplan“ für je eine:n Hauptprotagonist:in anfertigen

Die Schüler:innen fertigen mithilfe des entsprechenden Arbeitsblattes „Drehpläne“ für die von ihnen ausgewählten Protagonist:innen an und stellen sie im Plenum vor. Dabei werden die Protagonist:innen nacheinander en bloc behandelt, um die Ergebnisse vergleichen zu können. Sobald alle „Drehpläne“ zu einer Person vorgestellt sind, werden die (möglicherweise zum Teil unterschiedlichen) Antworten diskutiert und gegebenenfalls ergänzt.

Hinweis:

Die handelnden Personen sollten in der Klasse „aufgeteilt“ werden, sodass jede:r Protagonist:in mindestens einmal bearbeitet wird. Die Kategorien des „Drehplans“ sind vorgegeben, können aber, abgestimmt auf den Film und die eigenen Unterrichtsziele, ergänzt oder auch reduziert werden.

 ARBEITSBLATT „Drehplan“ ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. XIII f.)



AUFGABEN

A 4 – Vergleich mit dem eigenen Erleben: Wie fühlt es sich an, vor der Kamera zu stehen?

Die Schüler:innen diskutieren folgende Fragen im Plenum oder in Arbeitsgruppen:

- Wie würde ich selbst in einer vergleichbaren Situation auf eine Kamera reagieren?
- Vergleich verschiedener Drehsituationen innerhalb des vorliegenden Films, z. B. Interview und beobachtende und den Alltag begleitende Aufnahmen: Wie verändert die Art der Aufnahmesituation das eigene Erleben dieser Situation?
- Was bedeutet es generell, wenn eine Kamera den eigenen Alltag begleitet?

A 5 – Abschlussdiskussion „Menschen in Dokumentarfilmen“


In der Plenumsdiskussion werden die Erkenntnisse aus den vorangegangenen Aufgaben rekapituliert, eingeordnet und reflektiert.

Hinweis:

Es ist denkbar, die Diskussion in Form einer typischen TV-Diskussion anzulegen, bei der ein:e oder mehrere Moderator:innen das Gespräch führen und verschiedene Gesprächspartner:innen sich zum Thema austauschen. Wird diese Methode gewählt, kann die Diskussion unter eine schlagkräftige Überschrift gestellt werden, z. B. „Im Zentrum ganz ohne Scheinwerferlicht: Menschen in Dokumentarfilmen“.

Folgende Leitfragen können helfen, die Diskussion zu strukturieren:

- Welche Standpunkte zum Thema repräsentieren die Hauptprotagonist:innen?
- Ist es dem Film gelungen, die Facetten des Themas durch verschiedene Personen abzudecken? Welche Themenbereiche oder Meinungen sind stark, welche schwächer vertreten? Gibt es thematische Leerstellen, die gar nicht beleuchtet werden? Wenn ja, was könnte der Grund dafür sein?
- Versucht der Film, möglichst alle Meinungen und Diskurse zu seinem Thema abzubilden und somit möglichst breit zu informieren? Oder vertritt der Film aktiv eine spezifische Haltung zum Thema und versammelt nur solche Protagonist:innen, die diese möglichst stark untermauern?
- Könnte es sein, dass sich der Film grundsätzlich eher auf einige wenige Personen konzentriert und dafür stärker in die Tiefe geht?
- Wie setzt der Film die Protagonist:innen in Szene? Welchen Effekt hat die filmische Inszenierung für die Wahrnehmung der Personen? Stellt der Film die handelnden Personen in ausgewogener Weise dar oder bewertet er die Menschen vor der Kamera? Falls er bewertet: Welche Beispielszenen gibt es dafür?
- Wie steht der:die Autor:in selbst zum Thema des Films? Wird die Autor:inensicht auf das Thema direkt vermittelt? Oder lässt sie sich „nur“ indirekt aus dem Film „lesen“, wenn in den Blick genommen wird, wie der Film mit den Protagonist:innen arbeitet und mit ihnen umgeht?

 HANDOUT_Diskussionsfragen: Menschen in Dokumentarfilmen ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. XV)



AUFGABEN

A 6 – Beobachtungsaufgaben zu den Protagonist:innen

Es kann sinnvoll sein, die Schüler:innen direkt vor Beginn der Vorführung mit einer oder mehreren Beobachtungsaufgaben auszustatten, um ihre Aufmerksamkeit gezielt auf ausgewählte Aspekte des Films zu lenken.

- Welche:r Protagonist:in wurde auf welche Weise gefilmt?
- Gibt es Unterschiede in der filmischen Herangehensweise/Darstellung?
- In welchem Verhältnis stehen die Protagonist:innen untereinander und zur Regie?

Beobachtungsaufgaben bieten sich insbesondere dann an, wenn der Fokus für das Filmgespräch oder die Analyse bereits feststeht. Indem mehrere Teams mit verschiedenen Aufträgen ausgestattet werden, entstehen unterschiedliche Experten-gruppen, deren Erkenntnisse sich im nachfolgenden Gespräch ergänzen können. Beobachtungsaufgaben funktionieren sehr gut als Einstieg in das Gespräch nach dem Film.

Aber Vorsicht: Zu detaillierte Beobachtungsaufgaben können das unvoreingenommene Sehen erschweren. Wenn Beobachtungsaufgaben gestellt werden, müssen die Ergebnisse und Erkenntnisse nach dem Film auch abgefragt werden. Sie sind vor allem dann sinnvoll, wenn im Anschluss eine Filmanalyse durchgeführt werden soll.



AUFGABEN

7. Spot auf: die Themen

Erkennen und analysieren, wie Dokumentarfilme Themen setzen und Wirklichkeit gestalten

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 5

(Zusatz-)Material:

DVD des Films, um einzelne Szenen noch einmal sichten zu können; Texte (z. B.: Zeitungsartikel) zu den Themen des Films.

Filmidaktische Hinweise:

Geeignet, um Dokumentarfilme vor- und nachzubereiten, die sich vor allem über das Thema erschließen lassen.

Ziel des Aufgabenblocks ist es, die Themen des Films zu untersuchen und die dahinterstehende Frage zu reflektieren, wie ein Dokumentarfilm sein Thema findet, abgrenzt und erzählt. Die Schüler:innen werden dafür sensibilisiert, welche Entscheidungen Filmemacher:innen zum Thema treffen, bevor überhaupt das erste Bild im Kasten ist. Am Ende der Themenfeldanalyse sollen sie sich dessen bewusst geworden sein, dass Dokumentarfilme bis in die Details das Ergebnis vieler bewusster Regie-Entscheidungen sind.

Die Aufgaben überschneiden sich teilweise und sind als Angebot konzipiert, aus dem entsprechend der eigenen Schwerpunktsetzungen ausgewählt werden sollte.

Exemplarische Filme, mit denen dieser Aufgabenblock bearbeitet werden kann:

- *(K)ein besonderes Bedürfnis*, Deutschland, Italien, Österreich (2013), Regie: Carlo Zoratti
- *Eldorado*, Schweiz, Deutschland (2018), Regie: Markus Imhoof
- *Werden Sie Deutscher*, Deutschland (2012), Regie: Britt Beyer
- *Kapitalismus: Eine Liebesgeschichte*, USA (2009), Regie: Michael Moore

A 1 – Kurztexzte zu den Themen des Films erstellen

Hinweis:

Die Aufgabe dient dazu, den oftmals informationsreichen Filminhalt vorläufig zu sichern und zu durchdringen. Die kollaborative Arbeitsweise hilft sicherzustellen, dass die Themenaspekte möglichst umfassend erinnert und erfasst werden.

Nachdem sie den Film gesichtet haben, verfassen die Schüler:innen in Einzelarbeit einen Kurztexzt, der das Thema bzw. die Themen des Films umreißt. Die entstandenen Texte werden vorgelesen, anschließend wird aus ihnen eine kurze, themenzentrierte Beschreibung des Films kompiliert.

Sollten die Filmthemen kontrovers sein, kann die Klasse sich auch aufteilen und es entstehen gegebenenfalls unterschiedliche Texte. Die Kurzbeschreibung wird verschriftlicht und allen Schüler:innen zur Verfügung gestellt.



AUFGABEN

A 2 – Vergleich der eigenen Überlegungen zum Thema mit dem Film

a) Brainstorming zum Thema

Hinweis:

Diese Aufgabe sollte vor der Filmsichtung durchgeführt werden.

Die Schüler:innen denken gemeinsam darüber nach, welche Fragen, Facetten und Unterthemen ihnen selbst zum Filmthema einfallen. Diese Überlegungen sollten möglichst unabhängig vom konkreten Filmbeispiel angestellt werden. Eine Mindmap, die das Themenfeld des Films in das zentrale Thema, die Unterthemen und zugehörige Aspekte auffächert, hält die Ergebnisse der gemeinsamen Reflexion fest.

In einem zweiten Schritt wird die Klasse in so viele Kleingruppen aufgeteilt, dass jede Gruppe sich auf ein Unterthema konzentrieren kann. Ziel ist es, das jeweilige Unterthema tiefer zu ergründen und zu überlegen, welche unterschiedlichen Meinungen und Positionen es dazu geben könnte. Außerdem soll der Frage nachgegangen werden, welche Personen ein:e Regisseur:in sinnvollerweise für einen Film zu diesem Thema auswählen und anfragen sollte und warum.

Die Schüler:innen sollten eine breit aufgestellte Gruppe möglicher Protagonist:innen definieren, deren Mitglieder konkret genannt (z. B. Angela Merkel, Luisa Neubauer oder Manuel Neuer) oder auch abstrakt in ihrer Rollenfunktion notiert werden können (z. B. Frau aus der Politik, die viel Verantwortung übernimmt, oder Sportler, der seit vielen Jahren in einer Nationalmannschaft spielt). Es ist sinnvoll, nicht nur aufzuschreiben, *wen* man als Protagonist:in vor die Kamera holen will, sondern auch zu formulieren, *warum*.

Alle Überlegungen werden schriftlich festgehalten, sodass sich nach der Sichtung in Aufgabe A 3 darauf zurückgreifen lässt.

b) Thematische Analyse des Films

Hinweis:

Diese Aufgabe folgt der Filmsichtung.

Die Schüler:innen identifizieren das Thema und damit verbundene Unterthemen, die der Film aus ihrer Sicht in den Fokus rückt. Sie erstellen eine Übersicht, z. B. abermals in Form einer Mindmap, und ordnen die Protagonist:innen den einzelnen Schwerpunkten zu.

c) Zusammenführung: Die eigenen Ideen mit dem vorliegenden Film vergleichen

In diesem Schritt vergleichen die Schüler:innen ihre eigenen Überlegungen zu Themenfeld und Protagonist:innen mit dem vorliegenden Film.

- Wo gibt es thematische Überschneidungen, wo Unterschiede?
- Wo setzt der Film deutliche Schwerpunkte und welche Facetten des Themas werden im Film gegebenenfalls vernachlässigt?



AUFGABEN

- Gibt es Themen oder Unterthemen, die im Film gar nicht vorkommen, im eigenen Brainstorming aber schon? Was könnten Gründe für diese Diskrepanz sein?
- Wie unterscheiden sich die eigenen Listen möglicher Protagonist:innen von den handelnden Personen im Film?
- Gibt es Protagonist:innen oder Personengruppen und damit verbundene Positionen, die beim eigenen Brainstorming genannt wurden, im Film aber nicht auftauchen? Was könnten die Gründe dafür sein?

A 3 – Diskussion: Auf welche Weise bearbeitet der Film sein Thema?

- Wie führt der Film erzählerisch an sein Thema heran?
- Wie wird das Thema ins Bild gesetzt? Gibt es Schlüssel motive oder -bilder, die immer wieder auftauchen?
- Wie wird das Thema durch die Protagonist:innen beleuchtet? Welche Haltungen zum Thema nehmen sie ein? Gibt es Unterschiede in der Darstellung der Protagonist:innen?
- Gibt es Konflikte und wenn ja, welche? Werden diese Konflikte am Ende des Films gelöst und wenn ja, auf welche Weise? Welche Aussage trifft der Film damit?
- Gibt es eine Spannungskurve im Film und wenn ja, wodurch wird diese aufgebaut?
- Welche Haltung nimmt der Film zum Thema ein? Wodurch wird diese Haltung zum Ausdruck gebracht? Hier sollten alle untersuchten Aspekte – Gewichtung der Themenaspekte, Auswahl der Protagonist:innen, visuelle und dramaturgische Mittel – berücksichtigt werden.

A 4 – Meine Bewertung des Films

Zum Schluss bewerten die Schüler:innen den Film auf der Basis eines strukturierten Schemas (ARBEITSBLATT_Meine Bewertung des Films).

- ☑ ARBEITSBLATT_Meine Bewertung des Films ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. XVI f.)

A 5 – Beobachtungsaufgaben zum Thema

Es kann sinnvoll sein, die Schüler:innen direkt vor Beginn der Vorführung mit einer oder mehreren Beobachtungsaufgaben auszustatten, um ihre Aufmerksamkeit gezielt auf ausgewählte Aspekte des Films zu lenken.

- Was ist das Thema des Films und wie wird es filmisch transportiert?
- Wie vielfältig sind die Meinungen, die im Film zum Thema zu hören sind?
- Wird das Thema erschöpfend behandelt oder gibt es „blinde“ Flecken im Film?



Beobachtungsaufgaben bieten sich insbesondere dann an, wenn der Fokus für das Filmgespräch oder die Analyse bereits feststeht. Indem mehrere Teams mit verschiedenen Aufträgen ausgestattet werden, entstehen unterschiedliche Expertengruppen, deren Erkenntnisse sich im nachfolgenden Gespräch ergänzen können. Beobachtungsaufgaben funktionieren sehr gut als Einstieg in das Gespräch nach dem Film.

Aber Vorsicht: Zu detaillierte Beobachtungsaufgaben können das unvoreingenommene Sehen erschweren. Wenn Beobachtungsaufgaben gestellt werden, müssen die Ergebnisse und Erkenntnisse nach dem Film auch abgefragt werden. Sie sind vor allem dann sinnvoll, wenn im Anschluss eine Filmanalyse durchgeführt werden soll.

AUFGABEN



AUFGABEN

8. Spot auf: die Dramaturgie

Untersuchen, wie aus der komplexen Realität eine fesselnde Erzählung wird

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 7

(Zusatz-)Material:

DVD des Films, um einzelne Szenen ggf. mehrfach sichten zu können; Texte (z. B.: Zeitungsartikel, Reportagen) zu den Themen des Films.

Filmdidaktische Hinweise:

Geeignet, Dokumentarfilme nachzubereiten, die sich einem gesellschaftspolitischen oder historischen Thema widmen.

Ziel des Aufgabenblocks ist es zu zeigen, wie mit dramaturgischen Mitteln aus dokumentarischem Material ein Film entsteht, der eine Geschichte erzählt und dabei Interesse, Spannung und Sympathie (oder Antipathie) erzeugen und lenken kann. Um die Dramaturgie, also die Technik des Erzählens, zu untersuchen, gilt besonderes Augenmerk der Art und Weise, wie der rote Faden des Films gesponnen wird.

Ein konkreter Vergleich zwischen der Chronologie und Gewichtung der Ereignisse in der Wirklichkeit und im Film kann helfen, das dramaturgische Grundgerüst des Films zu erkennen. In einem zweiten Schritt werden die Erzählstruktur genauer untersucht und grundlegende Prinzipien der Dramaturgie vorgestellt. Am Ende des Aufgabenblocks steht eine Reflexion der filmischen Dramaturgie und die begründete Bewertung des Films.

Exemplarische Filme, mit denen dieser Aufgabenblock bearbeitet werden kann:

- *Das radikal Böse*, Deutschland/Österreich (2013), Regie: Stefan Ruzowitzky
- *Black Box BRD*, Deutschland (2001), Regie: Andres Veiel
- *Born in Evin*, Deutschland (2019), Regie: Maryam Zaree
- *Klasse Deutsch*, Deutschland (2018), Regie: Florian Heinzen-Ziob

Insert Wissen:

Dokumentarfilme und zeitgeschichtliche Themen

Filme, die sich auf zeitgeschichtliche Ereignisse beziehen, gewichten und ordnen diese Ereignisse notwendigerweise ihrer eigenen Logik folgend und der Dramaturgie ihrer Geschichte gemäß. Diese Dramaturgie kann ein Ereignis oder eine Person, das/die in den Geschichtsbüchern nur am Rande vorkommt, in den Mittelpunkt der Erzählung rücken. Dies kommt beispielsweise dann vor, wenn Zeitzeugen im Film über ein bekanntes historisches Ereignis berichten und dabei vor allem über ihre eigenen, notwendigerweise subjektiven Erlebnisse sprechen. Umgekehrt ist allerdings auch denkbar, dass ein Film die



AUFGABEN

Bedeutung eines Ereignisses, das in der gesellschaftlichen Diskussion im Mittelpunkt steht, kritisch hinterfragt und feststellt, dass dieses vermeintliche Großereignis nur von einem anderen Thema ablenken sollte.

Dokumentarfilme können also, je nachdem wie sie sich ihrem Sujet nähern, die klassische Geschichtsschreibung inhaltlich ergänzen, aber auch konterkarieren und sogar den Versuch unternehmen, diese neu zu formulieren. Gleichermäßen sind Dokumentarfilme in der Lage, einen anderen Zugang zur Geschichte zu ermöglichen, indem sie durch eine sinnliche, künstlerische Erzählung die Vergangenheit lebendiger und anschaulicher darstellen als es klassischen historischen Texten gelingt. Sie können sowohl gesellschaftliche als auch persönliche Entwicklungen und Entscheidungen nachvollziehbar machen und komplexe Ausgangslagen verständlich aufbereiten.

Für den Unterricht ist es deshalb doppelt lohnenswert zu untersuchen und gegenüberzustellen, wie (vergangene) Wirklichkeit einerseits in der Geschichtsschreibung festgehalten ist und andererseits in künstlerischen Dokumentarfilmen dargestellt wird. Auf diese Weise lassen sich den Schüler:innen historische Ereignisse näher bringen; es hilft aber auch zu zeigen, dass jede Art der Geschichtsschreibung (auch die wissenschaftliche) stets aus einer subjektiven Perspektive erfolgt und daher niemals zu 100 % in der Lage ist, eine objektiv richtige Aussage darüber zu treffen, *wie es gewesen ist*.

A 1 – Die dem Film zugrunde liegenden Ereignisse: Eine Kurz-Chronologie erstellen

Hinweis:

Diese Aufgabe kann nur bei Filmen bearbeitet werden, die sich gesellschaftlichen oder historischen Ereignissen widmen, deren Verlauf bekannt ist oder durch andere Quellen nachvollzogen werden kann. Sie eignet sich auch gut als Hausaufgabe, da dafür eine Recherche notwendig ist.

Bezug zu [Modul 2 Filmgestalterische Mittel im Dokumentarfilm / 6. Aufgaben und Fragestellungen zu Dramaturgie und Montage / Aufgabe A 3 – Erzählstruktur des Films nachvollziehen](#) (siehe S. 62)

Die Schüler:innen fertigen auf Basis bereitgestellter Texte oder eigener Recherchen eine Kurz-Chronologie der im Film behandelten Ereignisse an. Die Aufgabe kann entweder für den ganzen Film, nur für einen bestimmten Abschnitt oder für ein Thema bzw. Ereignis aus dem Film bearbeitet werden.

Variante: Die Schüler:innen können verschiedene Aspekte/Ereignisse/Abschnitte fokussieren, sodass eine Reihe (alternativer) Kurz-Chronologien über Ereignisse entsteht, die dem Film zugrunde liegen. Diese können in den folgenden Aufgaben zum Vergleich mit der Filmerzählung genutzt werden.



AUFGABEN

A 2 – Eine Frage der Dramaturgie: Die Erzählstruktur untersuchen

Hinweis:

Für diese Aufgabe können als Ausgangspunkt die Kurz-Chronologien aus Aufgabe 1 herangezogen werden.

Unter Dramaturgie wird die Kunst des Handlungsaufbaus in Romanen, Erzählungen, Bühnenstücken und eben auch in Filmen verstanden. Im Film (sowohl im Dokumentar- als auch im Spielfilm) geht es vor allem um die Organisation und Struktur des Plots (Handlungsgerüsts), die im Dokumentarfilm meist durch die Montage erzeugt wird.

a) Eine Übersicht zur Dramaturgie des Films anfertigen

Nachdem sie den Film gesichtet haben, erstellen die Schüler:innen eine Übersicht zur Dramaturgie des Films, bei der sie sich am Grundgerüst des 3-Akte-Modells (siehe unten) orientieren. Sollten die Schüler:innen den Eindruck gewinnen, dass das 3-Akte-Modell nicht zum ausgewählten Film passt, können sie ein alternatives Modell entwickeln, das sie aus den Sinnabschnitten des Films ableiten.

Insert Wissen:

Das 3-Akte-Modell

Das Grundgerüst einer klassischen filmischen Dramaturgie nach dem 3-Akte-Modell besteht aus:

Exposition (1. Akt)

- Die Exposition führt in Grundstimmung, Handlungsort, -zeit und -situation ein, stellt die Hauptfiguren vor und kann erste Hinweise auf den Ausgang der Handlung geben.
- Häufig werden hier die zentralen Fragen des Films (vor)gestellt.
- Deduktive Exposition: Sie führt an das Geschehen heran und beginnt häufig mit einem Establishing Shot (einer Überblickseinstellung, meist in der Totalen gefilmt).
- Induktive Exposition: Sie beginnt in der Nahbetrachtung von Figuren oder Ereignissen und kommt später zu allgemeineren Informationen.

Exploration/Konfrontation (2. Akt, in der Regel der längste Akt)

- Hier wird der Konflikt entwickelt und es beginnt die Auseinandersetzung mit bzw. die Suche nach der Lösung des Konflikts.
- Meist führt die Exploration, indem sie den Konflikt entfaltet und erforscht, zu den tieferen Konfliktdimensionen, die im Thema stecken.



AUFGABEN

Konklusion (3. Akt)

- Auflösung und Schluss
- Es kann zu einer finalen Klimax oder Auseinandersetzung kommen.
- Hier werden Antworten auf die in der Exposition gestellten Fragen gegeben.

 HANDOUT_Das 3-Akte-Modell ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. XVIII)

b) Analyse der Filmdramaturgie

Die Schüler:innen untersuchen nun auf Basis ihrer Übersicht, *wie* die Ereignisse im Film dargestellt bzw. dramaturgisch gewichtet werden. Dabei sollten sie insbesondere auf folgende Punkte achten:


- **Historisierung:** Erzählt der Film die Ereignisse chronologisch, non-linear oder sogar rückwärts?
- **Strukturierung:** Wird die Geschichte entlang anderer Ordnungskriterien (wie Personen, Orte, Themen) erzählt?
- **Fokussierung:** Welche(s) Ereignis(se) rückt der Film in den Mittelpunkt? Welche Aspekte des Ereignisses werden erzählt, welche nehmen evtl. nur geringen oder keinen Raum ein?
- **Dramatisierung:** Setzt die Filmerzählung darauf, das Ereignis besonders packend zu erzählen? Wenn ja, wie wird diese Dramatisierung hergestellt?
- **Personalisierung:** Wird das Ereignis aus einer persönlichen Perspektive erzählt?

c) Wie Filme Geschichte schreiben. Detailvergleich Filmdramaturgie und alternative Quellen

Hinweis:

Diese Vertiefungsaufgabe kann nur bei Filmen bearbeitet werden, die sich gesellschaftlichen Ereignissen widmen, deren Verlauf bekannt ist oder durch andere Quellen nachvollzogen werden kann. Sie eignet sich gut als Hausaufgabe, da dafür eine Recherche notwendig ist.

Die Schüler:innen suchen sich verschiedene einzelne Ereignisse heraus, die im Film angesprochen werden, und recherchieren selbstständig zu diesen Ereignissen. Im zweiten Schritt vergleichen sie, was sie recherchiert haben, mit der Darstellung der Ereignisse im Film und halten die Ergebnisse in der Checkliste fest.

 ARBEITSBLATT_Checkliste: Wie Filme Geschichte schreiben ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. XIX)



A 3 – Abschlussdiskussion: Die Dramatisierung der Wirklichkeit

Die Schüler:innen diskutieren, wie der vorliegende Film die realen bzw. historischen Ereignisse in die Filmerzählung transformiert und auf welche Weise er sie dabei dramatisiert. Ihre Beobachtungen sollten sie mit Beispielszenen belegen.

Folgende Leitfragen können helfen, diese Diskussion zu strukturieren:

- Welche Themenstränge/Personen/Konflikte werden im Film besonders hervorgehoben?
- Welche Phänomene des Themas bleiben unsichtbar bzw. werden nur am Rande sichtbar?
- Wie findet der Film zu seinem Schluss/Ende? An welcher Stelle wird die Entwicklung, die in der Realität häufig kein „Ende“ hat, dramaturgisch abgerundet?
- Stellt der Film die zugrunde liegenden Ereignisse angemessen dar? Begründet eure Meinung mit Beispielen.
- Welche Mehrwerte schafft der Film durch die Art und Weise, wie er die Ereignisse erzählt?

 HANDOUT_Diskussionsfragen: Die Dramatisierung der Wirklichkeit ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. XX)

AUFGABEN



AUFGABEN

9. Spot auf: dokumentarische Herangehensweisen Analysieren, wie unterschiedliche dokumentarische Methoden den Film prägen

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 8

(Zusatz-)Material:

DVD des Films, um einzelne Szenen ggf. mehrfach sichten zu können; Wissenstexte aus dem vorliegenden Modul: 1. *Was ist ein Dokumentarfilm – Genrebeschreibung und Abgrenzung zu anderen dokumentarischen Formaten* (siehe S. 12 ff.), 2. *Arten des künstlerischen Dokumentarfilms – Historische Entwicklung* (siehe S. 15 ff.) und 3. *Wie Dokumentarfilme arbeiten – Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols* (siehe S. 20 f.).

Filmdidaktische Hinweise:

Geeignet, um Dokumentarfilme vor- und nachzubereiten.

Die Aufgaben konzentrieren sich darauf, die dokumentarischen Methoden zu analysieren, die der vorliegende Dokumentarfilm einsetzt. Sie zeigen, welche verschiedenen Möglichkeiten es gibt, Dokumentarfilme durch die Wahl spezifischer filmischer Herangehensweisen zu prägen.

Exemplarische Filme, mit denen dieser Aufgabenblock bearbeitet werden kann:

- *Das Salz der Erde*, Frankreich (2014), Regie: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado
- *The Cleaners*, Deutschland/Brasilien (2018), Regie: Hans Block, Moritz Riesewieck
- *9 Leben*, Deutschland (2010), Regie: Maria Speth
- *10 Milliarden – Wie werden wir alle satt?*, Deutschland (2015), Regie: Valentin Thurn

A 1 – Verschiedene dokumentarische Herangehensweisen unterscheiden

Die Schüler:innen lesen wahlweise die Texte *Was ist ein Dokumentarfilm? – Genrebeschreibung und Abgrenzung zu anderen dokumentarischen Formaten* oder *Wie Dokumentarfilme arbeiten – Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols* (s. o.) und zusätzlich, so verfügbar, Interviews oder Texte zum vorliegenden Film. Sie erarbeiten danach in Kleingruppen Antworten auf folgende Fragen:

- Um welche Art von Dokumentarfilm handelt es sich im vorliegenden Fall? Begründet eure Meinung!
- Wie unterscheidet sich die Tätigkeit der Regie bei
 - einem auf Interviews basierenden Dokumentarfilm,
 - einem beobachtenden Dokumentarfilm oder
 - einem Dokumentarfilm, der vor allem mit Archivmaterial arbeitet?
- Welche Themen eignen sich besonders oder gar nicht, um mit einem
 - Interview-Dokumentarfilm oder einem
 - beobachtenden Dokumentarfilm behandelt zu werden?



AUFGABEN

Fazit: Überlegt gemeinsam, wie der gesichtete Film geworden wäre, hätte er eine andere dokumentarische Herangehensweise gewählt.

A 2 – Zur Haltung der Regie zwischen „objektiver Berichterstattung“ und Kampagnenfilm

Die Haltung, die die Regie zum Thema eines Films einnimmt, kann sehr unterschiedlich sein. Deshalb lohnt ein genauer Blick darauf, an welcher Stelle und auf welche Weise die Haltung der Filmschaffenden in Dokumentarfilmen spürbar werden kann.

Viele Dokumentarfilme versuchen, möglichst objektiv und ausgewogen über ihr Thema zu berichten, andere machen das Thema zu ihrem Anliegen und versuchen mit verschiedenen Mitteln, das Publikum zu überzeugen. Ob ein solch engagierter Dokumentarfilm als Zumutung empfunden wird oder dem Publikum aus dem Herzen spricht, hängt sicher von der Haltung des Publikums zum Thema, aber auch zur Erzählweise ab.

Viele Menschen wollen nicht das Gefühl haben, von einem Film „auf eine bestimmte Seite gezogen zu werden“, andere hinwiederum schätzen gerade die offene Parteinahme, weil sie davon ausgehen, dass ohnehin jeder Dokumentarfilm offen oder verdeckt Position bezieht und es deshalb ehrlicher ist, diese Meinung offen zu vertreten.

Um sich diesem Themenkomplex zu nähern, teilen sich die Schüler:innen in Kleingruppen auf und bearbeiten gemeinsam folgende Fragen:

- Auf welche Weise können Regisseur:innen die eigene Haltung im Film ausdrücken?
- Auf welche Weise wird die Haltung der Regie im vorliegenden Film ersichtlich?
- Welche Rolle spielt die Sprache (in den Dialogen, Interviews oder auch im Kommentar), um die Haltung der Regie zu verdeutlichen?
- Wie nutzt der Film die verschiedenen filmischen Mittel (wie Bildgestaltung, Montage, Ton, Musik etc.), um die Haltung zum Thema deutlich zu machen? (Vgl. auch [Modul 2 Filmgestalterische Mittel im Dokumentarfilm](#), S. 41 ff.)

Im Anschluss an die Kleingruppendiskussion werden die Ergebnisse im Plenum ausgetauscht. Im Mittelpunkt der gemeinsamen Diskussion steht nun die persönliche und begründete Bewertung des Films:

- Wie gefällt euch dieser Film in Hinblick auf die Haltung, die die Regie zum Thema des Films einnimmt?
- Welche Methode(n) nutzt der Film, um die eigene Haltung zu transportieren?
- Welchen Effekt hat/haben diese Methode(n) auf euch als Publikum?



A 3 – Vergleich unterschiedlicher Herangehensweisen oder Medien

Hinweis:

Diese vergleichenden Aufgaben eignen sich gut als Hausaufgabe oder für Präsentationen.

Vergleiche sind gut geeignet, um sich deutlicher vor Augen zu führen, worin die Charakteristika einer spezifischen filmischen Herangehensweise bestehen. Möglich sind u. a. folgende Vergleiche:

- Vergleich des Films mit einem anderen Film zum gleichen Thema
- Vergleich zweier Filme einer Regisseurin oder eines Regisseurs
- Vergleich des Films mit einem Text, Buch oder Radiobeitrag zum Thema

Die Vergleiche sollten mit einer klaren Fragestellung vorgenommen und, wo immer möglich, mit Beispielen veranschaulicht werden.

Hinweis:

Oft werden vor dem Filmstart Interviews mit der Regie veröffentlicht, in denen die Regisseur:innen über Hintergrundinformationen zum Thema, die gewählte filmische Herangehensweise und die eigene Haltung zum Thema berichten. Solche Texte eignen sich gut als Hintergrundlektüre.

AUFGABEN



Modul 2

Filmgestalterische Mittel im Dokumentarfilm

Zum Einsatz ab Jahrgangsstufe 5 sowie für die Sekundarstufen I und II

Im Modul 2 *Filmgestalterische Mittel im Dokumentarfilm* liegt der Fokus auf der Frage, wie auch Dokumentarfilme durch den bewussten Einsatz filmischer Gestaltungsmittel ihre Geschichten erzählen und die Wahrnehmung des Publikums lenken. Wie gelingt es Dokumentarfilmen, die „Wirklichkeit“ wiederzugeben und Authentizität und Glaubwürdigkeit herzustellen? Wie kann eine unbekannte und fern anmutende Welt durch Bildgestaltung, Ton und Montage plötzlich ganz nah wirken? Wie werden Archivmaterialien, Animationen oder auch inszenierte Szenen in einen Dokumentarfilm integriert? Und wie prägt ein Off-Kommentar die Film-erzählung?



1. Spot auf: Bild Bildgestaltung und Kameraführung

Die Bildgestaltung hat großen Einfluss darauf, wie das Publikum Orte und Menschen im Film wahrnimmt. Im Dokumentarfilm prägt die Arbeit der Kamerapersonen aber nicht nur die entstehenden Bilder, sondern auch die Situation vor der Kamera.

Besonderheiten im Dokumentarfilm

Da die Menschen im Dokumentarfilm keine Schauspieler:innen und nicht daran gewöhnt sind, vor einer Kamera zu agieren, ist eine gelingende Interaktion zwischen Regie, Kamera und den Protagonist:innen eine elementare Voraussetzung dafür, dass sich die Menschen bei den Dreharbeiten weitestgehend so zeigen können, wie sie sind. Wenn dokumentarisch gearbeitet wird, muss die Kamera einerseits auf unvorhersehbare Aktionen der Hauptpersonen reagieren, andererseits aber so zurückhaltend wie möglich agieren, um die Personen vor der Kamera nicht abzulenken.

Trotz aller angestrebten Unmittelbarkeit überlegen Dokumentarfilmer:innen schon im Vorfeld, welche Szenen sie filmen wollen und wie die gedrehten Bilder aussehen sollen. Frühe und genaue Absprachen zur Bildgestaltung mit der Regie ermöglichen der Kameraperson eine größere Flexibilität während der Dreharbeiten. Schließlich kann im Dokumentarfilm eine Szene kaum unterbrochen oder nochmals gedreht werden.

Ein wichtiger Teil dokumentarischen Arbeitens ist der Einsatz von Schnittbildern, die während der Dreharbeiten (mitunter mit einer zweiten Kamera) aufgenommen werden und dazu dienen, im Schnitt Anschlüsse herzustellen und dabei Interviews und Gespräche zu verkürzen, die Perspektive zu wechseln oder Details gezielt in den Fokus zu rücken. Schnittbilder kommen sowohl bei Interviews als auch bei beobachtenden Filmen zum Einsatz und dienen im Allgemeinen dazu, die handlungsleitenden Bilder zu ergänzen und den Film visuell zu bereichern.

Bildgestaltung

Die Kamera kann sich auf Details konzentrieren, das Gegenüber im klassischen Portrait zeigen oder das Geschehen aus einer gewissen Entfernung begleiten. Die Wahl der Einstellungsgröße entscheidet darüber, wie nah die Kamera den Protagonist:innen kommt, oder, anders gesagt: wie groß oder klein die Menschen im Bild zu sehen sind. Als Faustregel gilt: Je stärker sich die Kamera den Menschen annähert, desto mehr Details werden sichtbar und es stellt sich Nähe her. Nähe bedeutet in diesem Zusammenhang aber nicht nur, „nah dran“ zu sein, sondern beschreibt auch das hergestellte Verhältnis zu den Menschen vor der Kamera.

Ein wichtiger Aspekt ist, mit welchen Objektiven, Blenden und Brennweiten der Kamera gearbeitet werden soll. Aus diesen Entscheidungen folgt, wie die Räume im Film wirken, und sie legen fest, wie Schärfe und Unschärfe sichtbar werden.



WISSEN

Im Dokumentarfilm, in dem die Kamera oft auf unvorhergesehene Bewegungen reagieren muss, ist gerade das essenziell. In unübersichtlichen Situationen sollte auf jeden Fall eine Kameraeinstellung gewählt werden, die einen möglichst großen Schärfebereich aufweist und so dem Publikum auch bei unerwarteten Bewegungen ein scharfes Bild ermöglicht. Indem sie bewusst die Bildschärfe verlagern, können Kameraleute zudem bestimmte Personen oder Objekte im Bild hervorheben und so visuelle Akzente setzen.

Kameraperspektive

Die Wahl der Kameraperspektive spielt gleichfalls eine zentrale Rolle, wird durch sie doch das Verhältnis der Betrachtenden zu den Betrachteten vermittelt. Es macht einen großen Unterschied, ob eine Kameraperson aus Augenhöhe auf das Geschehen blickt oder ob sie die Menschen vor der Kamera von oben oder unten filmt.

Anders als im Spielfilm, der teilweise mit sehr extremen Untersichten (Froschperspektive) oder Draufsichten (Vogelperspektive) operiert, ist die Wahl der Perspektive im Dokumentarfilm oft schlicht davon abhängig, wie groß die Person ist, die die Kamera führt bzw. wie viele Personen aufgenommen werden sollen. Bei einem Film über Kinder ist zu bedenken, dass eine sehr große Kameraperson dauerhaft zu einer leichten Aufsicht kommt, die zwar Orientierung schafft, aber gleichzeitig das Gefühl vermittelt, das Geschehen vor der Kamera aus einer gewissen Distanz heraus zu betrachten.

Kameraführung

Die Frage, ob mit einer Handkamera, einer statischen Kamera oder einer Kombination beider gearbeitet werden soll, wird ebenfalls vor Drehbeginn geklärt. Ein Stativ erlaubt, die Bilder sehr viel genauer einzurichten und zu planen. Dieser Vorteil wird aber zum Nachteil, wenn sich das Geschehen vor der Kamera dynamischer gestaltet als gedacht und sich die Protagonist:innen aus dem einmal gewählten Bildausschnitt entfernen. Eine Handkamera (heutzutage auch häufig: eine Steadicam^[12] oder ein Gimbal^[13]) bietet den Vorteil, dass die Kameraperson sich relativ frei (wenn auch nicht immer schnell) bewegen und damit dem Geschehen flexibel folgen kann. Allerdings muss der Umgang mit der Steadicam, dem Gimbal oder der Handkamera gut geübt sein, denn jede unbedachte Kamerabewegung bringt das Filmbild ungewollt ins Schwanken.

Im Dokumentarfilm wirkt sich die Art und Weise, wie die Kameraperson arbeitet, immer auch auf die Situation vor der Kamera aus. Je geringer der Abstand zwischen Protagonist:innen und Kamera, desto eher fühlen sich die Menschen beobachtet, womöglich sogar bedrängt oder sie beginnen unbewusst, für die Kamera

[12] Eine Steadicam ist ein komplexes Halterungssystem für tragbare Film- und Fernsehkameras, das einer frei beweglichen Kameraperson verwacklungsarme Bilder ermöglicht.

[13] Ein Gimbal ist eine motorisierte kardanische Aufhängung, die die Bewegungen eines optischen Gerätes, meist einer Kamera, flüssiger machen soll und so ruckelnde Aufnahmen vermeidet.



WISSEN

zu agieren. Andererseits wird es umso schwieriger, Emotionen und kleine Details des Geschehens zu vermitteln, je größer der Abstand ist. Es gilt also abzuwägen, was der Situation, die gefilmt werden soll, am meisten entspricht und sich dann zwischen Nähe und Distanz zu entscheiden.

Alle Beteiligten sollten sich im Klaren darüber sein, dass eine Kamera fast immer registriert wird. Durch eine längere Drehbegleitung kann das Kamerateam bei beobachtenden Filmprojekten aber ein Vertrauen mit den Protagonist:innen entwickeln, sodass letztere der Kamera im Laufe der Dreharbeiten immer weniger gewahr werden.

Insert Vertiefung:

Kameraperspektive: <https://filmpuls.info/kameraperspektive>

Kamerabewegung: <https://filmpuls.info/kamerabewegungen>

Einstellungsgrößen:

<https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt>

TopShot App von Film+Schule NRW:

<https://www.filmundschule.nrw.de/de/digital/topshot/>

Überblick für Grundschulbereich:

<https://www.planet-schule.de/wissenspool/filmbildung-in-der-grundschule/inhalt/unterricht.html>

(Links abgerufen am 15.11.2021)

Interview und Gespräch

Geplante Interviews oder Gespräche sind ein wichtiges Element vieler Dokumentarfilme. Sogenannte „Sit-Down-Interviews“, die meist aus mehreren Kameraperspektiven gefilmt werden, gehören zu den häufig praktizierten Formen. Gefilmt werden meist alle Gesprächspartner:innen (also auch die Interviewenden), im fertigen Film werden aber teilweise nur die Antworten der interviewten Personen verwendet. Solche aufwändig vorbereiteten Interviewsituationen, in denen verhältnismäßig viele Menschen am Set sind, haben oft einen formellen Charakter. Daher eignen sie sich eher für informative Gespräche als für persönliche Einblicke.

Intimere Gesprächssituationen lassen sich herstellen, indem Gespräche auf scheinbar oder tatsächlich beiläufigere Art stattfinden, weniger Personen (und weniger Kameras) dabei sind und indem Drehorte gesucht werden, die den Gesprächspartner:innen ein Gefühl von Sicherheit vermitteln. Es ist keine Seltenheit, dass bei Gesprächen über heikle, sehr persönliche Themen manchmal sogar gänzlich ohne Kamera gearbeitet und nur der Ton aufgezeichnet wird. Das Audiomaterial kann dann in der Montage mit anderen Bildern verbunden werden.

Geht es darum, Gespräche zwischen zwei oder mehr Protagonist:innen dokumentarisch zu filmen, unterscheidet sich die Situation grundlegend von einem



WISSEN

ingerichteten Interview, bei dem mehrere Kameras die jeweiligen Perspektiven der Sprechenden einnehmen und das Gespräch mit der Schuss-Gegenschuss-Technik^[14] montiert wird. In Fällen wie diesen kommen häufig sogar zwei Handkameras zum Einsatz. In der Montage werden die verschiedenen Kameraperspektiven aber selten direkt miteinander gekoppelt, sondern es wird eher mit Schnittbildern gearbeitet.

Insert Vertiefung:

Interview und Gespräch: <http://www.interview-im-dokumentarfilm.de>

(Link abgerufen am 15.11.2021)

[14] Das Schuss-Gegenschuss-Prinzip findet bei der Montage unter anderem in Dialogen Anwendung: Es wird zwischen den Bildern zweier verschiedener Kameras hin- und hergeschnitten, die jeweils eine:n der Akteur:innen zeigen. Dabei wird häufig die Schulter der Person, die nicht im Fokus ist, im Anschnitt gezeigt. Um den Eindruck der Kontinuität herzustellen, muss bei der Bildeinrichtung die Blickachse zwischen den Akteur:innen sehr genau beachtet werden, damit nicht das Gefühl aufkommt, sie blickten aneinander vorbei.



AUFGABEN

2. Spot auf: Bild

Aufgaben und Fragestellungen zu Bildgestaltung und Kameraführung

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 5

(Zusatz-)Material:

Einzelne Szenen bzw. Filmstills aus dem Film. Die Stills werden, wenn nicht bereits vorhanden, den Analyseaufgaben folgend selbst hergestellt.



HANDOUT_Anleitung zum Erstellen von Filmstills und Filmausschnitten mit dem VLC Media Player ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. X ff.)

Filmdidaktische Hinweise:

Die Schüler:innen analysieren anhand der folgenden Aufgaben die Bildgestaltung des Films. Sie erfassen und hinterfragen, welche bildgestalterischen Entscheidungen zu welchen Ergebnissen führen. Die Aufgaben können je nach eigenen Schwerpunktsetzungen unabhängig voneinander gestellt werden und sind kombinierbar. Die Schüler:innen können die Stills zu den einzelnen Untersuchungsfragen auch selbst auswählen und herstellen.

A 1 – Bildgestaltung und Kameraführung

- Am Beispiel von Stills aus dem Film unterschiedliche Einstellungsgrößen im Hinblick auf ihre Aussage und Wirkung vergleichen
- Am Beispiel von Stills aus dem Film unterschiedliche Kameraperspektiven im Hinblick auf ihre Aussage und Wirkung vergleichen
- Wenn es sich anbietet: Analyse der Bildgestaltung hinsichtlich der Farbgestaltung; hier kann ebenfalls mit Stills oder mit Ausschnitten gearbeitet werden
- Die Kameraführung untersuchen: Welche Arten der Kameraführung lassen sich erkennen? Festeinstellung/Stativkamera, Handkamera, Kamerafahrten, Drohnenkamera etc.
- Zwei oder drei Szenen mit unterschiedlicher Kameraführung gegenüberstellen: Wie unterscheiden sich die Szenen? Welchen Effekt haben die unterschiedlichen Kameraführungen auf die Bildgestaltung? Wie werden Aussage und Wirkung der Szenen durch die unterschiedlichen Arten der Kameraführung mitbestimmt?

A 2 – Zentrale Bilder und visuelle Elemente

- Wie wird das Thema des Films visuell aufbereitet?
- Gibt es zentrale Bilder oder visuelle Elemente im Film? Welche sind das und warum wurden wohl ausgerechnet diese Bilder oder Elemente gewählt, geschaffen und im Film aufgenommen? Welchen Einfluss haben diese Bilder auf die Meinungsbildung zum Thema des Films?



AUFGABEN

- Oder: Verzichtet der Film bewusst auf solche Bilder und warum könnte sich die Regie dafür entschieden haben?

A 3 – Die Bildgestaltung rekapitulieren und bewerten

- Welche Elemente der Bildgestaltung fallen besonders ins Auge? Warum wurde diese Art der Bilder bzw. diese Bildsprache gewählt?
- In welchem Verhältnis steht die Bildgestaltung zum Thema des Films?
- Unterstützt die Bildgestaltung die Aussage(n) des Films, konterkariert sie sie oder lenkt sie womöglich sogar von den Inhalten ab?
- Welche weiteren Möglichkeiten der Bildgestaltung hätte es gegeben?

A 4 – Inszenierung der Protagonist:innen

- Wie sind die Protagonist:innen ins Bild gesetzt?
- Sind alle handelnden Personen auf ähnliche Weise gefilmt oder gibt es Unterschiede hinsichtlich der Perspektive, der Einstellungsgröße, der Farbgestaltung, des Aufnahmeortes?
- Vergleich verschiedener Aufnahmen der gleichen Person in unterschiedlichen Szenen und Analyse der je unterschiedlichen Bildgestaltung und ihrer Wirkung

Schwerpunkt: Bildgestaltung von Interviewsituationen

- Wie war die Gesprächssituation und wie wird sie im Film gezeigt? Wie passt das Setting zum Thema des Gesprächs?
- Welche Einstellungsgrößen und Perspektiven wurden gewählt und mit wie vielen Kameras wurde vermutlich gedreht?
- Sind alle Beteiligten (Fragende und Befragte) im Bild zu sehen? Wenn ja, wie ist das Bild eingerichtet und welche Rückschlüsse auf die Beziehung der Menschen vor und hinter der Kamera lassen sich aus der Bildgestaltung ziehen? Wenn nein, was könnte der Grund dafür sein, dass die fragende Person nicht zu sehen ist? Welche Vor- und Nachteile hat diese Herangehensweise?
- Werden in der Montage des Interviews Schnittbilder verwendet? Welche Art von Bildern werden dafür genutzt und wozu dienen diese Schnittbilder (Illustration oder Kontrastierung des Gesagten, Ablenkung, Illustration etc.)? Was könnte der Grund für diese Art der Montage sein? Wie wirkt sich die Art und Weise des Schnitts auf den Inhalt des Gesprächs aus?

Die Darstellung der Protagonist:innen rekapitulieren und bewerten

- Warum wurden die Protagonist:innen auf diese Weise ins Bild gesetzt?
- In welchem Verhältnis stehen die Aussagen und die visuelle Repräsentanz der Hauptpersonen?



AUFGABEN

- Welche anderen Herangehensweisen wären denkbar? Was würde sich dadurch verändern?

A 5 – Inszenierung der filmischen Räume und Drehorte

Die Entscheidung darüber, an welchem Ort und in welchen Räumen ein Dokumentarfilm gedreht wird, trägt ganz erheblich dazu bei, wie die Protagonist:innen auftreten und wie sie im Film wirken. So macht es einen Unterschied, ob eine Person in ihrem Wohnzimmer, an ihrem Arbeitsplatz oder in einem TV-Studio interviewt wird. Die Drehorte haben Einfluss auf das Verhalten der interviewten Personen und damit darauf, wie die Personen erlebt werden.

- Welche Drehorte wurden gewählt?
- Wie werden die Drehorte visuell vorgestellt, bzw. eingeführt?
- Die Personen den Drehorten zuordnen: Welche Person ist wo zu sehen? Wie beeinflusst die Wahl des Drehortes die Wahrnehmung der Person?
- In welchem Zusammenhang steht der Drehort zum Thema des Films und zur Person und ihrer Funktion im Film?

Den Umgang mit Räumen rekapitulieren und bewerten

- Warum konzentriert sich der Film gerade auf die gezeigten Räume?
- Welche Rückschlüsse lassen sich daraus ziehen, dass der Film die Protagonist:innen im Raum so und nicht anders zeigt?
- Gibt es andere Drehorte, die sich ebenfalls angeboten hätten, und wie hätte eine andere Verortung die Aussage bzw. die Wirkung des Films beeinflusst?

A 6 – Beobachtungsaufgaben zum Bild

Es kann sinnvoll sein, den Schüler:innen direkt vor Beginn der Filmvorführung eine oder mehrere Beobachtungsaufgaben zu stellen, um ihre Aufmerksamkeit gezielt auf ausgewählte Aspekte des Films zu lenken.

- Was sind zentrale Bilder des Films?
- Wie werden die Protagonist:innen gefilmt (aus der Nähe, aus der Ferne, aus unterschiedlichen Kameraeinstellungen)?
- Wie arbeitet der Film mit Farben?

Beobachtungsaufgaben bieten sich insbesondere dann an, wenn der inhaltliche Schwerpunkt des Filmgesprächs oder der Analyse bereits feststeht. Indem mehreren Teams abweichende Aufträge erteilt werden, entstehen unterschiedliche Expert:innengruppen, deren Erkenntnisse sich im nachfolgenden Gespräch ergänzen können. Beobachtungsaufgaben eignen sich sehr gut als Einstieg in das Gespräch nach dem Film.



AUFGABEN

Aber Vorsicht: Den Film unvoreingenommen zu sehen, kann erschwert werden, wenn die Beobachtungsaufgaben zu detailliert ausfallen. Ergebnisse und Erkenntnisse, die aus den Beobachtungsaufgaben gewonnen wurden, müssen nach dem Film auch abgefragt werden. Sie sind vor allem dann sinnvoll, wenn im Anschluss eine Filmanalyse vorgenommen werden soll.

A 7 – Weitere Aufgaben

Weitere Aufgaben zum Thema sind in Modul 1 und Modul 4 zu finden:

1. Modul 1 *Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit* / 6. Spot auf: die Menschen – Einen Film über die Protagonist:innen analysieren und erschließen / Aufgabe A 3 – Einen „Drehplan“ für je eine:n Hauptprotagonist:in anfertigen (siehe S. 26)
2. Modul 1 *Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit* / 4. Ein anderer Film ist möglich! – Wie eigene Ideen zum besten Nährboden für fundierte Nachfragen werden (siehe S. 22)
3. Modul 4 *Do it yourself! Mit kreativen Aufgaben dokumentarische Arbeitsweisen nachvollziehen* / Kreative Aufgaben / Aufgabe A 1 – Vergleichendes Fotoprojekt über die Kraft der Bildgestaltung (siehe S. 83 f.)



3. Spot auf: Ton Ton, Musik und Kommentar

Der Ton gehört zu den am meisten unterschätzten filmsprachlichen Mitteln – und dies, obwohl gerade die Tongestaltung in der Lage ist, die Wahrnehmung des Publikums direkt oder subtil nachhaltig zu beeinflussen. Die Filmmusik ist dagegen ein gestalterisches Mittel, das, gleich in welchem Filmgenre, oft als sehr präsent wahrgenommen wird. Die sprichwörtlichen Geigen im romantischen Liebesfilm sind allen ein Begriff. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Musik nicht nur emotionale Szenen weiter akzentuieren, sondern auch dafür eingesetzt werden kann, Spannung zu erzeugen, Gefühle zu verstärken oder Reflexionsräume und -ebenen zu erschaffen.

Auch der Kommentar ist ein filmisches Mittel, das einen Film enorm prägen kann. Während Kommentare im Spielfilm seltener sind, ist ein begleitender Off-Kommentar ein charakteristisches filmisches Mittel, das viele Menschen mit dem Dokumentarfilm verbinden. Es gibt verschiedene Arten des Kommentars, aber auch zunehmend Dokumentarfilme, die bewusst auf einen Kommentar verzichten, um dem Publikum den Raum für eigene Interpretationen zu belassen.

Besonderheiten im Dokumentarfilm

Anders als im Spielfilm, wo eine Szene problemlos wiederholt werden kann, wenn eine Aufnahme nicht geglückt ist, stellt diese Situation Dokumentarfilmschaffende vor Probleme. Eine Frage in einem Interview zu wiederholen ist vielleicht sogar möglich. Nicht möglich ist es dagegen in vielen Fällen, eine beobachtete Situation nachzustellen, weil die Aufnahme technisch nicht in Ordnung ist.

Da dokumentarische Aufnahmen – im Gegensatz zum Spielfilm – nicht in einem abgeschirmten Setting stattfinden, ist es häufig schwierig, etwa unerwünschte Geräusche auszuschließen. Der Bildausschnitt lässt sich gegebenenfalls korrigieren, indem die Kamera entsprechend ausgerichtet wird; kaum zu beheben ist das Problem, wenn vor Ort Geräusche auftreten, die die Tonaufnahme stören.

Die Tonaufnahme

Das gesprochene Wort spielt in der dokumentarischen Filmerzählung eine große Rolle, auch und vor allem dann, wenn der Film einen Off-Kommentar nicht vorsieht. Besonders in beobachtenden Dokumentarfilmen bildet das Tonmaterial den roten Faden, an dem entlang im Schnitt die Erzählung aufgebaut wird.

Bei dialoglastigen Filmen werden meist die zentralen Szenen transkribiert, noch bevor der Film in den Schnitt geht, um entscheiden zu können, wie sich aus dem Gesagten eine sinnvolle Erzählung formen lässt. Die Bilder werden dann in einem zweiten Schritt „auf den Ton“ geschnitten. Das heißt im Umkehrschluss: Hat das Tonmaterial Lücken, reißt der rote Faden und die Erzählung kommt ins Stocken. Diese Fälle verlangen nach einer dramaturgisch anderen Lösung.



WISSEN

Um genau das zu verhindern, wird im Dokumentarfilm großer Wert auf eine gute Tonaufnahme gelegt. Inzwischen gibt es viele Möglichkeiten dafür, aber jede Herangehensweise hat Vor- und Nachteile. In Sit-Down-Interviews wird häufig mit klassischen Standmikros oder Handheld-Mikros gearbeitet.

Das ist in beobachtenden Dokumentarfilmen, die die Menschen in ihrem Alltag begleiten, natürlich nicht möglich. Hier wird der Ton häufig durch Ansteckmikros aufgenommen, die wichtigsten Personen sind also „verkabelt“. Nicht praktikabel ist diese Lösung jedoch, wenn eine Menschengruppe zu filmen ist. In solchen Fällen wird der Ton häufig „geangelt“. Hier hält ein:e Assistent:in ein Mikro mithilfe einer sogenannten „Ton-Angel“ gerade so hoch über die Köpfe der Menschen, dass der Ton gut aufgenommen werden kann, das Mikro aber nicht im Bild ist.

Die Arbeit der Tonspezialist:innen beschränkt sich nicht nur auf die Dialoge, sondern erstreckt sich auch auf die Aufnahme der atmosphärischen Töne am Drehort (Windrauschen, Regentropfen, Hintergrundgeräusche etc.). Mit einem raumgreifenden und offenen Mikrofon wird die Atmosphäre während der Dreharbeiten aufgenommen und so entsteht nach und nach eine Vielfalt an Atmosphären, mit denen in der Montage kreativ gearbeitet werden kann. Einige Filmprojekte nutzen diese Ton-Arsenale, um eine richtige Klanglandschaft (Soundscape) zu kreieren.

Insert Vertiefung:

Dokumentarfilmtone:

<https://dokumentarfilminitiative.de/images/stories/pdfs/tonimdokumentarfilm/chesler.pdf> (Link abgerufen am 15.11.2021)

Tonbearbeitung und Musik

Auch jenseits von Dialogen und Atmosphären wird im Dokumentarfilm viel mit Ton gearbeitet. Im Rohschnitt findet zunächst die Montage von Dialogen und Bildern statt. Gibt es einen Off-Kommentar, wird dieser meist erst dann eingesprochen, wenn der Rohschnitt steht. Der Kommentar kann vom Filmschaffenden selbst, von den Protagonist:innen oder von professionellen Sprecher:innen eingesprochen werden. Im Feinschnitt werden anschließend alle Teile einer Szene einander angepasst, Musik oder atmosphärische Geräusche hinzugefügt und der Ton richtig „gemischt“, also in der Lautstärke reguliert und angeglichen.

Zahlreiche Dokumentarfilme verwenden zusätzlich Musik, um bewusst bestimmte Stimmungen zu erzeugen oder zu verstärken. In vielen dokumentarischen Formaten wird Musik jedoch sparsamer und dezenter eingesetzt als in Spielfilmen.

Dokumentarfilme ohne Kommentar

Dokumentarfilme ohne Off-Kommentar sind darauf angewiesen, ihre Geschichte allein mithilfe schlüssig montierter Szenen auf verständliche Art und Weise zu erzählen. Alles Wissenswerte muss in den gefilmten Szenen enthalten sein, weil es,



WISSEN

ist ein Kommentar von vornherein ausgeschlossen, im Nachhinein nicht mehr hinzugefügt werden kann. Bei komplizierten Themen oder sehr komplexen Beziehungsgeflechten kann dies zu einer großen Herausforderung werden. Die Frage, ob der Film einen eigenen Kommentar haben soll oder nicht, muss deshalb unbedingt vor Drehbeginn reflektiert werden, denn sie hat großen Einfluss auf Entscheidungen während der Dreharbeiten.

Für einen Dokumentarfilm, der *ohne* Kommentar auskommen soll, müssen zum Teil andere Aufnahmen gemacht werden als für einen Dokumentarfilm *mit* Kommentar. Was im Kommentar mit einem Satz gesagt werden kann, braucht in der Beobachtung oft einige Szenen, um verständlich zu werden. Ein Kommentar könnte aber auch eine erste Interpretation des Films sein, auf die die Filmemacher:innen bewusst verzichten, um diese den Zuschauer:innen selbst zu überlassen.

Klassischer Off-Kommentar

Ein typischer Off-Kommentar wird meist im Nachhinein aufgenommen. Er kann die Bilder eines Films so stark prägen, dass die unvoreingenommene Wahrnehmung der dokumentarischen Aufnahmen darunter leidet. Auch können Off-Kommentare, die sehr objektiv und wissenschaftlich auftreten, gegebenenfalls den Eindruck erwecken, sie wollten die komplexe Wirklichkeit in einer bestimmten vorgefertigten Richtung ausdeuten. Ähnliches gilt für Kommentare, die als geschriebene Zwischentitel platziert werden.

Subjektiver Kommentar

Ein bewusst subjektiver Regie-Kommentar bestimmt die Filmerzählung auf andere Weise, macht sie persönlicher und womöglich besser verständlich. Die Ich-Perspektive erleichtert außerdem die Identifikation mit dem Erzählenden und schafft eine stärkere emotionale Bindung. Wobei ein subjektiver Kommentar auch den gegenteiligen Effekt haben kann, wenn er als aufdringlich empfunden wird und Abwehr produziert. Dabei kann der persönliche Kommentar entweder direkt während der Dreharbeiten (sozusagen „live“) aufgenommen oder im Nachhinein im Rahmen der Montage und Postproduktion eingesprochen und hinzugefügt werden.



AUFGABEN

4. Spot auf: Ton

Aufgaben und Fragestellungen zu Ton, Musik und Kommentar

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 5

(Zusatz-)Material:

den Film oder Ausschnitte daraus, um diese/n ggf. mehrmals sichten zu können

Filmdidaktische Hinweise:

Anhand dieser Aufgaben untersuchen die Schüler:innen, wie Dokumentarfilme durch das Sounddesign und den Einsatz von Musik gestaltet und wie durch diese filmischen Mittel bestimmte Emotionen hervorgerufen werden können. Außerdem erkennen sie, welche unterschiedlichen Kommentar-Arten es gibt; sie verstehen, wie unterschiedlich Dokumentarfilme funktionieren und wirken, je nachdem, ob sie mit oder ohne Kommentar arbeiten. Die Aufgaben stellen alternative Zugänge dar, aus denen den eigenen Zielen und Schwerpunkten entsprechend ausgewählt werden sollte.

A 1 – Audioprotokoll erstellen und reflektieren

Nachdem sie den Film gesichtet haben, erstellen die Schüler:innen aus dem Gedächtnis eine Übersicht jener Elemente, die im Film auf der Ton-Ebene genutzt werden, und notieren erste Beobachtungen dazu. Hier geht es beispielsweise darum, welche Ton-Elemente der Film vor allem einsetzt oder welche besonders auffällig gewirkt haben.

Um die Aufgabe zu vereinfachen, kann die folgende Liste genutzt (und ergänzt oder modifiziert) werden. Die Liste steht auch als Arbeitsblatt zur Verfügung (ARBEITSBLATT_Audioprotokoll zum Film), auf dem die im Film vorkommenden Elemente markiert und kommentiert werden können:

- Dialoge zwischen Protagonist:innen im Bild oder im Off
- Dialoge zwischen Protagonist:innen und Regie im Bild oder im Off
- Monologe im Bild oder im Off
- Innerer Monolog der Regie
- Innerer Monolog des:der Protagonist:in
- Vorgelesene Texte wie Tagebucheinträge, Zeitungstexte, Briefe etc.
- Archivaufnahmen aller Art
- Klassischer Off-Kommentar Sprecher:in
- Subjektiver Off-Kommentar Regisseur:in
- Umgebungsgeräusche
- Mitschnitte von Medieninhalten (Radio, TV etc.)



AUFGABEN

- Musik, die direkt im Film gespielt wird
- Musik im Off
- Soundeffekte

 ARBEITSBLATT_Audioprotokoll zum Film ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. XXI f.)

Impulse zur Reflexion des Audioprotokolls

- Welche Tonelemente werden eingesetzt?
- Wie werden sie verwendet?
- Warum wurden wohl genau diese Tonelemente gewählt?

Vertiefungsaufgabe

Die vom Film genutzten Ton-Elemente werden nach einer erneuten Sichtung in ihrem Zusammenspiel und auch im Zusammenspiel mit den Bildern diskutiert. Dabei dient die Liste im Audioprotokoll als Ausgangsbasis.

Hinweis:

Die Aufgabe eignet sich für Filme, die über eine komplexe Audio-Ebene verfügen. Bei längeren Filmen bietet es sich an, mit einem max. 10-minütigen Ausschnitt zu arbeiten.

- Welche Ton-Elemente waren in der ersten Sichtung kaum wahrnehmbar, nachdem der Film nochmals angesehen worden ist, aber schon?
- Welches sind die wesentlichen Ton-Elemente und welche Wirkung haben sie im Film auf dich?
- Wo unterstützen oder ergänzen die Töne des Films die Bilder? Wo ließe sich eher von einer Ton-Bild-Schere sprechen, also dem Umstand, dass sich Bild und Ton gegenseitig konterkarieren? Welchen Effekt, welche Reaktion soll diese filmische Herangehensweise jeweils auslösen? Was würde passieren, wenn Musik oder Ton nicht vorhanden wären?
- Wo verstärkt der Ton die Bilder möglicherweise unnötig? Wie hätte in diesem Ausschnitt anders mit Ton und Musik umgegangen werden können?

A 2 – Filmdiskussion mit Schwerpunkt Kommentar

Um über den Kommentar fundiert diskutieren zu können, empfiehlt es sich, die Fragen als Beobachtungsaufträge bereits vor dem Film zu formulieren und die Schüler:innen zu bitten, sich während der Sichtung und nach dem Film dazu stichwortartig ihre Gedanken zu notieren.

Beobachtungsaufträge

- Welche wesentlichen Informationen werden im Off-Kommentar vermittelt?



AUFGABEN

- Auf welche Weise (z. B. persönlich, wissenschaftlich, humorvoll) ist der Off-Kommentar gesprochen?
- In welchem Verhältnis steht der Off-Kommentar zu den Bildern des Films?

Diskussionsfragen

- Welche Art von Information wird im Kommentar transportiert?
 - Informationen, die für das Verständnis der Szenen nötig sind?
 - Weiterführende Hintergrundinformationen zum Thema?
 - Persönliche Meinungen bzw. Interpretationen?
 - Humoristische oder ironische Zuspitzungen oder Bemerkungen?
- Wie beeinflusst dieser Kommentar die Aufnahme des Films bei den Zuschauer:innen?
- Wie bewertet ihr diesen Kommentar? Begründet eure Meinung!
- Welche andere Herangehensweise wäre beim Kommentar denkbar gewesen?

Zusammenfassung der Diskussion

- Die Ergebnisse der Diskussion sollten in drei bis vier Sätzen zusammengefasst und aufgeschrieben werden.

A 3 – Szenenanalyse: Schwerpunkt Ton und Musik

Hinweis:

Diese Analyse eignet sich für eine Szene, in der Ton und/oder Musik eine große Rolle spielen.

Die Beispielszene wird mehrfach gesichtet:

- Ohne Musik und Ton, Konzentration nur auf die Bilder; nach der Sichtung wird ein Kurzprotokoll der Eindrücke erstellt.
- Mit Original-Audiospur; nach der Sichtung erfolgt eine kurze Aussprache in der Gruppe zur Frage: Wie beeinflussen Ton und Musik Aussagen und Wirkung der Szene?
- Die Beispielszene wird stumm abgespielt und mit einer ganz anderen Musik kombiniert; nach der Sichtung wird die Frage erörtert: Wie hat diese andere Musik die Szene verändert?
- Variante: Es ist auch möglich, sich am Anfang nur auf die Tonspur zu konzentrieren, ohne die Bilder zu sehen, und sich die Frage zu stellen, was der Ton (inkl. eventueller Dialoge) und die Musik erzählen und wie sie wirken. Welche Bilder rufen sie in der Vorstellung wach? Erst dann wird die Szene mit Bild und Ton angeschaut.



AUFGABEN

A 4 – Szenenanalyse: Schwerpunkt Kommentar

Hinweis:

Diese Analyse ist geeignet für Szenen, in denen der Kommentar eine große Rolle spielt.

Die Beispielszene wird mehrfach gesichtet:

- Ohne Ton (und damit auch ohne Kommentar), Konzentration nur auf die Bilder; nach der Sichtung werden die Eindrücke in einem Kurzprotokoll festgehalten.
- Mit Original-Audiospur; nach der Sichtung wird die Frage diskutiert, wie der Kommentar die Szene geprägt und beeinflusst hat.
- Variante: Zuerst nur die Tonspur ohne Bild anhören: Was erzählt die Tonspur? Welche Bilder ruft sie wach? Erst danach wird die Szene mit Ton und Bild angeschaut und vor dem Hintergrund der eigenen Überlegungen diskutiert.

A 5 – Alternative Kommentare selbst schreiben und sprechen

Hinweise:

Für diese Aufgabe kann jeder Film genutzt werden, solche mit als auch solche ohne Off-Kommentar. Auch Kleingruppenarbeit, deren Ergebnisse im Anschluss verglichen werden können, passt hier gut. Um den Aspekt vertiefend zu bearbeiten, kann auf den Text [Modul 1 Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit / 3. Wie Dokumentarfilme arbeiten – Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols](#) (siehe S. 20 f.) zurückgegriffen werden.

Zunächst werden prägnante Szenen herausgesucht, mit denen die Schüler:innen im Folgenden arbeiten:

- Schreibt zur Szene einen Kommentar (entweder klassisch-objektiv oder aus der subjektiven Perspektive der Regie) und sprecht ihn parallel zur Sichtung der (bei Bedarf auf stumm geschalteten) Szene ein.
Für die Planung eures Kommentars und die Entscheidung für eine Kommentar-Art könnt ihr auf den Text [Wie Dokumentarfilme arbeiten – Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols](#) zurückgreifen.
- Tragt euch eure Vorschläge gegenseitig vor. Vergleicht, wie sich die unterschiedlichen Kommentar-Arten auf die Szenen auswirken. Wie verändern die neuen Kommentare die Szene? Gibt es evtl. sogar Beispiele dafür, dass der Kommentar nun einzelne Filmbilder überflüssig macht?

A 6 – Wie Ton, Musik und Kommentar die Bilder und den Film prägen

Am Beispiel längerer Filmausschnitte (ca. 5 – 8 Minuten) untersuchen die Schüler:innen, wie hier Ton, Musik und Kommentar eingesetzt und wie diese Elemente miteinander und mit den Bildern verschränkt werden.



AUFGABEN

Die Schüler:innen können die dafür infrage kommenden Ausschnitte entweder selbst wählen oder suchen sich aus zuvor definierten Ausschnitten ein Beispiel heraus.

 HANDOUT_Anleitung zum Erstellen von Filmstills und Filmausschnitten mit dem VLC Media Player ([online](#) oder [hier im Anhang](#), S. X ff.)

Besonderes Augenmerk sollte dabei auf die Frage gerichtet werden, welches Element welche Informationen vermittelt. Auch diese Aufgabe bietet sich als Hausaufgabe an.

	Bilder	Ton	Musik	Kommentar
Welche Informationen werden transportiert?				
Welche Emotionen werden geweckt bzw. transportiert?				

Reflexion

Nachdem sie ihre jeweiligen Filmausschnitte untersucht haben, tauschen sich die Schüler:innen untereinander aus und achten besonders darauf, wo ihre Beobachtungen Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufweisen.

- Welche Informationen erreichen die Zuschauenden über welche Ebene (Bilder, Ton und Musik, Kommentar)?
- Wie sind die Ebenen aufeinander abgestimmt? Vermitteln die Ebenen jeweils die gleiche Information oder das gleiche Gefühl? Oder trägt jede Ebene einen eigenen Aspekt zur Aussage bei? Widersprechen sich die Ebenen möglicherweise?

Am Ende formulieren die Schüler:innen in einer kurzen schriftlichen Zusammenfassung ihre Erkenntnisse zur Arbeit des Films mit Ton, Musik und Kommentar.

A 7 – Beobachtungsaufgaben zum Ton

Es kann sinnvoll sein, den Schüler:innen direkt vor Beginn der Filmvorführung eine oder mehrere Beobachtungsaufgaben zu stellen, um ihre Aufmerksamkeit gezielt auf ausgewählte Aspekte des Films zu lenken.

- Was alles ist zu hören (Umgebungston, Off-Ton, Extra-Töne, Musik, Kommentar etc.)?
- Wie wirkt der Ton, wie die Musik und die Sprache auf euch?
- Welches sind die zentralen Aussagen, die auf der Tonebene zum Ausdruck gebracht werden, und mit welchen Bildern gehen diese Aussagen einher?
- Gibt es einen Kommentar und wenn ja, wie ist dieser gestaltet und welche Wirkung hat er?



AUFGABEN

Beobachtungsaufgaben bieten sich insbesondere dann an, wenn der thematische Schwerpunkt des Filmgesprächs oder der Analyse bereits feststeht. Indem mehrere Teams mit unterschiedlichen Aufträgen ausgestattet werden, entstehen mehrere Expert:innengruppen, deren Erkenntnisse sich im nachfolgenden Gespräch ergänzen können. Beobachtungsaufgaben funktionieren sehr gut als Einstieg in das Gespräch nach dem Film.

Aber Vorsicht: Den Film unvoreingenommen zu sehen kann erschwert werden, wenn die Beobachtungsaufgaben zu detailliert ausfallen. Ergebnisse und Erkenntnisse, die aus den Beobachtungsaufgaben gewonnen wurden, müssen nach dem Film auch abgefragt werden. Sie sind vor allem dann sinnvoll, wenn im Anschluss eine Filmanalyse vorgenommen werden soll.

A 8 – Weitere Aufgaben

Weitere Aufgaben zum Thema sind im Modul 1 zu finden:

[Modul 1 Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit / 9. Spot auf: dokumentarische Herangehensweisen – Analysieren, wie unterschiedliche dokumentarischen Methoden den Film prägen / Aufgabe A 2 – Zur Haltung der Regie zwischen „objektiver Berichterstattung“ und Kampagnenfilm \(siehe S. 39\)](#)



5. Spot auf: Narration Dramaturgie und Montage

Bei vielen Dokumentarfilmen wird deutlich mehr Material gedreht, als letzten Endes Eingang in den Film findet. Das sogenannte Drehverhältnis, das das gedrehte Material ins Verhältnis zum fertigen Film setzt, liegt häufig bei 40:1 und mehr. Das heißt, aus 40 gedrehten Stunden Material werden im Schnitt viele kleine Szenen kombiniert, die am Ende aber nur eine Stunde lang sind. Man sagt daher auch: Ein Dokumentarfilm entsteht in der Montage, weil sich erst nach Sichtung des Materials erweist, welche Geschichte sich wirklich gut aus dem Material heraus erzählen lässt (und welche nicht).

Besonderheiten im Dokumentarfilm

Im Dokumentarfilm kann daher die Dramaturgie des Films, also die Frage, wie die Erzählung aufgebaut wird, vor der Montage meist noch nicht final entschieden werden. Im Spielfilm dagegen ist es gängige Praxis, dass die Dramaturgie vor allem während der Arbeit am Drehbuch entwickelt wird.

Die Dramaturgie im Dokumentarfilm ist zwangsläufig ein mehrstufiger Prozess, denn die Realität richtet sich nicht nach den Ideen Filmschaffender. In der Planungsphase wird ein Konzept erstellt, wie der Film und die Erzählung inhaltlich und visuell aufgebaut werden können. Nicht selten zeigt sich dann während der Dreharbeiten, dass das Konzept ergänzt oder sogar geändert werden muss, weil sich, was geplant war, in der Realität nicht oder nur modifiziert umsetzen lässt. Mitunter ergeben sich auch unvorhergesehene wichtige Situationen, die den Aufbau des Films verändern.

Die Dramaturgie eines Dokumentarfilms muss also sehr viel beweglicher und veränderbarer sein als bei einem Spielfilm und sie kann vor allen Dingen nicht als „erledigt“ gelten, solange nicht die letzte Aufnahme „im Kasten ist“. Erst wenn das Material komplett gesichtet, sortiert und analysiert ist, kann ein belastbarer Plan entstehen, wie sich in der Montage die Dramaturgie umsetzen lässt. Dennoch ist es natürlich wichtig und hilfreich, einen dramaturgischen Plan zu haben, an dem sich die Realität der Aufnahmen messen lässt und gegebenenfalls Veränderungen vorgenommen werden müssen.

Warum passt die Bezeichnung *Montage* besser als *Schnitt*?

Auch wenn der Prozess der Montage immer noch häufig als Filmschnitt bezeichnet wird, beschreibt der Begriff Montage sehr viel genauer, was in dieser Phase der Filmproduktion passiert.

Aufgezeigt wurde dies bereits 1922 von dem Regisseur Lew Kuleschow^[15], der zeigte, wie stark die Kombination von Sequenzen die Bedeutung der einzelnen

[15] Lew Kuleschow (1899 – 1870) war ein sowjetischer Regisseur, der nach der russischen Revolution als Lehrer an der staatlichen Filmschule in Moskau tätig war. Kuleschow führte als erster



WISSEN

Szenen verändern kann. Die britische Regie-Legende Alfred Hitchcock hat Kuleschows Experiment in den 1960er-Jahren nachgestellt und kombinierte die gleiche Aufnahme von sich selbst mit zwei ganz unterschiedlichen Bildern: zunächst mit der Aufnahme einer Mutter und ihrem Kind im Park und danach mit dem Bild einer jungen Frau im Bikini. Obwohl Hitchcocks eigene Aufnahme immer die gleiche blieb, wirkt er in der Kombination mit Mutter und Kind wie ein gütiger älterer Herr. In der Kombination mit der jungen Frau im Bikini dagegen mutet er wie ein alter Lüstling an, wie Hitchcock selbst augenzwinkernd bemerkt. Kuleschow (und Hitchcock) bewiesen durch ihre Experimente, dass der Kontext, in den ein Bild gesetzt wird, in der Lage ist, dem Bild eine neue Bedeutung zu geben. Das heißt, die Montage hat großen Einfluss darauf, was und wie die Zuschauer:innen wahrnehmen; sie fügt Elemente vielmehr zusammen (Kombination) und schafft dadurch Bedeutung, als dass sie Szenen auseinander schneidet (*cutting* von Szenen).

Insert Vertiefung:

Montage im Dokumentarfilm:

<https://www.filmbulletin.ch/articles/montage-im-dokumentarfilm>

Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle. 1964:

<https://www.youtube.com/watch?v=96xx383lpil>

(Links abgerufen am 15.11.2021)

Rohschnitt und Feinschnitt

Die meisten Dokumentarfilme werden zuerst im Rohschnitt im Hinblick auf eine nachvollziehbare Narration und sinnvolle Dramaturgie geschnitten. Die Dramaturgie sorgt dabei auch für die Spannung bzw. für den Fortgang der Erzählung und die Entwicklung der Personen (einzeln und gemeinsam). Häufig steht am Anfang eines Dokumentarfilms eine Frage, die im Laufe des Films geklärt werden soll. Für Spannung sorgen zwischenmenschliche oder gesellschaftliche Konflikte und unvorhergesehene Entwicklungen. Im zweiten Schritt der Montage, dem Feinschnitt, werden Ton, Musik und Kommentar bearbeitet und es erfolgt die Farbkorrektur. Auf diese Weise können sich auch zu diesem Zeitpunkt noch dramaturgische Veränderungen ergeben.

filmische Experimente zur Montage durch, um zu zeigen, dass die Montage einzelner Szenen für den Film weit wichtiger war als die Frage, wie eine Szene gespielt oder aufgenommen wurde.



AUFGABEN

6. Spot auf: Narration Aufgaben und Fragestellungen zu Dramaturgie und Montage

Altersempfehlung:
ab Jahrgangsstufe 7

(Zusatz-)Material:
Der Film steht zur nochmaligen Sichtung zur Verfügung.

Filmdidaktische Hinweise:
Anhand der Aufgaben erkennen die Schüler:innen, wie Dokumentarfilme durch eine bewusst gestaltete Dramaturgie und die Montage verschiedenster Materialien eine eigene filmische Wirklichkeit kreieren. Sie können nachvollziehen, wie die Dramaturgie ihre ganz eigene Erzähllogik entfaltet und damit auch Emotionen hervorruft, lenkt und bedient.

A 1 – Gedankenexperiment: Film und Realität

Bei vielen Dokumentarfilmen wird deutlich mehr Material gedreht, als letzten Endes Eingang in den Film findet. Das sogenannte Drehverhältnis, das das gedrehte Material ins Verhältnis zum fertigen Film setzt, liegt häufig bei 40:1 und mehr. Das heißt, aus 40 gedrehten Stunden Material werden im Schnitt viele kleine Szenen kombiniert, die am Ende aber nur eine Stunde lang sind. Es findet also ein starker Selektionsprozess statt.

Überlegt gemeinsam:

- Was bedeutet diese starke Auswahl für das Verhältnis von Film und Realität?
- Kann ein Dokumentarfilm die Realität so zeigen, wie sie ist, wenn er im Schnitt so stark reduziert?

A 2 – Szenenanalyse: Schwerpunkt Montage

Im Schnitt werden nicht nur einzelne Szenen und Bilder zu Filmsequenzen kombiniert, sondern es wird auch weiteres Material eingearbeitet, z. B. Töne, Musik, Archivaufnahmen oder Kommentare. Welche Wirkung die Kombination dieser verschiedenen Materialien aufeinander hat, lässt sich anhand einzelner ausgewählter Szenen analysieren und verdeutlichen:

- Beispielszenen zuerst nur bis zu einem bestimmten Schnitt ansehen und analysieren, danach ein zweites Mal die Szene länger (inkl. vorausgehender und folgender Szenen/Bilder) anschauen und Eindrücke vergleichen: Wie verändert sich die Szene durch die Montage?
- Beispielszenen zuerst ohne Kommentar/Musik betrachten und analysieren, danach mit Kommentar/Musik anschauen und Eindrücke vergleichen
- Beispielszenen mit einem alternativen Kommentar oder anderer Musik unterlegen



AUFGABEN

- Eine Szene mit Archivaufnahmen aussuchen und zuerst ausschließlich die Archivaufnahmen sichten (ohne Anschlüsse und ohne zusätzliche Elemente des Films wie Ton, Musik, Kommentar); die Archivaufnahmen deuten und analysieren; im zweiten Schritt die gesamte Szene sichten und analysieren, wie der Film das Archivmaterial einsetzt.

Mögliche Fragen

- Welche verschiedenen Elemente werden in der ausgesuchten Szene miteinander kombiniert? (Verbindung verschiedener oder verschiedenartiger Bilder, von Bild mit Tönen, Bild mit Kommentar, Bild mit Musik etc.)
- Wie wirken die verschiedenen Elemente aufeinander?
- Wie verändert ein Kommentar (so vorhanden) die Sicht auf das Bildmaterial?
- Wie beeinflussen die Musik und der Sound sowie der Originalton von Dreh- schauplätzen die Wahrnehmung?

A 3 – Erzählstruktur des Films nachvollziehen

Nachdem der Film zunächst einmal komplett geschaut wurde, sehen ihn die Schüler:innen für diese Aufgabe ein zweites Mal und protokollieren den Verlauf der Erzählung.

Dazu kann der Film nach Sichtungsschwerpunkten unterteilt werden (z. B. je nach Drehort, Protagonist:in, zeitlichem Verlauf der Handlung). Für jeden Schwerpunkt werden die wichtigsten Entwicklungen notiert. Es bietet sich an, die Klasse in Gruppen aufzuteilen, die je einen Schwerpunkt bearbeiten.

Die entstandenen Protokolle können zur weiteren Analyse des Films genutzt werden. Folgende Schwerpunkte bieten sich an:

- Entwicklung einzelner Protagonist:innen: Gibt es (innere und/oder äußere) Entwicklungen und wie werden diese sichtbar gemacht? Wie entwickeln sich die Beziehungen der Menschen untereinander?
- Narrative Methode des Films: Welches sind zentrale Themen und Konflikte? Wie geht der Film mit diesen Themen und Konflikten erzählerisch um? Welche Perspektive wird gewählt, wie wird die Handlung entwickelt, welche Lösungsansätze für die Konflikte werden sichtbar?
- Erzählhaltung und Perspektive des Films: Welche Einstellung des:der Erzählers:Erzählerin gegenüber dem Erzählten zeigt sich und woran? Wie verhält sich die Erzählung zu den Personen und Handlungen, die im Film gezeigt werden? Lassen sich hier Entwicklungen ablesen?
- Bildgestaltung und die Inszenierung von Räumen und Orten: Wie werden die Drehorte in Szene gesetzt und gefilmt? Welche:r Protagonist:in wird an welchem Ort gefilmt? Werden Räume genutzt, um die Erzählstruktur zu unterstützen? In welcher Weise wirken sich die verschiedenen Drehorte darauf aus, wie die Menschen vor der Kamera „überkommen“?



A 4 – Weitere Aufgaben

Weitere Aufgaben zum Thema sind im Modul 1 zu finden:

1. Modul 1 *Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit* / 8. Spot auf: die Dramaturgie – Untersuchen, wie aus der komplexen Realität eine fesselnde Erzählung wird / Aufgabe A 2 – Eine Frage der Dramaturgie: Die Erzählstruktur untersuchen (siehe S. 35)
2. Modul 1 *Dokumentarfilm – Umgang mit der Wirklichkeit* / 8. Spot auf: die Dramaturgie – Untersuchen, wie aus der komplexen Realität eine fesselnde Erzählung wird / Aufgabe A 3 – Abschlussdiskussion: Die Dramatisierung der Wirklichkeit (siehe S. 37)

AUFGABEN



7. Spot auf: weitere filmsprachliche Elemente Archivmaterial, Animation und Reenactments

Dokumentarfilmer:innen haben noch eine Vielzahl weiterer kreativer Möglichkeiten entwickelt, um von der Wirklichkeit zu erzählen, auch oder gerade wenn diese sich nicht so leicht abbilden, beobachten und befragen lässt.

Archivmaterial

Archivmaterial wird vielfach verarbeitet, wenn es um historische Themen geht, die sich heute nicht mehr filmen lassen, oder um Themen, bei denen das Filmen aus Sicherheitsgründen nicht möglich ist. Klassisch ist der Einsatz von Archivmaterialien wie Fotos, Video- und Filmsequenzen, aber auch Texten und Sounddokumenten. Diese Materialien können aus öffentlichen Archiven, aber auch aus privaten Beständen stammen.

Animierte Szenen

Oftmals werden dokumentarische Filme auch durch Animationssequenzen ergänzt. Mithilfe der Animationen lassen sich Teile der Geschichte erzählen, die nicht gefilmt werden können, etwa Rückblicke auf die Vergangenheit, Träume, Ausblicke auf die Zukunft oder auch sehr emotionale Szenen, in denen es sich verbietet, zu filmen. Oft werden Animationen auch eingesetzt, um Protagonist:innen zu schützen, indem diese anonymisiert auftreten. Animierte Szenen dienen überdies als künstlerisches Gestaltungselement, um dem Film visuelle Vielfalt und Emotionen zu verleihen.

Reenactments

Reinszenierte Szenen einzuarbeiten ist ein weiterer Ansatz, dokumentarische Filme zu ergänzen. Mit diesen sogenannten Reenactments ist es möglich, Ereignisse sichtbar zu machen, die stattgefunden haben, aber nicht gefilmt wurden. Reenactments können mit den Protagonist:innen nachgestellt oder mit Schauspieler:innen inszeniert werden.

Wenn von Reenactments die Rede ist, geht es meist um die Nach-Inszenierung von Bild und Ton. Sehr viel seltener wird über ein Reenactment der Ton-Ebene diskutiert, obwohl dies technisch sehr viel leichter durchzuführen ist und das Publikum viel weniger Möglichkeiten hat, die (Re-)Inszenierung zu „durchschauen“. Reenactments stehen auch deshalb immer wieder in der Kritik, weil dergleichen filmische Mittel die Grenzen zwischen inszenierten und dokumentarischen Aufnahmen bewusst verwischen – mit dem Ergebnis, dass im fertigen Film die unterschiedliche Provenienz der Aufnahmen nicht immer auszumachen ist.



WISSEN

Insert Vertiefung:

Reenactments:

<https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60259/reenactment>

<https://blog.zhdk.ch/zdok/2016/do-it-again-reenactment-im-dokumentarfilm>

<https://www.medienkorrespondenz.de/leitartikel/artikel/geschichte-oder-nurnbspgeschichten>

(Links abgerufen am 15.11.2021)



AUFGABEN

8. Spot auf: weitere filmsprachliche Elemente Aufgaben und Fragestellungen zu Archivmaterial, Animationen und Reenactments

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 5

(Zusatz-)Material:

Der Film steht zur nochmaligen Sichtung (von Ausschnitten) zur Verfügung

Filmdidaktische Hinweise:

Die Schüler:innen untersuchen und reflektieren, wie der Einsatz verschiedener filmsprachlicher Mittel Dokumentarfilme ergänzen und bereichern kann.

A 1 – Szenenanalyse: Auswahl und Einsatz von Archivmaterial

Die Schüler:innen schauen sich, nachdem sie den Film erstmals gesichtet haben, eine Szene mit Archivmaterial noch einmal eingehend an und analysieren sie gemeinsam. Als Leitfragen dienen ihnen:

- Welche Art von Archivmaterial ist im Film zu sehen?
- Wie wird dieses Material benannt und eingebunden?
- Welche Informationen transportiert das Archivmaterial?
- Was würde passieren, wenn der Film (ganz oder nur in dieser Szene) auf dieses Archivmaterial verzichten würde?
- Wie verändert das Archivmaterial den Film? Welche Wirkung wird dadurch erzeugt, dass in den Film Archivmaterial integriert ist?

A 2 – Szenenanalyse: Einsatz von Animation

Die Schüler:innen schauen sich, nachdem sie den Film erstmals gesichtet haben, eine Szene, in der mit animierten Sequenzen oder Animationen im Bild gearbeitet wird, noch einmal an und analysieren sie gemeinsam. Als Leitfragen dienen ihnen:

- Warum werden in diesem Dokumentarfilm Animationen verwendet?
- Wie sind die Animationen gestaltet und was könnten die Gründe für genau diese Gestaltung sein?
- Wie fügen sich dokumentarische und animierte Szenen zusammen?
- Welche erzählerische Funktion haben die animierten Szenen?
- Wäre dieser Film auch ohne Animationen denkbar gewesen?



A 3 – Über das Verhältnis von Authentizität und Reenactments

Reenactments sind ein recht umstrittenes Mittel im Dokumentarfilm. Das gilt besonders dann, wenn sie – wie in manchen historischen TV-Formaten – kaum von den „dokumentarischen“ Bildern zu unterscheiden sind.

- Dieses vielschichtige Thema am Beispiel ausgewählter Filme oder Filmausschnitte zu untersuchen, bietet sich für eine komplexe Hausaufgabe an.
- Es ist ebenfalls denkbar, dazu eine Pro- & Contra-Diskussion zu führen.

Im Mittelpunkt beider Herangehensweisen können Fragen stehen wie:

- Wann kann es sinnvoll sein, in einem Dokumentarfilm Szenen zu reinszenieren?
- Wie wirken sich nachinszenierte Ereignisse auf den Grad der Authentizität eines Dokumentarfilms aus?
- Müssen nachinszenierte Szenen so eingebettet und markiert werden, dass die (Re-)Inszenierung jederzeit erkennbar ist?
- Welche Folgen hat es für den Blick auf Vergangenheit, wenn mit nachinszeniertem Material gearbeitet wird?
- Anschlussfrage: Welche Folgen hat es für das Geschichtsverständnis, wenn der Film den Unterschied zwischen authentischem Material und Reenactment verwischt?

AUFGABEN



Modul 3

Wie ein Dokumentarfilm entsteht

Zum Einsatz ab Jahrgangsstufe 9

Das Modul 3 *Wie ein Dokumentarfilm entsteht* gewährt einen Blick hinter die Kulissen und beschreibt anschaulich zunächst die Phasen und typischen Abläufe einer professionellen Dokumentarfilmproduktion von der ersten Idee bis zum fertigen Film. Parallele Exkurse für filminteressierte Schüler:innen ergänzen, was bei Dokumentarfilmprojekten mit Jugendlichen in den einzelnen Entstehungsschritten zu beachten ist und wie diese angegangen werden können.



1. Spot auf: die Planungsphase Von der Idee bis zum fertig entwickelten Projekt

Kino-Dokumentarfilme basieren wie Spielfilme auf einer langen Vorbereitung und werden inhaltlich, organisatorisch und künstlerisch sorgfältig geplant. Von der ersten Idee bis zum Filmstart eines professionellen Dokumentarfilms im Kino vergehen nicht selten zwei bis fünf Jahre. Dennoch ist es natürlich möglich, mit deutlich weniger Zeit und Aufwand selbst einen Dokumentarfilm zu drehen, beispielsweise in der Schule oder der außerschulischen Bildung.

Die Phase, in der ein Dokumentarfilmprojekt von der Idee bis zur Produktionsreife entwickelt wird, ist häufig die längste.

Idee – Exposé – Treatment

Bevor aus einer Idee ein Dokumentarfilm wird, der im Kino über die Leinwand flimmert, sind viele Schritte nötig. Zuerst gilt es, zu überlegen, welche Geschichte der Film erzählen soll: Welche Schwerpunkte sollen gesetzt werden? Wer könnten mögliche Protagonist:innen sein? Wie entwickelt sich die Handlung und wie kann Spannung erzeugt werden?

Parallel zu inhaltlichen Überlegungen wird bereits die künstlerische Gestaltung des Films geplant. Das Kernteam diskutiert Fragen in diesem Kontext, bevor überhaupt ein erstes Exposé entsteht. Das Exposé ist ein kurzer Text (ca. 1–4 Seiten), der in wenigen Sätzen die Idee der Geschichte erfasst und ihre Grundbausteine und Figuren möglichst fesselnd beschreibt. Mit einem Exposé lassen sich potenzielle Partner:innen in einer knappen Form über das Projekt informieren.

Im Zuge der weiteren Recherchen wird das Thema ausgearbeitet, die Geschichte entwickelt und die Auswahl der Protagonist:innen konkretisiert. Die Ergebnisse hält das Treatment fest, das ausführlicher als das Exposé den inhaltlichen und filmgestalterischen roten Faden knüpft. Da sich die Wirklichkeit der Drehsituation schlechterdings nicht vorhersagen bzw. -bestimmen lässt und es unwäglich ist, was die Interviewpartner:innen tatsächlich sagen werden, ist ein Treatment für einen Dokumentarfilm deutlich offener als ein Spielfilm-Drehbuch.

Ein Treatment enthält keine fiktiven Dialogszenen, es beschreibt vielmehr reale Situationen und künstlerische Herangehensweisen, die diese Situationen ins Bild setzen sollen. Es stellt ebenfalls dar, welche Erzählperspektive der Film einnehmen soll, wie Orte und Menschen gezeigt werden und mit welchen weiteren Elementen (z. B. historischen Aufnahmen, Animationsszenen, Musik, Tongestaltung, Kommentar etc.) gearbeitet wird. Schon in dieser Phase entscheidet sich in der Regel, ob der Film einen begleitenden Off-Kommentar einsetzt oder nicht, denn von dieser Entscheidung sind viele weitere Schritte abhängig. Damit ein Film ohne Off-Kommentar verständlich ist, müssen alle Entwicklungen der Geschichte szenisch festgehalten werden. Es sind mithin andere Bilder und Szenen zu drehen als bei Filmen, die durch einen Sprechtext begleitet werden. Die Qualität eines Treatments bemisst sich danach, ob es ihm gelingt, den geplanten Film zu skizzieren, ohne dem Lauf der Dinge vorzugreifen. Es muss durchdacht und gleichzeitig so offen sein, dass der Film flexibel auf unvorhergesehene Ereignisse reagieren kann.



WISSEN

Schüler:innenprojekte:

Schon vor Drehbeginn solltet ihr euch Gedanken nicht nur über das Thema, sondern auch über die Form eures Films machen und diese Ideen in geeigneter Weise schriftlich festhalten. Ein wichtiger Aspekt ist die Frage nach dem Zielpublikum. Es macht einen Unterschied, ob der Dokumentarfilm für den „internen“ Gebrauch in der Schule oder das direkte Umfeld (Freund:innen, Eltern, Lehrer:innen) gedacht ist oder ob er ein breiteres Publikum ansprechen will. Im letzteren Fall gilt es, keine Insider-Perspektive einzunehmen, sondern das Thema so aufzubereiten, dass es auch für Außenstehende verständlich und interessant ist. Um das herauszufinden, ist es ratsam, das Treatment auch unbeteiligten Personen zu lesen zu geben und ihr Feedback ernst zu nehmen.

Im Mittelpunkt des Films sollte die Geschichte stehen. Wenn ihr zu zusätzlichen Materialien wie Archivmaterial, Animationen oder Reenactments greifen wollt, überlegt euch vorher gut, ob und wenn ja, warum diese Mittel der beste Weg sind, eure Geschichte zu erzählen. Bedenkt außerdem, dass bestimmte Herangehensweisen, etwa Animationen, besondere Kenntnisse voraussetzen, und prüft, ob ihr in eurem Team die Möglichkeit habt, diese filmischen Mittel mit genug Expertise anzuwenden.

Andersherum gilt aber auch: Seid kreativ und mutig und wenn ihr weitere, ganz andere Ideen habt, eure Dokumentarfilme zu ergänzen, lasst euch nicht davon einschränken, dass „so etwas“ möglicherweise noch nicht so oft gemacht worden ist. Nur wer wagt, gewinnt!

Wenn ihr vorhabt, euren Film zu veröffentlichen, müsst ihr sehr genau alle Rechte klären. Das betrifft sowohl die Einverständniserklärungen der Beteiligten als auch alle weiteren Bild- und Musikrechte. Das gilt in jedem Fall, ganz besonders aber bei einer Online-Verwertung. Hier drohen erhebliche Strafen und das Verbot, den Film zu zeigen, wenn die Verwertungsrechte nicht geklärt sind.

Insert Vertiefung:

Details zu Urheberrechten und Film: <https://www.urheberrecht.de/film>

(Link abgerufen am 15.11.2021)



WISSEN

Das Team

Wie groß oder klein das Team eines Dokumentarfilms ist, lässt sich kaum allgemeingültig sagen. Es kommt vor, dass die Regie fast alle Aufgaben in Personalunion übernimmt, ein Dokumentarfilmteam kann aber auch weit mehr als 50 Mitwirkende umfassen. Die wichtigsten Funktionen sind – neben der Produktion und der Regie – Kamera, Ton und Montage. Die Produktion ist dafür zuständig, organisatorische Abläufe zu regeln und die Finanzierung des Films sicherzustellen. Produzent:innen gerade im Dokumentarfilmbereich sind darüber hinaus oft auch inhaltlich involviert, denn sie arbeiten aktiv daran mit, das Projekt so zu gestalten, dass es möglichst viel Unterstützung findet.

Die Person hinter der Kamera, im Englischen spricht man vom Director of Photography (kurz: DoP), arbeitet in enger Abstimmung mit der Regie. Da sich die Aufnahmen der DoPs im Dokumentarfilm weit weniger planen lassen als im Spielfilm, müssen Dokumentar-DoPs während der Dreharbeiten oft spontan auf die Entwicklungen vor der Kamera reagieren, und ihre Entscheidungen haben großen Einfluss darauf, wie die handelnden Personen vom Publikum wahrgenommen werden. Doch auch die Arbeit am Ton ist zentral: Da im Dokumentarfilm – anders als im Spielfilm – Aufnahmen nur schlecht wiederholt werden können, ist es ausgesprochen wichtig, dass die Tonaufnahme gleich beim ersten Versuch eine gute Qualität hat und das Gesagte zu verstehen ist.

Die Montage ist im Dokumentarfilm eine der wichtigsten Aufgaben, denn hier wird aus den aufgenommenen Szenen, Beobachtungen, Interviews, Originaltönen und der evtl. hinzugefügten Musik der fertige Film geformt.

Schüler:innenprojekte:

Lasst euch – wenn möglich – vor dem Start eures Projekts in technischer und inhaltlich-künstlerischer Hinsicht beraten, wenn ihr selbst noch nicht viel Erfahrung habt. Hilfe findet ihr vielleicht sogar direkt an der Schule, auf jeden Fall aber in medienpädagogischen Einrichtungen oder Medienwerkstätten in eurer Umgebung. Hier lohnt es sich unbedingt zu recherchieren, welche Angebote es in eurer Nähe gibt.

Ist euer Team klein oder es ist euer erster Film, solltet ihr euch eher für ein weniger aufwändiges Filmprojekt entscheiden, z. B. einen Kurzfilm mit wenigen Protagonist:innen und Drehorten.

Es ist möglich, dass eine Person mehrere Aufgaben übernimmt (z. B. kann die Regie auch den Schnitt erledigen), aber während der Dreharbeiten sollten sich die wichtigsten Teammitglieder (Kamera, Ton, Regie) ganz auf ihre Tätigkeiten konzentrieren können. Sprecht euch deshalb bereits am Anfang ab, wie ihr Entscheidungen treffen wollt: Gerade während der Aufnahmen sollte geklärt sein, wer das letzte Wort hat. Nehmt euch für alle Produktionsphasen genug Zeit, vor allem der Arbeitsaufwand für die Montage wird fast immer unterschätzt.



WISSEN

Planung und Finanzierung

Filme machen ist teuer. Selbst ein Low-Budget-Dreh kostet Geld und muss finanziert werden. Kosten entstehen für die Honorare der Teammitglieder, für die Technik (Anschaffungen oder Ausleihe), Transport, Unterbringung, Verpflegung, für Drehgenehmigungen, die Postproduktion und vieles mehr.

Im professionellen Bereich beginnt nach der Phase der Ideenfindung und der Erarbeitung eines ersten Treatments die Phase der Finanzierung. Hier arbeiten Produzent:innen daran, Fördergelder zu akquirieren und Sponsor:innen und Partner:innen (z. B. Fernsehsender) zu gewinnen, die die Produktion des Films unterstützen. Diese Phase dauert bei professionellen Produktionen oft länger als die Dreharbeiten selbst. Aber ohne Geld kann eben kein Film entstehen, jedenfalls nicht zu professionellen Bedingungen.

Schüler:innenprojekte:

Auch Projekte von Schüler:innen lassen sich meist nicht ganz ohne Budget verwirklichen. Es lohnt aber allemal der Versuch, benötigtes Material auszuleihen oder sich sogar sponsern zu lassen, um die Kosten so niedrig wie möglich zu halten. Oft können Schüler:innen das Equipment aus Medienzentren kostenfrei oder für eine nur geringe Gebühr nutzen und werden von diesen oft auch beraten und unterstützt. Auch hier gilt: Es zahlt sich aus, die Angebote in der Nähe zu recherchieren.

Das A und O der Planung und Finanzierung ist ohne Zweifel der Aufbau guter Netzwerke. Wer viele Menschen für das eigene Projekt begeistern kann, der erfährt oft auch viel Rat und Hilfe. So ist es überhaupt nicht abwegig, etwa die Bäckerei um die Ecke um ein Sachsponsorship und um Verpflegung während der Dreharbeiten zu bitten.

Die Menschen vor der Kamera

Meist ganz weit oben auf der Agenda rangiert bei professionellen Projekten die Auswahl der Protagonist:innen. Gerade wenn es darum geht, bekannte Menschen vor die Kamera zu holen, wird terminlich alles andere darum herum geplant.

Bei Filmen mit einer größeren Anzahl Protagonist:innen ist es hingegen entscheidend, eine möglichst große Varietät an Meinungen, Haltungen oder Hintergründen im Film zu haben. Die Menschen, die den Film „tragen“ sollen, müssen aber auch offen dafür sein, vor der Kamera zu agieren. Die meisten Regisseur:innen nehmen sich deshalb vor den eigentlichen Dreharbeiten viel Zeit für die Recherche und dafür, die Hauptpersonen in Ruhe und ohne Kamera oder großes Team kennenzulernen. Das hilft, Vertrauen aufzubauen und vermittelt der Regie auch Hintergrundwissen, das sie braucht, um den Film dramaturgisch sinnvoll zu entwickeln.



WISSEN

Schüler:innenprojekte:

Überlegt euch gut, mit welchen und wie vielen Protagonist:innen ihr euren Film drehen wollt. Auch hier heißt es: Nehmt euch für den Anfang nicht zu viel vor. Je weniger Protagonist:innen ihr habt, desto besser könnt ihr euch auf sie konzentrieren. Sprecht erst einmal ohne Kamera mit den Menschen und nehmt euch die Zeit, euch auf sie und ihre Geschichten einzulassen. Aber macht auch Probeaufnahmen, um zu sehen, wie die Personen auf die Kamera reagieren und im Film wirken.

Es ist wichtig, dass alle Personen, die gefilmt werden sollen, damit einverstanden sind.

Sie sollten wissen, in welchem Rahmen ihr den Film zeigen wollt und ihr solltet ihr Einverständnis auch schriftlich festhalten. Wenn ihr mit Kindern und Jugendlichen dreht, braucht ihr das Einverständnis der Eltern und ihr müsst die Regeln des Kinder- und Jugendschutzes beachten.

Insert Vertiefung:

Vorlagen für Einverständniserklärungen findet ihr beispielsweise hier:

<https://www1.wdr.de/kultur/film/dokmal/praxistipps/praxistipps-drehplan-100.html> (Link abgerufen am 15.11.2021)

Drehorte

Viele professionelle Dokumentarfilme beziehen ihren besonderen Reiz daraus, ungewöhnliche Orte ins Bild zu setzen. Gerade Tier- und Naturfilme beeindruckten oft mit spektakulären Drehorten. Generell gilt aber: Überall, auch direkt vor der eigenen Haustür, lassen sich faszinierende und spannende Blickwinkel und Perspektiven entdecken, dafür muss ein Filmteam nicht zwangsläufig in die Ferne schweifen.

Doch auch Dreharbeiten vor Ort können kompliziert sein, weil häufig (z. B. an Orten wie Bahnhöfen, Einkaufszentren oder Schulen) Drehgenehmigungen eingeholt werden müssen, die nicht immer zu bekommen sind. Unproblematischer ist der Dreh in Privaträumen, zum Beispiel der Lebensumgebung der Protagonist:innen. Viele Geschichten kommen gut mit einem begrenzteren, privaten Radius aus.

Grundsätzlich festzuhalten ist: Ein Drehort prägt das Geschehen und auch das Verhalten der Menschen vor der Kamera. Mitten im Wald verhalten sich Menschen anders als in der eigenen Küche oder auf der Straße. Für Gespräche oder Interviews wird meist eine ruhige, störungsfreie Umgebung gewählt, damit sich die Personen völlig auf die Situation einlassen können.



WISSEN

Schüler:innenprojekte:

Wer in der Schule Filmaufnahmen machen will, muss das mit der Schulleitung absprechen. In Privaträumen sollten alle Bewohner:innen dieser Räume ihre Erlaubnis erteilen. Wer in Einkaufszentren, Bahnhöfen, Museen oder Passagen drehen möchte, braucht dafür eine Genehmigung. Rechtlich unproblematischer, dafür aber bisweilen eine praktische Herausforderung, sind Dreharbeiten in der Natur oder im öffentlichen Raum. Hier fehlt es oft an der Infrastruktur (Strom, sanitäre Anlagen, Regenschutz etc.). Dafür gibt es aber attraktive Bilder und eine nicht selten ruhigere Drehsituation.



2. Spot auf: die Produktionsphase Von der Drehplanung bis zur letzten Klappe

Auch die Produktionsphase lässt sich in wiederum unterschiedliche Abschnitte unterteilen.

Drehplanung und -vorbereitung

Vielfach werden die Dreharbeiten in mehrere Etappen aufgeteilt. Das kann organisatorische, aber auch erzählerische Gründe haben. Manche Entwicklungen lassen sich nur mit zeitlichem Abstand erzählen. Drehpläne können sich auf besondere Momente oder Höhepunkte konzentrieren, es ist allerdings genauso denkbar, dass der Film die Protagonist:innen im Alltag begleitet und gerade die vergleichsweise gewöhnlichen Abläufe, die den Alltag prägen, sichtbar gemacht werden.

Besonders bei persönlichen Themen und einer beobachtenden Herangehensweise ist es essenziell, dass sich die Regie schon vor dem ersten Drehtag ausgiebig Zeit für die Protagonist:innen nimmt, um Vertrauen aufzubauen und alle Beteiligten an die Anwesenheit von Team und Kamera zu gewöhnen. Die Art der Bildgestaltung (und die sich daraus ergebende Nähe der Kamera zum Geschehen) spielt auch für die spätere Atmosphäre des Films eine große Rolle.

Schüler:innenprojekte:

Schüler:innen bietet sich bei ihren Filmprojekten hinsichtlich der Kameratechnik meist keine große Auswahl. Deshalb kann es durchaus sinnvoll sein, die vorhandene Technik daraufhin unter die Lupe zu nehmen, welche filmische Vorgehensweise sich mit diesem technischen Gerät verwirklichen lässt.

Lasst euch von Fachleuten oder Medienpädagog:innen beraten und macht unter allen Umständen Probeaufnahmen mit den verfügbaren Kameras. Schaut euch die Ergebnisse zum Direktvergleich auf dem Rechner, besser noch auf der Leinwand an, um zu entscheiden, welche Aufnahmetechnik mit welcher Kamera euren Vorstellungen am ehesten entspricht.

Im Allgemeinen kann jedes Mehr an Technik auch zu einem Mehr an Einarbeitungen, Absprachen und Problemen führen. Gerade wenn mit verschiedenen Kameras gearbeitet wird, sollte zuvor klar sein, ob die Aufnahmeformate im Schnitt kompatibel sind. Denn inkompatible Formate können in der Montage nur mit sehr viel Aufwand angeglichen werden.

Bei der Drehplanung ist zu beachten, dass die technische Einrichtung immer Zeit braucht und idealerweise erledigt sein sollte, bevor die Protagonist:innen vor der Kamera stehen. Übungsaufnahmen (mit *Stand-Ins*) sind gerade für Nachwuchs-Filmteams keine Kür, sondern Pflicht.

Wichtig ist, sich spätestens beim Dreh ganz auf die Situation vor der Kamera zu konzentrieren. Bevor die Protagonist:innen dazukommen, sollten daher alle inhaltlichen und technischen Abstimmungen erfolgt sein.



WISSEN

Die Dreharbeiten

Spätestens wenn es konkret an die Dreharbeiten geht, wird offenkundig, dass es auch im Dokumentarfilm nur in Ausnahmefällen darum geht, „einfach nur zu zeigen, was passiert“. Tatsächlich werden nur selten ausschließlich solche Ereignisse gefilmt, die auch ohne den Film so stattgefunden hätten. Schließlich finden, lange bevor das erste Bild gefilmt ist, schon detaillierte Planungen und Absprachen mit den möglichen Protagonist:innen statt, werden Drehorte ausgesucht und Themen festgelegt, Genehmigungen eingeholt und die Bildgestaltung mit dem DoP geplant. Regie und Kamera besprechen, wie nah die Kamera an das Geschehen herangehen soll, ob sie eher statisch arbeitet oder selbst in Bewegung ist und aus welcher Perspektive gefilmt wird. Auch die Frage, mit wie vielen Kameras eine Szene aufgenommen wird und welche Kameratechnik (etwa besondere Objektive) für den Einsatz vorgesehen ist, wird im Vorhinein entschieden.

Gefilmt werden kann generell immer nur eine (gestaltete) Wirklichkeit, die aus einer ganz bestimmten Perspektive zu sehen ist. Doch aller Subjektivität zum Trotz unterscheiden sich Dokumentarfilme natürlich fundamental von Spielfilmen. Den Gang der Dinge und die Antworten auf die gestellten Fragen bestimmen beim Dokumentarfilm kein Drehbuch oder Drehplan, sondern die Menschen vor der Kamera. Entwickeln sich die Dinge anders als im Treatment angenommen, muss sich der Film dementsprechend anpassen und auf die (neue) Realität eingehen. Das ist insbesondere dann nicht einfach, wenn das Filmteam den Protagonist:innen bzw. ihrem Handeln kritisch gegenübersteht.

Schüler:innenprojekte:

Es kommt eurem Film zugute, wenn ihr bei den Dreharbeiten genug Zeit und Raum lasst, damit sich die Dinge vor der Kamera auch entwickeln können. Schaltet die Kamera früh an und spät aus, damit ihr keinen spannenden Moment verpasst. Euer Augenmerk sollte insbesondere darauf gerichtet sein, dass die Tonaufnahme verwendbar ist, denn der Ton, genauer gesagt die Dialoge sind beim Dokumentarfilm das zentrale Element, das im Schnitt den roten Faden bildet. Häufig werden die Bilder „auf den Ton“ geschnitten, nur selten wird andersherum verfahren. Das bedeutet, dass der rote Faden „ins Stocken“ gerät, wenn das Tonmaterial Lücken hat, an einer unpassenden Stelle abgeschnitten wurde, ein Grundrauschen aufweist oder übersteuert ist.

Die Chancen, schlechtes Tonmaterial „zu retten“, sind nicht groß. Ein unscharfes Bild kann im Zweifelsfall in der Montage durch ein Schnittbild ersetzt werden, bei einem fehlenden Interviewton oder der Unterbrechung atmosphärischer Tonaufzeichnungen der Umgebung jedoch geht das nur bedingt.

Wird mit mehreren Kameras parallel gedreht, kann es tatsächlich sinnvoll sein, die berühmte Filmklappe zu nutzen, denn diese hat eben auch eine sehr praktische Funktion: Sie hilft dabei, das Material im Schnitt zu synchronisieren und zu ordnen. Sollte eine Klappe die Protagonist:innen zu sehr unter Druck setzen, so gibt es alternativ auch elektronische Signale. Diese kann die Kamera



an den Ton oder eine andere Kamera senden, damit sich die verschiedenen Aufnahmen im Schnitt unproblematisch synchronisieren lassen.

Ganz wichtig ist es, dass ihr euer aufgenommenes Material regelmäßig sichert und so kennzeichnet, dass ihr in der Montage/Postproduktion gut damit arbeiten könnt. Überlegt euch vorher ein System, an das sich alle Beteiligten unbedingt halten, damit der Überblick gewahrt bleibt.

WISSEN



3. Spot auf: die Produktionsphase Von der Montage bis zum fertigen Film

Diese Phase wird hier nur kurz angeschnitten. Weitergehende Informationen zum gezielten Einsatz filmischer Mittel, die in der Postproduktion hinzukommen (wie dem Kommentar, der Musik, Animationen und Effekte oder zusätzliche Materialien wie Fotos, Archivmaterialien oder zusätzliche Sounds) finden sich im [Modul 2 Filmgestalterische Mittel im Dokumentarfilm](#) (siehe S. 41 ff.).

Ein Dokumentarfilm entsteht maßgeblich am Schneidetisch. Erst in der Montage wird deutlich, wie genau sich die Geschichte des Films aus dem gedrehten Material entwickeln bzw. wie sich die geplante Dramaturgie mit den gedrehten Szenen schlüssig umsetzen lässt. Tatsächlich laufen die verschiedenen Phasen der Filmproduktion in der Praxis nicht notwendigerweise nur nacheinander ab, sondern überlappen sich häufig. So wird heute in der Regel bereits während der Dreharbeiten mit der Materialsichtung und teilweise auch der Montage begonnen. Auf diese Weise zeigt sich sehr schnell, welche Bilder und Erzählungen im Film noch fehlen, sodass diese nachgedreht werden können.

Bevor es an den Feinschnitt geht, wird noch einmal überprüft, ob die Dramaturgie den Film trägt, genug Spannung aufgebaut wird und die Narration in sich schlüssig ist. Nach Beendigung des Schnitts (*Picture lock*) erfolgt die Farbkorrektur. Die nachfolgenden Schritte dienen der Bearbeitung der Ton-Ebene. Der Kommentar wird, so denn einer geplant ist, aufgenommen und montiert, der Ton wird nachbearbeitet und angesteuert und die Musik wird angelegt. Special Effects, Zwischentexte, Untertitel oder Infografiken werden in dieser Phase hinzugefügt. Ganz zum Schluss bekommt der Film einen Titel und einen Abspann und es werden eine oder mehrere Vorführcopien erstellt.

Schüler:innenprojekte:

In der Postproduktion geht es sowohl um inhaltlich-kreative Entscheidungen zur Montage als auch um die technische Umsetzung mit dem Schnittprogramm. Es kann sehr sinnvoll sein, diese Arbeit im Team zu erledigen, denn das hilft, den Überblick zu behalten und immer mal wieder einen Gegencheck zu machen, ob die Reihenfolge und die Kombination der Szenen auch für das Gegenüber schlüssig und verständlich sind.

Ein wichtiger Tipp: Bevor ihr mit der Montage beginnt, muss das gesamte Bild- und Tonmaterial in euer Schnittprogramm importiert werden. Je mehr Material ihr habt, desto wichtiger wird es, alles im Browser des Schnittprogramms gut zu ordnen. Legt euch Ordner an, bezeichnet das Material nach Drehtagen und Protagonist:innen, macht euch Vermerke an die Clips, nutzt die Möglichkeiten zur Farbkennzeichnung der Ordner und Clips, um Unterschiede sofort sichtbar zu machen oder besonders wichtige Clips zu kennzeichnen ... – all das sind Anregungen, um Chaos im Schnittprojekt zu vermeiden.



WISSEN

Ihr als Team entscheidet euch für ein System, das dann konsequent beibehalten werden sollte.

Danach könnt ihr beginnen, verschiedene Bild- und Tonclips auf der Timeline zu ersten Szenen (Sequenzen) zusammensetzen, bis ein fertiger Rohschnitt steht. Diesen diskutiert ihr idealerweise mit Menschen, die nicht so tief im Projekt „drinstecken“ wie ihr. Fragt nach, ob (und wo!) euer Testpublikum Verständnisschwierigkeiten hat und wie es um den Spannungsbogen steht: Wann kommt Langeweile auf, wann schweifen die Zuschauenden ab? Wo bedarf es anderer Kombinationen von Bild-Bild oder Bild-Ton, um Szenen verständlicher zu machen? Wo braucht es mehr Kontextwissen oder Erklärungen? Gibt es ausreichend „Raum“, um bestimmte Hauptaussagen oder emotionale Höhepunkte wirken zu lassen? Erst wenn ihr euch sicher seid, wie eure Geschichte erzählt werden soll, könnt ihr entscheiden, welche Szenen ihr nutzt und auf welche ihr verzichten könnt. Im Zweifel gilt in der Montage: *Kill your Darlings!*^[16]

Beginnt erst mit dem Feinschnitt, der Bearbeitung von Ton, Kommentar und Musik, wenn ihr ganz sicher seid, dass der Rohschnitt, also die Reihenfolge und Kombination der Szenen, fertig ist. Wer zu früh mit dem Feinschnitt beginnt und später noch einmal umstellt oder Szenen austauscht, der hat sich unnötige Arbeit mit Szenen gemacht, die am Ende im fertigen Film doch nicht auftauchen.

Wenn ihr Off-Kommentar einsetzen wollt, dann wartet mit dem Schreiben des Kommentars, bis der Rohschnitt des Films steht und arbeitet vorher nur mit Stichworten. Es empfiehlt sich, den Kommentar knapp zu halten und zu fragen, ob Bild, Ton und Montage bereits die nötigen Informationen transportieren. Und lasst auch Szenen unkommentiert. Weniger ist hier oft mehr. Vertraut auf die Aussagekraft eures Bildes und eurer Montage.

Insert Vertiefung:

Musik in Filmproduktionen:

<https://ronaldkah.de/musik-in-videos-verwenden>

Musikrechte in Filmproduktionen:

<https://www.aspekteins.com/rechtfreigabe-musik-filmproduktion>

(Links abgerufen am 15.11.2021)

[16] Damit sind in der Regel Szenen, Interviewpassagen oder Situationen gemeint, die während oder nach dem Dreh als besonders schön oder gelungen, am Ende aber für die Erzählung des Films schweren Herzens als verzichtbar eingeschätzt werden können bzw. müssen.



AUFGABEN

4. Kreative Aufgaben

Plant euren eigenen Film

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 9

(Zusatz-)Material:

Aufnahmegeräte für Video und Ton sowie ein Schnittprogramm, je nachdem, wie umfangreich die Aufgabe angelegt wird

Filmdidaktische Hinweise:

Die Planung eines eigenen Filmprojekts macht nachvollziehbar, wie viele organisatorische, inhaltliche und künstlerische Entscheidungen hinter jedem Film und jeder einzelnen Szene stecken. Das Ziel muss nicht darin bestehen, dass ein kompletter Film entsteht, vorrangig ist zunächst, eine Idee in einem Treatment auszuarbeiten.

Wenn du zusammen mit anderen Schüler:innen einen Film zu einem selbst gewählten Thema machen würdest, wie würdet ihr an die Aufgabe herangehen? Plant euren eigenen Film!

- Was ist das Thema des Films?
- Welche Leitfrage soll im Film beantwortet werden?
- Welche Protagonist:innen wollt ihr vor die Kamera einladen?
- An welchen Orten soll euer Film gedreht werden?
- Wie ist eure Haltung zu dem Thema bzw. den Protagonist:innen? Wie wollt ihr euch dem Thema bzw. den Protagonist:innen nähern? Entscheidet euch für eine dokumentarische Herangehensweise!
- Wie sollen die Menschen ins Bild gesetzt werden?
- Wie sieht euer visuelles Konzept aus?
- Wie soll die Geschichte des Films erzählt werden? Welcher Erzähldramaturgie wollt ihr folgen?

Es ist ratsam, eure Überlegungen in geeigneter Form festzuhalten, z. B. in einem kurzen Exposé oder in einem ausführlicheren Treatment.

Varianten

- Entstehung eines „Mikrofilms“, der z. B. nur aus einer aussagekräftigen Einstellung und einem Kommentar besteht.
- Ein Ereignis aus dem Schulalltag in Form eines rein beobachtenden Kurzfilms darstellen, der sich ausschließlich mit einem Smartphone aufnehmen lässt.



AUFGABEN

- Alltagsszenen mit verschiedenen dokumentarischen Herangehensweisen filmen und vergleichen, z. B. einmal rein beobachtend, ein anderes Mal mit einem möglichst objektiven Off-Kommentar und ein weiteres Mal mit einem persönlichen Autor:innen-Kommentar der Regie.

Mögliche Leitfragen für die Planung

- Welche Aspekte des Themas interessieren euch besonders? Wer kann euch bei der Recherche mit Informationen weiterhelfen?
- Wer könnten eure Hauptpersonen sein? Was zeichnet gute Protagonist:innen aus?
- Für welches Publikum ist der Film gedacht? Was gilt es zu bedenken, wenn der Film öffentlich vorgeführt werden soll?
- Wie wollt ihr eure Filmbilder gestalten? Wie sollen die Menschen in Szene gesetzt werden? Plant ihr Interviews oder wollt ihr eure Protagonist:innen im Alltag beobachten und begleiten?
- Worin unterscheidet sich ein Film mit Off-Kommentar von einem ohne Off-Kommentar? Was ist jeweils zu bedenken, wenn ihr euch für oder gegen einen Off-Kommentar entscheidet?
- Wie weit können die Aufnahmen für einen Dokumentarfilm schon im Vorfeld geplant werden? Welche Folgen hat eine sehr detaillierte Vorplanung der Aufnahmen bzw. der Bildgestaltung für den Ablauf der Dreharbeiten?
- Welche Aufgaben sind zu vergeben bei eurem Filmprojekt? Wer übernimmt welche Aufgabe?
- Was müsst ihr vor den Dreharbeiten erledigen?
- Auf welche Weise beeinflusst die Art der Bildgestaltung die Atmosphäre am Drehort?
- Was passiert, wenn sich das Geschehen vor der Kamera nicht so entwickelt, wie ihr es im Treatment bzw. im Drehplan antizipiert habt?
- In jedem Falle als günstig erweisen wird sich, wenn ihr euch im Schnitt zuerst darum kümmert, dass das Gerüst der Geschichte steht und verständlich ist. Erst im zweiten Schritt geht es um die Feinheiten wie Musik, Kommentar, Tonbearbeitung und Feinschnitt.



Modul 4

Do It Yourself! Mit kreativen Aufgaben dokumentarische Arbeitsweisen nachvollziehen

Zum Einsatz ab Jahrgangsstufe 5 sowie für die Sekundarstufen I und II

Das Modul 4 *Do It Yourself! Mit kreativen Aufgaben dokumentarische Arbeitsweisen nachvollziehen* versammelt weiterführende praktische Anregungen und Aufgaben, die es den Schüler:innen ermöglichen, sich kreativ und produktiv mit einem gesehenen Film und filmgestalterischen Prozessen auseinanderzusetzen.



Do It Yourself! Kreative Aufgaben

AUFGABEN

Altersempfehlung:

ab Jahrgangsstufe 5; den Vorerfahrungen und der Kompetenzentwicklung in der Lerngruppe angemessen sollte der Prozess durch die Lehrperson gegebenenfalls entsprechend stärker vorstrukturiert und angeleitet werden.

(Zusatz-)Material:

Materialien, die für einzelne Aufgaben benötigt werden, sind jeweils dort aufgeführt.

Filmdidaktische Hinweise:

Es ist auch möglich, dass die Schüler:innen je nach Neigung selbst aus einer Anzahl der Aufgaben auswählen, sodass zu einem Film unterschiedliche Lernprodukte entstehen.

A 1 – Vergleichendes Fotoprojekt über die Kraft der Bildgestaltung

(Zusatz-)Material:

Fotokameras bzw. Smartphones, Laptop, Drucker oder Beamer/Smartboard für die Projektion der Bilder

Filmdidaktische Hinweise:

Die Aufgabe kann vor oder nach einer Filmsichtung bearbeitet werden.

Findet einen Platz an eurer Schule, der euch

- besonders gut gefällt oder
- gar nicht gefällt

und setzt ihn per Foto ins Bild. Überlegt genau, wie ihr das Foto gestaltet, damit allein durch die Bildgestaltung (z. B. der Wahl von Perspektive, Bildausschnitt, Lichtgestaltung) und ohne erklärende Worte deutlich wird, ob euch dieser Platz gefällt oder nicht.

Nun finden sich die Schüler:innen in Zweier-Teams zusammen, wobei darauf zu achten ist, dass Paarungen entstehen, die unterschiedliche Orte ausgewählt haben.

In einem zweiten Schritt fotografieren die Schüler:innen den Ort, den ihr Gegenüber ausgewählt hat, versuchen ihn dabei allerdings in ein „anderes Licht zu setzen“ und sich darauf zu konzentrieren, durch die Bildgestaltung den gegenteiligen Eindruck zu erzeugen.

Wenn alle Fotografien fertig sind, werden die Bilder in Paaren im Klassenraum ausgestellt, sodass im Direktvergleich die Unterschiede in der Bildgestaltung deutlich erkennbar werden.



AUFGABEN

Variante

Findet einen Platz an eurer Schule, der euch besonders gut gefällt und setzt ihn per Foto ins Bild. Überlegt genau, wie ihr das Foto gestaltet, damit – ohne weitere erklärende Worte – deutlich wird, warum euch dieser Platz so sehr zusagt!

Stellt alle entstandenen Bilder im Klassenraum aus (als Papier-Ausdruck oder auch auf der digitalen Tafel). Nun bekommt jedes Bild eine:n Patin:Patin (nicht die:den Fotografin:Fotografen), die:der das Bild beschreibt und deutet. Besonderes Augenmerk sollte darauf liegen, wie der Ort ins Bild gesetzt wurde und wie die Bildgestaltung den Ort für die Betrachtenden prägt.

Im Anschluss äußert sich der:die Fotogra:fin des Bildes dazu, warum die Wahl auf diesen Ort und diese Darstellungsweise gefallen ist.

A 2 – Filmplakat

(Zusatz-)Material:

Das Plakat des Films; die Plakate vieler Produktionen sind im Internet zu recherchieren

Filmdidaktische Hinweise:

Teil 1 der Aufgabe (Plakatgestaltung und Erwartungshaltungen) sollte vor der Filmsichtung bearbeitet werden.

Plakatgestaltung und Erwartungshaltungen

Das Filmplakat wird einer kritischen Revision unterworfen. Was für einen Film erwarten die Schüler:innen, wenn sie sich das Plakat anschauen? Worauf gründen sie ihre Vermutung (Fotomaterial, Filmtitel, Gestaltung etc.)?

Es empfiehlt sich, das Feedback in seinen zentralen Punkten zu notieren, damit die Klasse nach der Filmsichtung noch einmal darauf zurückgreifen und überprüfen kann, inwieweit sich die angestellten Vermutungen bestätigt haben.

Ein alternatives Filmplakat entwerfen

Nachdem sie den Film betrachtet haben, entwerfen die Schüler:innen alternative Filmplakate, die im Anschluss in der Schule ausgestellt werden können.

A 3 – Steckbrief

Filmdidaktische Hinweise:

Die Aufgabe eignet sich für die Auseinandersetzung mit Protagonist:innen, über die weiterführende Informationen entweder bekannt sind oder z. B. im Internet recherchiert werden können.

Die Schüler:innen erstellen einen Steckbrief von Protagonist:innen des Films. Berücksichtigt werden sollte dabei nicht nur, was sich im Film über die Person erfahren lässt. Vielmehr soll für den Steckbrief gerade auch darauf geachtet und dazu



AUFGABEN

recherchiert werden, welche grundsätzlich spannenden und wichtigen Informationen der Film *nicht* gibt.

Zusatzfrage: Wie würden diese „fehlenden Informationen“ den Film oder seine Aussage verändern, wenn sie im Film berücksichtigt worden wären?

A 4 – Schaubild zu einem Thema des Films

Oft behandeln Dokumentarfilme komplexe gesellschaftliche Themen. Um sich mit einem oder mehreren Themen des Films ausführlicher zu beschäftigen, bietet es sich an, ein Schaubild in Form einer Mindmap oder einer Grafik zu erstellen.

In diesem Schaubild können die Informationen gesammelt und aufbereitet werden, die sich dem Film entnehmen lassen; zusätzlich lässt sich das Schaubild durch weitere Recherche ergänzen. Bei der Ausarbeitung des Schaubilds sollte bedacht werden, dass auch Personen, die den Film (noch) nicht gesehen haben, damit etwas anfangen können.

Behandelt der Film mehr als ein Thema (oder mehrere Unterthemen), kann sich die Gruppe aufteilen und verschiedene Themen bearbeiten. So entsteht am Ende eine Reihe informativer Schaubilder zu den Themen des Films, die in der Schule ausgestellt werden können.

A 5 – Zeitzeugen- oder Expert:innengespräch zum Film führen

(Zusatz-)Material:

Aufnahmegeräte für Ton oder ggf. Video und ein Schnittprogramm, je nachdem, wie umfangreich die Aufgabe angelegt wird

Ein Film kann Anlass sein, sich weiter zum Thema zu informieren und dazu mit Zeitzeug:innen oder Expert:innen ein Gespräch zum Film bzw. zum Thema des Films zu führen. Dieses Gespräch kann verschiedene Formen haben:

- Informelles Gespräch, das durch Recherche zu den jeweiligen Gesprächspartner:innen vorbereitet, aber nicht aufgezeichnet wird.
- Interview, für das nach einer Recherche konkrete Interviewfragen formuliert und den Gesprächspartner:innen gestellt werden. Ein Interview lässt sich auf verschiedene Arten medial weiter verwerten. Zu beachten ist aber, dass jegliche mediale Verwertung eines Interviews vorab mit dem Gegenüber abgestimmt werden muss, auch wenn es „nur“ um die Veröffentlichung in einer Schülerzeitung gehen sollte.

Es ist in jedem Fall sinnvoll, das fertige Interview den Gesprächspartner:innen vor der Veröffentlichung noch einmal zuzusenden, damit sie es freigeben.

In Textform

Auch für die Textform sollte das Interview als Audiofile aufgezeichnet werden (das ist mit jedem Smartphone möglich), dann wird es transkribiert und meist auch gekürzt.



AUFGABEN

Als Radiointerview/Podcast

Für diese Form braucht ihr eine Möglichkeit der Audioaufzeichnung, die auf jeden Fall eine gute Qualität haben sollte. Nutzt also, wenn möglich, Mikrofone und achtet vor allem darauf, dass keine störenden Umgebungsgeräusche die Aufnahme beeinträchtigen. Radiointerviews und Podcasts werden im Idealfall gar nicht so sehr nachbearbeitet und geschnitten, plant daher von Anfang an nicht zu viele Fragen ein, damit euer Interview nicht zu lang wird.

Als Video-Interview

Wer über die nötige Aufnahmetechnik verfügt, kann das Interview auch mit einer oder mehreren Videokameras aufzeichnen. Um hier ein gutes Ergebnis zu erzielen, ist aber einiges an Aufnahmetechnik nötig und ihr braucht mehrere Menschen „am Set“, die die Technik bedienen (können). Auch die Nachbearbeitung (der Schnitt) ist dann komplizierter.

Eine Alternative dazu kann ein Video-Interview sein, das ihr über eine Videokonferenz-Software führt und aufzeichnet. In diesem Falle ist das technische Handling sehr viel einfacher und ihr könnt ein solches Gespräch auch mit Personen führen, die sich nicht am gleichen Ort befinden.

Auch hier gilt für alle Varianten der Veröffentlichung (besonders im Internet): Holt euch dafür zuvor die Genehmigung bei euren Interviewpartner:innen ein!

A 6 – Neuvertonung einzelner Filmszenen

Um die Bedeutung eines begleitenden Off-Kommentars ganz praktisch zu erfahren, kann ein bereits gesichteter Film in Teilen mit einem neuen bzw. einem anderen Kommentar versehen werden. Wer möchte, kann diese Übung auch mit alternativer Musik oder sogar einer nachsynchronisierten Dialogszene ausführen.

A 7 – Filmrezension

(Zusatz-)Material:

Ggf. Anleitung, um eine Filmrezension zu verfassen; Tipps finden sich auf den folgenden Webseiten:

- <https://www.dff.film/anleitung-filmkritik-schreiben/>
- www.lwl.org/film-und-schule-download/Unterrichtsmaterial/Filmkritiken/spinxx_Unterrichtstipps.PDF

Die Schüler:innen verfassen eine Filmrezension, die sich darauf konzentriert, wie und auf welche Weise es dem Film gelingt, die Realität abzubilden.



AUFGABEN

A 8 – Kamera läuft! Handlungsorientierte Szenenanalyse

(Zusatz-)Material:

Die DVD des Films steht zur Verfügung, damit einzelne Szenen nochmals gesichtet werden können

Filmdidaktische Hinweise:

Idealerweise sollten Szenen ausgesucht werden, bei denen die Kamera/s eine beobachtende Position einnimmt/einnehmen (also keine Interviewszenen) und in denen sich eine wichtige emotionale Entwicklung anbahnt – kurz: eine Szene, bei der sich die Frage stellt: „Wie war es wohl, sich in diesem Moment filmen zu lassen?“

Die Schüler:innen teilen sich in Kleingruppen auf. Jede Kleingruppe bearbeitet eine Szene, die als Ausschnitt zur Verfügung steht. Zuerst wird die Szene mehrfach gesichtet, um herauszufinden, wie die Situation hinter der Kamera ausgesehen haben könnte.

Folgende Fragen können helfen, sich vorzustellen, wie die Szene gedreht wurde:

- Wie könnte die Drehsituation zu dieser Szene ausgesehen haben?
- Mit wie vielen Kameras wurde parallel gedreht?
- Von welchen Standorten aus haben die Kameras die Szene aufgenommen?
- Wie wurde das Bild eingerichtet? Welche Regieanweisungen könnte es gegeben haben?
- Wie ist der Ton aufgenommen worden?
- Was heißt das, bezogen auf diese Szene, für die Größe des Teams (Ton- und Bildaufzeichnung, Regie) hinter der Kamera?

Nun stellen die Kleingruppen die ausgesuchten Szenen nach. Dabei versetzen sich die Schüler:innen in die Lage der Protagonist:innen vor und des Filmteams hinter der Kamera. Im Anschluss tauschen sich die Schüler:innen darüber aus, wie sie die Situation empfunden haben:

- Wie wirkt eine solche Aufnahmesituation auf die beteiligten Personen?
- Was heißt es, sich in einem Moment wie diesem filmen zu lassen?

Zusammenführung

Nachdem alle Gruppen ihre Szene geprobt haben, kommt die Klasse wieder zusammen und gemeinsam werden alle „Vorbildszenen“ und direkt anschließend die nachgestellten Szenen dem Plenum vorgespielt. Danach gibt es die Möglichkeit, die Szene zu reflektieren und darüber zu sprechen, wie viel hinter der Kamera einer gedrehten Szene eines Dokumentarfilms passiert, was in dem sichtbaren Filmausschnitt kaum noch sichtbar ist.



Anhang

INHALT ANHANG

Handouts und Arbeitsblätter

HANDOUT_Abgrenzung des künstlerischen Dokumentarfilms von anderen dokumentarischen Formen	I
HANDOUT_Historische Entwicklung des Dokumentarfilms	II
HANDOUT_Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols	VII
HANDOUT_Zitate zum Thema Dokumentarfilm	IX
HANDOUT_Anleitung zum Erstellen von Filmstills (Standbildern) und Filmausschnitten mit dem VLC Media Player	X
ARBEITSBLATT_„Drehplan“	XIII
HANDOUT_Diskussionsfragen: Menschen in Dokumentarfilmen	XV
ARBEITSBLATT_Meine Bewertung des Films	XVI
HANDOUT_Das 3-Akte-Modell	XVIII
ARBEITSBLATT_Checkliste: Wie Filme Geschichte schreiben	XIX
HANDOUT_Diskussionsfragen: Die Dramatisierung der Wirklichkeit ..	XX
ARBEITSBLATT_Audioprotokoll zum Film	XXI

Weiterführende Angebote und Materialien zur Filmbildung

Online-Portale zur Filmbildung	XXIII
Dokumentarfilmfestivals mit Bildungsangeboten	XXIII
Literaturauswahl zum Thema Filmbildung	XXIV



Abgrenzung des künstlerischen Dokumentarfilms von anderen dokumentarischen Formen

HANDOUT

Neben künstlerischen Dokumentarfilmen gibt es noch viele andere dokumentarische Formen wie Nachrichten, Reportagen, TV-Dokumentationen oder Features. In der folgenden Kurzübersicht werden die wesentlichen beschrieben:

Nachrichten vermitteln Informationen auf möglichst prägnante, objektive und komprimierte Weise.

Reportagen sind deutlich ausführlichere Berichte, die in lebendiger Weise (z. B. durch den Einsatz von Interviews, Kommentaren o. Ä.) über aktuelle Ereignisse berichten und ihre Fakten durch Vor-Ort-Recherche gewinnen, d. h. sich selbst unmittelbar ein Bild machen.

TV-Dokumentation sind Beiträge, die sich auf sachliche und deskriptive Weise der Wiedergabe tatsächlich geschehener und geschehender, meist aktueller Ereignisse widmen. Oft basieren sie auf Interviews, Beobachtungen und einem begleitenden Off-Kommentar.

Features wählen häufig kreativere Darstellungsweisen (wie szenische Elemente, ungewöhnliche Erzählperspektiven oder kontroverse Argumentationswege) und widmen sich auch komplexen Problemstellungen.

Dokudramen kombinieren dokumentarische mit fiktionalen Elementen. Wahre Begebenheiten werden in erzählender Form mit szenischen Elementen aufbereitet. Oft werden historische Themen mithilfe von Archivmaterial und Zeitzeugeninterviews rekonstruiert und mit nachgestellten Szenen kombiniert.

Realityformate (wie Doku-Soaps, Dating-, Reality- oder Castingshows) stellen „echte Menschen“ in den Mittelpunkt, die, teils auf der Basis einfacher Skripte, ausgedachte Geschichten „spielen“ oder sich auf performative Situationen einlassen und dabei von Kameras beobachtet werden. Darstellungstechniken des beobachtenden Dokumentarfilms werden mit dramaturgischen Gestaltungsmustern kombiniert, die Fernsehserien eigen sind. Das heißt: Authentizität wird suggeriert, obwohl mit den Mitteln der Inszenierung gearbeitet wird.

Fake-Dokus (auch: Mockumentarys) sind fiktionale Filme im Gewand eines Dokumentarfilms. Handlungen und Personen sind meist frei erfunden, werden aber durch den Einsatz typischer dokumentarischer Gestaltungsmittel so erzählt, dass die Beiträge „dokumentarisch“ erscheinen.



Historische Entwicklung des Dokumentarfilms

HANDOUT

Die ersten Filmaufnahmen überhaupt, die die Brüder Lumière 1895 in Frankreich machten, waren dokumentarische Aufnahmen und zeigten Alltagssituationen, z. B. Arbeiter:innen der Lumière'schen Fabrik, die in die Pause strömten. Die Begeisterung darüber, dass man mit der neuen Technik des Cinematographen in der Lage war, die Realität „einzufangen“ und auf die Leinwand zu bringen, war groß. Heute ist allerdings bekannt, dass diese Filme keineswegs nur durch reine Beobachtung des Alltags zustande kamen, sondern teils ganz bewusst inszeniert wurden, damit sie realistischer wirkten. Der Wunsch nach größtmöglichem Realismus führte zu Eingriffen in die Realität vor der Kamera. Mit diesem Paradox lebt der Dokumentarfilm also von Beginn an.

Die Inszenierung der Realität

Robert Flaherty schuf 1922 mit *Nanuk, der Eskimo* den ersten langen (stummen) Dokumentarfilm, der ein breites Publikum begeisterte. Flaherty filmte das Leben der indigenen Bevölkerung in der kanadischen Arktis. Um den Film ansprechender zu gestalten, beschränkte er sich allerdings nicht darauf zu dokumentieren, was er vorfand, sondern griff energisch ein und inszenierte mit einer Gruppe von Inuit die fiktive Geschichte um das Familienoberhaupt Nanuk, das auf althergebrachte Art versucht, seine Familie zu ernähren.

Heute ist bekannt, dass Flaherty mit so vielen Inszenierungen arbeitete, dass der Film streng genommen kaum noch dokumentarisch genannt werden kann.^[1] Der Film wurde dennoch (oder womöglich gerade deshalb) ein großer Erfolg und prägte über Jahrzehnte das im Westen vorherrschende Bild der indigenen Bewohner:innen der Arktis. Auch Flaherty musste mit dem dokumentarischen Paradox umgehen, insbesondere, weil er das ursprüngliche Leben der Inuit zeigen wollte, das es so schon längst nicht mehr gab.^[2]

Ganz andere Wege beschritten zu dieser Zeit die dokumentarischen Avantgardisten (Dziga Vertov, Walter Ruttmann u. a.), die sich weniger der Inszenierung von Bildern und Geschichten vor der Kamera widmeten als der Kunst, eine durch die Realität angeregte Geschichte durch kreative und überraschende Bildgestaltung und Montage zu erzählen. Filme wie *Der Mann mit der Kamera* (1929) oder *Berlin*.

[1] So castete Flaherty seine Inuit-Familie zusammen, gab allen Hauptpersonen andere Namen und verlangte von seinen „Darsteller:innen“, sich vor der Kamera möglichst „urtümlich“ zu verhalten, obwohl der Alltag der Inuit 1919/20 längst recht „modernisiert“ war. So jagten die Männer inzwischen mit Gewehren statt Speeren, wurden aber für den Film gebeten, die Speere noch einmal hervorzuholen, um eine Robbe zu erlegen. Als ihnen genau das nicht gelang, nutzte Flaherty schließlich eine erschossene Robbe für diese Szene und schnitt die Bilder so, als wäre sie mit einem Speer erlegt worden.

[2] Hinzu kam die Tatsache, dass das damals verfügbare technische Equipment für die Arbeit im ewigen Eis der Arktis kaum geeignet war. Flaherty behalf sich daher oft damit, die Umgebung so umzugestalten, dass ein Dreh unter diesen Umständen überhaupt möglich wurde. Er baute Windschutzvorrichtungen für die Kamera und ließ halbierte Iglus errichten, in die genügend Tageslicht einfiel, um den Alltag in einem Iglu auf der Leinwand zeigen zu können.



Die Sinfonie der Großstadt (1927) gelten als Meilensteine des dokumentarischen Filmschaffens und bestechen vor allem durch ihren virtuoson Gebrauch verschiedenster Filmtechniken (wie Mehrfachbelichtungen, Jump Cuts, Split Screens und Zeitraffer).

Documentaries oder der „klassische Dokumentarfilm“

Einiges änderte sich, als sich ab Mitte der 1930er-Jahre auch im Dokumentarbereich der Tonfilm durchzusetzen begann. Da das frühe Tonequipment für spontane Aufnahmen während der Dreharbeiten noch nicht geeignet war, blieben Dokumentarfilmschaffende zwar zunächst dabei, Bild und Ton getrennt aufzunehmen und zu bearbeiten. Im fertigen Film nahm dann aber häufig der Off-Kommentar eine zentrale dramaturgische Rolle ein, um den herum der Film „gebaut“ wurde. Die Filmbilder „illustrierten“ nun den Text, den es vorher nicht (oder nur sehr knapp in Form von Zwischentiteln) gegeben hatte.

Diese Vorgehensweise hatte ganz praktische Folgen für die Dreharbeiten, denn gedreht wurde nun zunehmend nach den Vorgaben des Skripts, das die spätere Montage bereits mitdachte. So wurden vor Ort bestimmte Szenen oder Situationen gezielt gesucht (oder hergestellt), um den bereits geplanten Filmtext visuell ansprechend bebildern zu können. Diese Art Dokumentarfilm wird als klassische *documentary* bezeichnet; ihr Merkmal ist eine starke Gestaltung des Materials durch die Regie und einen Kommentar, der die Rezeption der Bilder prägt. Als Initialzündung dieser dokumentarischen Richtung und bis heute stilprägendes Beispiel gilt John Griersons *Drifters* (1929) über die kommerzielle Hochseefischerei auf der Nordsee.

Propagandafilme

Propagandafilme wollen das Publikum gezielt manipulieren, indem sie Emotionen und Ressentiments hervorrufen. Auch sie arbeiten häufig mit starken Kommentaren, die gezielt eingesetzt werden, um den Bildern eine bestimmte Lesart aufzuzwingen und sie politisch aufzuladen. Die ersten expliziten Propagandafilme entstanden während des 1. Weltkriegs, wobei jede Kriegspartei filmische Propaganda einsetzte, sowohl in Form von Wochenschauberichten als auch in langen Filmen (die dokumentarisch oder fiktional sein konnten). Sehr häufig ging es darum, den Feind zu diskreditieren und eigene Erfolge herauszustellen.

In den 1920er-Jahren entwickelten Regisseur:innen komplexere Manipulationstechniken, um ihre Botschaften noch geschickter in Dokumentarfilme einzubauen. Einige Filmschaffende machten sich die Methoden der cineastischen Avantgarde^[3] zu eigen und begannen, die Bedeutung dokumentarischer Bilder und Bildfolgen

[3] Es darf nicht übersehen werden, dass auch viele Avantgarde-Regisseur:innen selbst (z. B. Walter Ruttmann, Dziga Vertov) in dieser Zeit Filme drehten, die sich heute als propagandistisch einordnen lassen. Dziga Vertov ging z. B. davon aus, als Regisseur den Auftrag zu haben, zur politischen Erziehung des Publikums beizutragen. Im Dokumentarfilm sah Vertov das perfekte Agitationsmedium, weil nur er in der Lage sei, die Welt umfassend und objektiv einzufangen.



HANDOUT

durch gezielte Montage zu manipulieren. Beispielhaft kann dies an den Filmen Leni Riefenstahls studiert werden, die Ideen und Erfindungen der Avantgarde nutzte, um Ideologie und Ästhetik des Nationalsozialismus zu verbreiten.

Damals wie heute stehen Propagandafilme im Dienst unterschiedlicher politischer Ideologien. Mal im direkten Auftrag politischer oder wirtschaftlicher Akteur:innen, mal getrieben vom politischen Impuls der Filmschaffenden selbst. Allen Propagandafilmen gemein ist, dass sie offen oder verdeckt ideologische Ziele verfolgen und die Meinungsbildung des Publikums gezielt beeinflussen wollen.

Dokumentarfilme als „Fenster zur Welt“

In der Nachkriegszeit blieb die dokumentarische Filmproduktion zunächst erprobten Formen verhaftet und der Siegeszug der *documentaries* setzte sich fort. Thematisch ging der Blick in diesen Zeiten häufig in die Ferne, das Publikum entdeckte via Film fremde Welten und unbekannte Gesellschaften. Ihrer Themen wegen wurden Dokumentarfilme in den 1950er-Jahren oft als „Fenster zur Welt“ begriffen, mit denen sich der eigene Horizont erweitern ließ. Dass sich dabei der Inhalt, selten aber der Rahmen dieses „Fensters“ veränderte, war die Schattenseite dieser stereotypen Fokussierung auf den prägenden Kommentar.

Vielen klassischen *documentaries* fehlte es an einer Reflexion der eigenen filmischen Methode. Aus künstlerischer Sicht trat der Dokumentarfilm in dieser Zeit auf der Stelle. Das änderte sich erst mit den technischen Entwicklungen in den 1960er-Jahren.

Technische Innovationen erlauben neue Methoden

In den 1960er-Jahren kamen leichtere, tragbare und leisere 16-mm-Kameras auf den Markt, mit denen es möglich war, die Geschehnisse vergleichsweise unauffällig aufzuzeichnen. Wo früher für die schweren Kameras erst Stative aufgebaut und die Protagonist:innen in die richtige Position gebracht und ausgeleuchtet werden mussten, ließen sich die neuen Kameras leicht schultern und den Protagonist:innen konnte einfach gefolgt werden, wohin auch immer sie sich bewegten.

Drehorte aufwändig einzurichten wurde durch das lichtempfindlichere Filmmaterial obsolet; zudem ermöglichte Synchronon authentische Dialog-Mitschnitte. Damit war die Abkehr vom klassischen Off-Kommentar eingeleitet. Diese technischen Neuerungen schufen die Grundlagen, um die gesellschaftlichen Umbrüche, die sich Ende der 1960er-Jahre Bahn brachen, nicht nur im Dokumentarfilm zu zeigen, sondern auch das dokumentarische Filmschaffen selbst zu verändern.

Direct Cinema – Beobachtender Dokumentarfilm

In den USA entwickelte eine Gruppe Journalisten um Robert Drew Anfang der 1960er-Jahre einen neuen Stil des Fernsehdokumentarfilms, den sie *Direct Cinema* (anfangs synonym auch: *Uncontrolled Cinema*) nannten. Die Grundidee war es, Vorgänge zu beobachten, ohne einzugreifen. Gleich einer *fly on the wall* (Fliege an



HANDOUT

der Wand) wollten die Filmemacher:innen, ohne es zu beeinflussen, das Leben filmen. Aus naheliegenden Gründen empfahl sich diese Herangehensweise vor allem in Situationen, die selbst in einer dramatischen Struktur organisiert waren (wie Wettkämpfe oder andere kompetitive Situationen) und einem klaren Ablauf folgten. Bekannte *Direct Cinema*-Filme sind etwa *The Chair* (1962), in dem ein Anwalt darum kämpft, einen zum Tode Verurteilten vor dem elektrischen Stuhl zu bewahren, und *Primary* (1960), ein Film über den späteren US-Präsidenten John F. Kennedy im Vorwahlkampf.

Cinéma Vérité – Teilnehmender Dokumentarfilm

Auch in Europa wurden die neuen technischen Möglichkeiten mit viel Interesse aufgenommen. In Paris drehten Jean Rouch und Edgar Morin im Sommer 1960 mit *Chronique d'un été* (*Chronik eines Sommers*, 1961) einen Film, für den sie die gleiche neue Technik nutzten wie die US-amerikanischen Vertreter:innen des *Direct Cinema*.

Rouch und Morin gingen aber anders vor: Sie wollten nicht unsichtbar sein, sondern brachten sich selbst sichtbar in den Film ein, während sie mit der Kamera durch die Straßen liefen, um mit jungen Leuten über das Glück zu sprechen. Ihr Film ist ein künstlerisches Experiment und gleichzeitig ein spannendes Zeitdokument, weil die Suche nach der filmischen „Wahrheit“ und die Diskussionen über die beste Vorgehensweise genauso in den Film integriert sind wie die Selbstkritik der Filmemacher.

Das *Cinéma Vérité* arbeitet ganz bewusst und sichtbar mit Interaktionen, Selbstreflexivität und Provokation. Bis heute finden sich diese Ansätze und Gedanken in vielen Dokumentarfilmen, etwa bei Agnès Varda oder Michael Moore, wieder.

Dokumentarischer Essayfilm

Eine besondere Spielart des Dokumentarfilms ist der dokumentarische Essayfilm, der beobachtende wie inszenierte Elemente enthalten kann und einen offenen, experimentellen Charakter hat. Essayfilme beanspruchen die Freiheit, sich narrativer Konventionen zu entziehen und in dramaturgischer Hinsicht neue Wege zu erkunden. Metaphorische Bilder spielen eine ebenso große Rolle wie assoziative Montagen, in denen es oft weniger darum geht, eine kontinuierliche Geschichte zu erzählen, als die Idee einer kontinuierlichen Erzählung generell infrage zu stellen.

Essayfilme bürsten oft ganz bewusst die gewohnte filmische Dramaturgie gegen den Strich, um die Wahrnehmung des Publikums zu hinterfragen. Oft wird der sprunghafte Rhythmus durch die erklärende Stimme eines:iner Erzählers:Erzählerin aufgefangen, die die einzelnen Teile des Films zusammenhält. Herausragende Beispiele für Essayfilme stammen von Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alexander Kluge, Marguerite Duras und Edgar Reitz.



Investigativer Dokumentarfilm

Diese Variante des Dokumentarfilms folgt einem aufklärerischen Impuls und fokussiert einzelne Ereignisse, um über sie und ihre Hintergründe zu informieren. Häufig – aber nicht immer – widmen sich investigative Dokumentarfilme politisch brisanten Themen und üben Gesellschafts- oder gar Systemkritik. Zugang und Methoden haben oft eine große Nähe zum Journalismus, nicht zuletzt, weil ein investigativer Dokumentarfilm oft genug auch als „Beweisstück“ funktionieren soll.

Beispielhafte Filme waren *Roger & Me* (1989) von Michael Moore oder *Beruf Neonazi* (1993) von Winfried Bonengel. Laura Poitras' *Citizenfour* über den US-amerikanischen Whistleblower Edward Snowden, der die illegalen Abhörpraktiken der NSA und anderer Geheimdienste aufdeckte, wurde 2015 mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet.

Themenzentrierter Dokumentarfilm

Seit den späten 1980er-Jahren hat der Dokumentarfilm einen wahren Boom erlebt. Die Weiterentwicklung der Videotechnik hat die Produktionsbedingungen verbessert und gleichzeitig dafür gesorgt, dass sich die Szene professionalisierte. Seit den 1990er-Jahren sind viele für das Kino produzierte, bildgewaltige Dokumentarfilme entstanden, die sich einer kritischen Bestandsaufnahme der Verhältnisse oder einem bestimmten Thema widmen und auf kreative, fantasievolle Art das Genre neu definieren.

Der ehemalige DEFA-Regisseur Volker Koepp hat sich bereits seit den 1960er-Jahren mit sensiblen und ästhetisch herausragenden Dokumentarfilmen einen Namen gemacht, die sich gesellschaftlichen Themen über die Annäherung an spezifische Landschaften und ihre Bewohner:innen nähern, z. B. mit dem *Wittstock-Zyklus* (1975–1987), *Kalte Heimat* (1996) oder *In Sarmatien* (2013). Auch Tamara Trampe hat mit ihren Filmen immer wieder eindrucksvoll gezeigt, wie komplexe politische Themen dokumentarisch durchdrungen werden können, ohne sie dramaturgisch zu vereinfachen.

Soziale Ungleichheit, Klimawandel, Umweltkatastrophen, der Zusammenbruch der Finanzmärkte ... – die Liste der Themen, mit denen sich engagierte Dokumentarfilme beschäftigen, scheint endlos. Tatsächlich haben Filme „mit einer Mission“ bis heute Konjunktur. Auch hier dürften die Filme von Michael Moore für die Entwicklung zumindest mitverantwortlich sein, gleiches gilt zweifellos für *Eine unbequeme Wahrheit* (2006), in dem Regisseur Davis Guggenheim gemeinsam mit dem ehemaligen US-Vizepräsidenten Al Gore schon vor mehr als 15 Jahren energisch auf die Klimakrise aufmerksam machte. Auch die Regisseurinnen Lucy Walker, Ava du Vernay und Liz Garbus stehen für engagierte, und auch an der Kinokasse erfolgreiche, Dokumentarfilme.



Die sechs Modi des Dokumentarfilms nach Nichols

HANDOUT

Der amerikanische Dokumentarfilm-Theoretiker Bill Nichols entwickelte ein Schema, um Dokumentarfilmstile nach bestimmten Merkmalen und Konventionen zu unterscheiden. Die von ihm beschriebenen sechs dokumentarischen Modi kommen nicht nur in Reinform vor, sondern Überschneidungen und Mischformen sind auch verbreitet.^[1]

Erklärender Modus

Im Mittelpunkt steht das gesprochene Wort. Eine allwissend anmutende Erzählstimme erklärt und kommentiert die Bilder. Der Eindruck von Objektivität und Sachlichkeit wird erzeugt. Die Bilder belegen und veranschaulichen das Gesagte. Bis heute wird der erklärende Modus häufig genutzt. Ein frühes Beispiel ist Robert Flahertys *Nanuk, der Eskimo* (1922). Die Filme John Griersons wie *Drifters* (1929) lassen sich diesem Modus zuordnen, ebenso *Eine unbequeme Wahrheit* (2006) von Davis Guggenheim oder *Die Reise der Pinguine* (2005) von Luc Jacquet.

Beobachtender Modus

Das Leben soll möglichst so gezeigt werden, wie es sich tatsächlich ereignet hat. Die Filmschaffenden versuchen, die Situation nicht zu beeinflussen und möglichst unsichtbar zu bleiben. Nichts wird gestellt oder wiederholt, Off-Kommentare oder Musik sind selten. Herausragend für diesen Modus sind *Primary* (1960) von Robert Drew und Richard Leacock und *Don't Look Back* (1967), D. A. Pennebakers Portrait von Bob Dylan sowie die Filme Frederick Wisemans wie *High School* (1968) oder *Ex Libris* (2017). Hierzulande haben Gisela Tuchtenhagen und Klaus Wildenhahn seit den 1970er-Jahren viele beobachtende Dokumentarfilme gedreht, z. B. *Emden geht nach USA* (1975/76) oder *Die Liebe zum Land* (1973/74); ein aktuelles Beispiel ist Marie Wilkes *Staatsdiener* (2015).

Poetischer Modus

Die Montage dokumentarischer Aufnahmen führt zu poetischen Filmen, die individuellen Deutungen viel Platz geben. Rhythmus, Atmosphäre und Abstraktion bestimmen den Film, der nicht unbedingt einer klaren Narration folgt. In den 1920er-Jahren gab es viele poetische (Stumm-)Filme, z. B. Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) oder *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) von Walther Ruttmann.

[1] Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Second Edition. Indiana University Press, 2010. Eine gute Quelle zu Bill Nichols Schema ist auch die englischsprachige Onlineplattform Masterclass, <https://www.masterclass.com/articles/film-documentary-guide> (abgerufen am 10.11.2021).



HANDOUT

Interaktiver Modus

Die Filmschaffenden greifen bewusst in das Geschehen ein und interagieren mit den Menschen vor der Kamera. Das Interview wird hier als besondere Form der sozialen Begegnung verstanden und es wird sichtbar gemacht, dass und wie die Filmschaffenden die Wirklichkeit beeinflussen und gestalten. Der Blick „hinter die Kulissen“ ist in die Filmerzählung integriert. Viele neuere Dokumentarfilme nutzen diese Arbeitsmethode, für die *Chronik eines Sommers* (1961) von Jean Rouch und Edgar Morin stilgebend war. Heute ist etwa der Filmemacher Michael Moore als Vertreter dieser Methode bekannt, z. B. *Roger & Me* (1989) oder *Bowling for Columbine* (2002).

Reflexiver Modus

Die Filmschaffenden fordern das Publikum auf, den Film zu hinterfragen, so wie der Film die eigene Arbeitsweise und Position hinterfragt. Reflektiert wird, welche Schwierigkeiten es gibt, die Wirklichkeit adäquat abzubilden. Der dokumentarische Arbeitsprozess selbst wird fokussiert und damit eingeräumt, dass Dokumentarfilme zu Teilen auch konstruiert sind. Exemplarisch für dieses Genre sind Sarah Polleys *Stories We Tell* (2012) oder Rithy Panhs *Das fehlende Bild* (2013).

Performativer Modus

Im Zentrum des Films stehen die Filmschaffenden und ihre persönlichen Erfahrungen und Gefühle mit einem Thema. Oft wollen sie ihr Publikum für ihre Perspektive gewinnen. Autor:innenkommentare sind häufig. Die Filme sind zwar auch informativ, sprechen das Publikum aber vor allem emotional an. Morgan Spurlocks *Supersize Me* (2004) oder Nick Broomfields *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1994) nutzen den performativen Modus.



Zitate zum Thema Dokumentarfilm

HANDOUT

„Für mich ist es ziemlich egal, mit welchen Mitteln ein Film arbeitet, ob er ein Schauspielersfilm ist mit inszenierten Bildern oder ein Dokumentarfilm. In einem guten Film geht es um die Wahrheit und nicht um die Wirklichkeit.“

Sergej Eisenstein^[1]

„Wie jeder Film ist der Dokumentarfilm nur ein Film: ein Zeichen der Zeit, aber niemals die Wirklichkeit selbst.“

Heinz B. Heller^[2]

„Dokumentarfilm ist der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit.“

Robert Flaherty^[3]

„Dokumentarfilme sind das einzige Schlafmittel, das man über die Augen einnehmen kann.“

Peter Krieg^[4]

„Ein Dokumentarfilm, der sich seiner eigenen Künstlichkeit bewusst ist, bleibt empfindsam für den Fluss zwischen Fakt und Fiktion. Er bemüht sich nicht darum, das, was normalerweise als »nicht-faktisch« gilt, zu verbergen und auszuschließen, wie er die wechselseitige Abhängigkeit von Realismus und »Künstlichkeit« begreift. Er erkennt die Notwendigkeit, dem Leben im Leben und in seiner Darstellung eine Gestalt zu geben.“

Trinh T. Minh-Ha^[5]

„Dokumentarfilm ist die Kunst, sich selbst an zweite Stelle zu stellen. Der Mensch vor der Kamera ist wichtiger als Du. Als Dokumentarregisseur*in bist Du [...] jemand, der versucht, das Besondere an den Menschen vor der Kamera zu zeigen, ihre Geheimnisse und versteckten Talente zur Geltung zu bringen.“

Agnes Varda^[6]

[1] Sergej Eisenstein im Gespräch mit Dziga Vertov (1925), CC BY SA 3.0 verfügbar unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentarfilm> (abgerufen am 01.11.2021).

[2] © Heinz B. Heller: Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Hitzeroth 1990, S. 22.

[3] © Robert Flaherty, zit. nach Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen, Berlin: Vorwerk 8, 2000, S. 13.

[4] © Peter Krieg: Der Dokumentarfilm – ein Schlafmittel, in: Weiterbildung und Medien 5/1986, S. 35 f.

[5] © Trinh T. Minh-Ha, zit. nach Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen, Berlin: Vorwerk 8, 2000, S. 314.

[6] © To tell the truth: Agnès Varda über die Produktion von Dokumentarfilm, Interview von David Van Taylor mit Agnès Varda in 2010, vgl. <https://www.icarusfilms.com/if-ttt> (abgerufen am 09.11.2021).



Anleitung zum Erstellen von Filmstills (Standbildern) und Filmausschnitten mit dem VLC Media Player

Der VLC Media Player ist eine kostenlose App zum Abspielen multimedialer Inhalte (www.vlc.de). Mit ihm lassen sich Filmstills und Filmausschnitte unkompliziert erstellen. Zu beachten sind jeweils die urheberrechtlichen Regelungen.

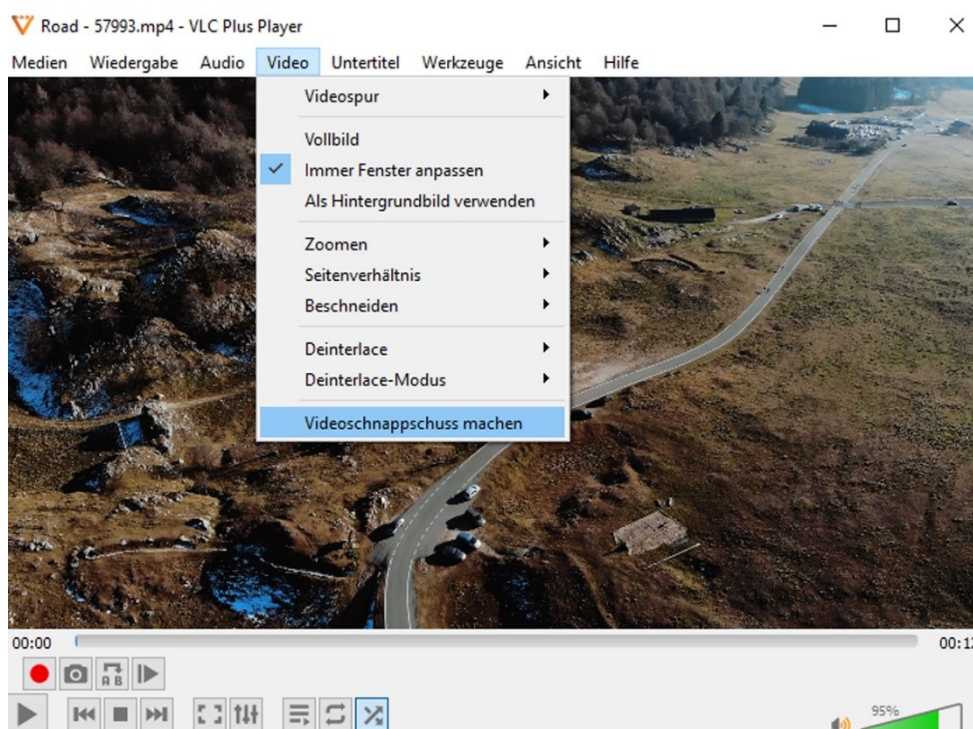
Im Zweifel finden sich auf der Webseite *Wer hat Urheberrecht* Antworten auf viele Fragen in diesem Zusammenhang (zuletzt abgerufen am 6.12.2021):
www.wer-hat-urheberrecht.de/infothek/infothek-fuer-lehrkraefte/fallbeispiele

I. Filmstills erstellen

Mit Microsoft Windows

Film im VLC Media Player starten und an der Stelle pausieren, an der das Still produziert werden soll. Nun gibt es zwei Möglichkeiten:

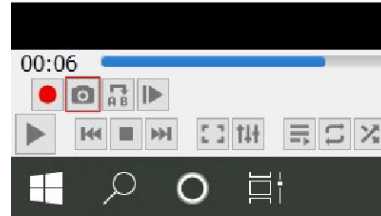
1. Im Menü den Menüpunkt **Video** → **Videoschnappschuss machen** anklicken. Das Still wird unter dem angezeigten Pfad gespeichert. Der Pfad kann unter dem Menüpunkt **Werkzeuge** → **Einstellungen** → **Video** geändert werden.



Videoquelle/Bildnachweis: Video von Marian Croitoru/Pixabay



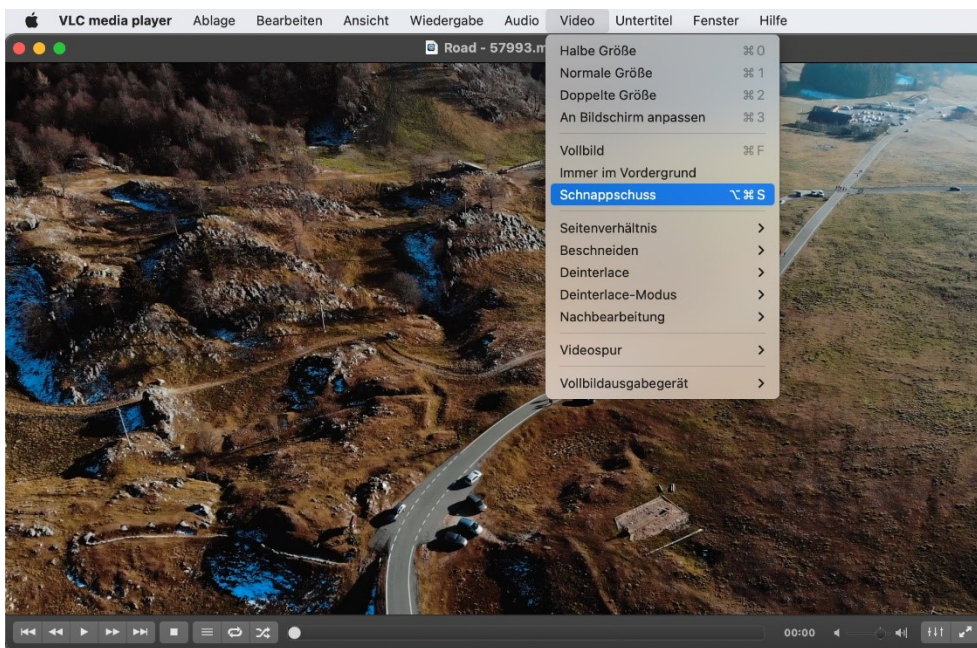
2. Bei aktivierter *Ansicht* → *Erweiterte Steuerung* Foto-Icon unten links anklicken. Das Still wird unter dem angezeigten Pfad gespeichert. Der Pfad kann unter dem Menüpunkt *Werkzeuge* → *Einstellungen* → *Video* geändert werden.



Mit MacOS

Film im VLC Media Player starten und an der Stelle pausieren, an der das Still produziert werden soll. Nun gibt es zwei Möglichkeiten:

1. Im Menü den Menüpunkt *Video* → *Schnappschuss* anklicken. Das Still wird unter dem angezeigten Pfad gespeichert. Der Pfad kann unter dem Menüpunkt *VLC Media Payer* → *Einstellungen* → *Video* → *Videoschnappschüsse* geändert werden.



Videoquelle/Bildnachweis: Video von Marian Croitoru/Pixabay

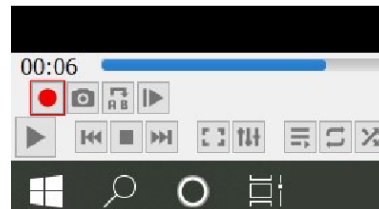
2. Tastaturbefehl *Command + ALT + S* eingeben. Das Still wird unter dem angezeigten Pfad gespeichert. Der Pfad kann unter dem Menüpunkt *VLC Media Player* → *Einstellungen* → *Video* → *Videoschnappschüsse* geändert werden.



II. Filmausschnitt erstellen

Mit Microsoft Windows

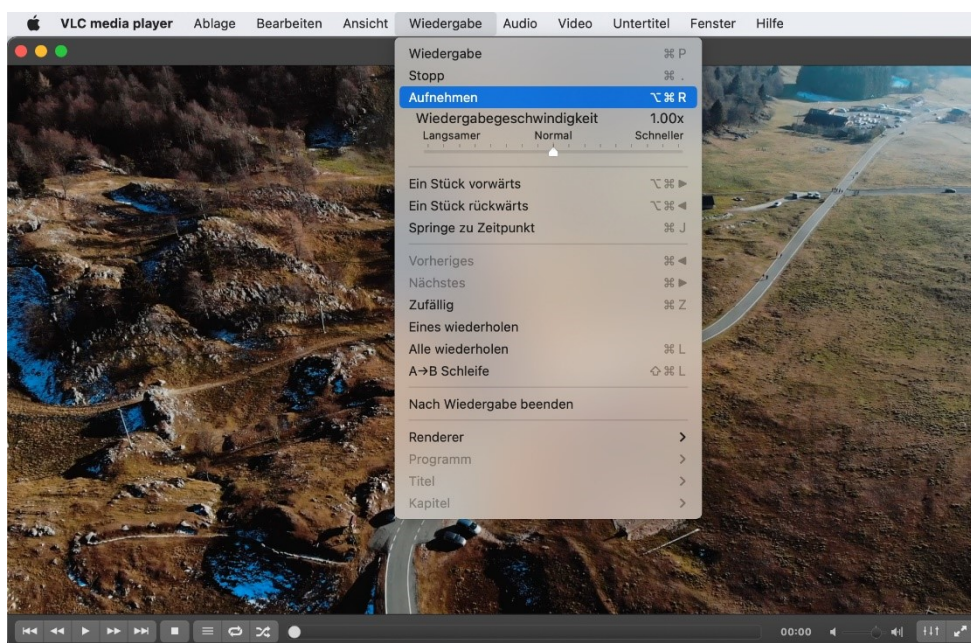
Film starten. An der Stelle, an der die Aufnahme beginnen soll, das rote Icon für Aufnahme anklicken. Die Aufnahme läuft so lange, bis das Icon wieder angeklickt wird.



Mit MacOS

Film starten. An der Stelle, an der die Aufnahme beginnen soll, kann der Aufnahmevorgang mit folgenden zwei Möglichkeiten durchgeführt werden:

1. Im Menü den Menüpunkt **Wiedergabe** → **Aufnehmen** anklicken: die Aufnahme startet.



Videoquelle/Bildnachweis: Video von Marian Croitoru/Pixabay

Beim nochmaligen Anklicken desselben Menüpunktes wird die Aufnahme beendet. Das Video wird unter dem angezeigten Pfad gespeichert.

2. Tastaturbefehl **Command + ALT + R** eingeben: die Aufnahme wird gestartet. Bei nochmaliger Eingabe des Tastaturbefehls Command + ALT + R wird die Aufnahme beendet. Das Video wird unter dem angezeigten Pfad gespeichert.



„Drehplan“

ARBEITSBLATT

„Drehplan“ für Protagonist:in _____

Drehorte

An welchen Orten wurde die Person gefilmt? Warum wurden diese Orte ausgewählt? Welche Alternativen hätte es geben können?

Beziehungen

Mit wem steht die Person in welcher Beziehung?

Die Situation vor der Kamera

Wie wirken sich unterschiedliche filmische Herangehensweisen auf die Person vor der Kamera aus? Wie verändert sich die Situation der Person, wenn sie sich a) in einer formalen Interviewsituation befindet, b) von der Kamera im Alltag begleitet wird oder c) die Kamera bei einem persönlichen Gespräch dabei ist?



Bildgestaltung

Wie wird die Person von der Kamera ins Bild gesetzt? Welche Einstellungsgrößen und Perspektiven werden gewählt und wie wirken sie sich auf die Darstellung der Person im Film aus?

Kommentar (sofern vorhanden)

Wie kommentiert der Film in einem Sprecher:innentext das Gesagte oder das Gezeigte?

Aussagen

Was sind die zentralen Aussagen des Films? Wie trägt die Protagonistin oder der Protagonist dazu bei?

ARBEITSBLATT



Diskussionsfragen: Menschen in Dokumentarfilmen

HANDOUT

Folgende Leitfragen können helfen, die Diskussion zu strukturieren:

- Welche Standpunkte zum Thema repräsentieren die Hauptprotagonist:innen?
- Ist es dem Film gelungen, die Facetten des Themas durch verschiedene Personen abzudecken? Welche Themenbereiche oder Meinungen sind stark, welche schwächer vertreten? Gibt es thematische Leerstellen, die gar nicht beleuchtet werden? Wenn ja, was könnte der Grund dafür sein?
- Versucht der Film, möglichst alle Meinungen und Diskurse zu seinem Thema abzubilden und somit möglichst breit zu informieren? Oder vertritt der Film aktiv eine spezifische Haltung zum Thema und versammelt nur solche Protagonist:innen, die diese möglichst stark untermauern?
- Könnte es sein, dass sich der Film grundsätzlich eher auf einige wenige Personen konzentriert und dafür stärker in die Tiefe geht?
- Wie setzt der Film die Protagonist:innen in Szene? Welchen Effekt hat die filmische Inszenierung für die Wahrnehmung der Personen? Stellt der Film die handelnden Personen in ausgewogener Weise dar oder bewertet er die Menschen vor der Kamera? Falls er bewertet: Welche Beispielszenen gibt es dafür?
- Wie steht der:die Autor:in selbst zum Thema des Films? Wird die Autor:inensicht auf das Thema direkt vermittelt? Oder lässt sie sich „nur“ indirekt aus dem Film „lesen“, wenn in den Blick genommen wird, wie der Film mit den Protagonist:innen arbeitet und mit ihnen umgeht?



Meine Bewertung des Films

ARBEITSBLATT

Meine Bewertung des Films: _____

6 Sterne: großartig | 5 Sterne: gefällt mir gut | 4 Sterne: kann man sich anschauen | 3 Sterne: mittelmäßig | 2 Sterne: hat mich weniger überzeugt | 1 Stern: gefällt mir nicht | 0 Sterne: ärgerlich

Behandlung des Themas

Sterne: * * * * * | * * * * * | * * * * * | * * * * | * * * | * * | * | |

Begründung:

Auswahl der Protagonist:innen und filmischer Umgang mit ihnen

Sterne: * * * * * | * * * * * | * * * * * | * * * * | * * * | * * | * | |

Begründung:

Spannung

Sterne: * * * * * | * * * * * | * * * * * | * * * * | * * * | * * | * | |

Begründung:



ARBEITSBLATT

Bilder/Motive/Aufnahmen

Sterne: ***** | ***** | ***** | *** | ** | * | |

Begründung:

Gesamtbewertung

Sterne: ***** | ***** | ***** | *** | ** | * | |

Begründung:

Ich würde den Film (nicht) weiterempfehlen, weil



Das 3-Akte-Modell

HANDOUT

Exposition (1. Akt)

- Die Exposition führt in Grundstimmung, Handlungsort, -zeit und -situation ein, stellt die Hauptfiguren vor und kann erste Hinweise auf den Ausgang der Handlung geben.
- Häufig werden hier die zentralen Fragen des Films (vor)gestellt.
- Deduktive Exposition: Sie führt an das Geschehen heran und beginnt häufig mit einem Establishing Shot (einer Überblickseinstellung, meist in der Totalen gefilmt).
- Induktive Exposition: Sie beginnt in der Nahbetrachtung von Figuren oder Ereignissen und kommt später zu allgemeineren Informationen.

Exploration/Konfrontation (2. Akt, in der Regel der längste Akt)

- Hier wird der Konflikt entwickelt und es beginnt die Auseinandersetzung mit bzw. die Suche nach der Lösung des Konflikts.
- Meist führt die Exploration, indem sie den Konflikt entfaltet und erforscht, zu den tieferen Konfliktdimensionen, die im Thema stecken.

Konklusion (3. Akt)

- Auflösung und Schluss
- Es kann zu einer finalen Klimax oder Auseinandersetzung kommen.
- Hier werden Antworten auf die in der Exposition gestellten Fragen gegeben.



Checkliste: Wie Filme Geschichte schreiben

ARBEITSBLATT

Fragen	Alternative Quellen	Film
Was ist passiert?		
Wann ist es passiert?		
Wer war beteiligt?		
Was waren die Ursachen?		
Was waren oder sind die Folgen?		
Wie wurde dieses Ereignis dokumentiert?		



Diskussionsfragen: Die Dramatisierung der Wirklichkeit

HANDOUT

Folgende Leitfragen können helfen, diese Diskussion zu strukturieren:

- Welche Themenstränge/Personen/Konflikte werden im Film besonders hervorgehoben?
- Welche Phänomene des Themas bleiben unsichtbar bzw. werden nur am Rande sichtbar?
- Wie findet der Film zu seinem Schluss/Ende? An welcher Stelle wird die Entwicklung, die in der Realität häufig kein „Ende“ hat, dramaturgisch abgerundet?
- Stellt der Film die zugrunde liegenden Ereignisse angemessen dar? Begründet eure Meinung mit Beispielen.
- Welche Mehrwerte schafft der Film durch die Art und Weise, wie er die Ereignisse erzählt?



Audioprotokoll zum Film

ARBEITSBLATT

Film _____

- Welche der folgenden Ton-Elemente hast du im Film wahrgenommen?
- Welche Beobachtungen oder Ideen hast du zum Einsatz dieser Ton-Elemente?

Dialoge zwischen Protagonist:innen im Bild oder im Off

Dialoge zwischen Protagonist:innen und Regie im Bild oder im Off

Monologe im Bild oder im Off

Innerer Monolog der Regie

Innerer Monolog Protagonist:in

Vorgelesene Texte wie Tagebucheinträge, Zeitungstexte, Briefe etc.

DOKUMENTARFILM IM UNTERRICHT

Luc-Carolin Ziemann

CC BY-SA 4.0

Herausgeber: FSF, LISUM, VISION KINO, 02/2022



ARBEITSBLATT

Archivaufnahmen aller Art

Klassischer Off-Kommentar Sprecher:in

Subjektiver Off-Kommentar Regisseur:in

Umgebungsgeräusche

Mitschnitte von Medieninhalten (Radio, TV etc.)

Musik, die direkt im Film gespielt wird

Musik im Off

Soundeffekte



Weiterführende Angebote und Materialien zur Filmbildung

LINKS UND LITERATUR

Online-Portale zur Filmbildung

- **Bundeszentrale für politische Bildung / Filmbildungsseiten:** Filmhefte, ausgewählte Streaming-Angebote, Publikationen und Materialien: <https://www.bpb.de/lernen/projekte/filmbildung>
- **Deutsche Filmakademie / Filmbildungsseiten:** Projekte zur Filmbildung, Materialien, Online-Kurse: <https://www.deutsche-filmakademie.de/filmbildung>
- **kinofenster.de:** Filmbesprechungen und -empfehlungen, Hintergrundinformationen, filmpädagogische Begleitmaterialien, News, Termine, Veranstaltungen, Adressen und Links für die schulische und außerschulische Filmarbeit: www.kinofenster.de
- **Medienradar:** Medienpädagogisches Angebot der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen e.V. (FSF) für Schule und Jugendarbeit: <https://www.medienradar.de>
- **Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM) / Filmbildungsangebote auf dem Bildungsserver Berlin-Brandenburg:** Materialien, Projekte, Angebote: <https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/unterrichten/filmbildung>
- **Vision Kino:** Filmtipps, Unterrichtsmaterialien, Projektangebote, Veranstaltungshinweise und Hintergrundinformationen zum Thema Film und Schule: <https://www.visionkino.de>
- **Planet Schule:** Wissensportal von WDR und SWR rund um Medien, Film und Fernsehen: <https://www.planet-schule.de>
- **Mediamanual:** Webseite zu Medien und Medienpädagogik des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung, Österreich: <https://www.mediamanual.at/index.php>

Dokumentarfilmfestivals mit Bildungsangeboten

- **DOK Leipzig:** Schulvorstellungen, Filmhefte, Schulfilme inklusive Material als Streaming-Angebot, Lehrkräftefortbildungen: <https://www.dok-leipzig.de/dok-bildung>
- **doxs! Duisburg:** Dokumentarfilme für Kinder und Jugendliche, konzentriert auf Angebote für die Region: <https://www.do-xs.de>
- **Dok.fest München:** Schulvorstellungen, Lehrkräftefortbildungen, konzentriert auf Angebote für die Region: https://www.dokfest-muenchen.de/DOK_education



- **DokFest Kassel:** Filmprogramme für junges Publikum zwischen 8 und 13 Jahren, konzentriert auf Angebote für die Region:
<https://www.kasselerdokfest.de/das-festival/dokfesteducation>

Literaturauswahl zum Thema Filmbildung

- **Bergala, Alain:** *Kino als Kunst – Filmvermittlung an der Schule und anderswo.* Marburg: Schüren-Verlag 2006
- **Bienk, Alice:** *Filmsprache – Einführung in die interaktive Filmanalyse* (inkl. DVD mit 120 Ausschnitten aus 60 Filmklassikern). Marburg: Schüren-Verlag 2008
- **Faulstich, Werner:** *Grundkurs Filmanalyse.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2013
- **Ganguly, Martin:** *Filmanalyse. Themenheft 8. – 13. Klasse.* Stuttgart: Klett 2011
- **Hildebrand, Jens:** *Film: Ratgeber für Lehrer.* Köln: Aulis Verlag Deubner 2006
- **Kammerer, Ingo/Kepser, Matthias:** *Dokumentarfilm im Deutschunterricht.* Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2014
- **Kamp, Werner/Rüsel, Manfred:** *Vom Umgang mit Film.* Berlin: Volk und Wissen 2004
- **Klant, Michael/Spielmann, Raphael:** *Grundkurs Film 1. Kino, Fernsehen, Videokunst – Materialien für den Sekundarbereich 1 und 2.* Braunschweig: Schroedel-Verlag 2008
- **Klant, Michael:** *Grundkurs Film 3. Die besten Kurzfilme* (dazu passend: DVD mit 18 Kurzfilmen). Braunschweig: Schroedel-Verlag 2012
- **Koebner, Thomas (Hrsg.):** *Reclams Sachlexikon des Films.* Stuttgart: Reclam-Verlag 2007
- **Lipp, Thorolf:** *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in die Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films.* Marburg: Schüren-Verlag 2016
- **Monaco, James:** *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009
- **Müller, Arnold Heinrich:** *Geheimnisse der Filmgestaltung.* Berlin: Schiele und Schön 2010
- **Müller-Hansen, Ines:** *Arbeitsbuch Film. Kopiervorlagen zur Geschichte, Analyse und Produktion von Filmen.* Mülheim an der Ruhr: Verlag an der Ruhr 2014
- **Munaretto, Stefan:** *Wie analysiere ich einen Film?* Hollfeld: Bange Verlag 2009
- **Pfeiffer, Joachim/Staiger, Michael:** *Grundkurs Film 2: Filmkanon, Filmklassiker, Filmgeschichte.* Braunschweig: Schroedel-Verlag 2010
- **Schröter, Erhart:** *Filme im Unterricht – Auswählen, analysieren, diskutieren.* Weinheim: Beltz Verlagsgruppe 2009



LINKS UND LITERATUR

-
- **Steinmetz, Rüdiger:** *Die Grundlagen der Filmästhetik. Filme sehen lernen 1* (2006). *Licht, Farbe, Sound. Filme sehen lernen 2* (2008). *Filmmusik. Filme sehen lernen 3* (2011). Interaktive DVDs mit Begleitbuch. Leipzig: Zweitausendeins
 - **Straßner, Veit:** *Filme im Politikunterricht. Wie man Filme professionell aufbereitet, das filmanalytische Potenzial entdeckt u. Lernprozesse anregt – mit zehn Beispielen.* Für die Sekundarstufe II. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag 2013
 - **Vinyard, Jeremy:** *Crashkurs Filmauflösung – Kameratechniken und Bildsprache des Kinos.* Leipzig: Zweitausendeins 2010
 - **Vision Kino (Hg.):** *Schule im Kino – Praxisleitfaden zur Filmbildung für Lehrkräfte,* <https://www.visionkino.de/unterrichtsmaterial/leitfaeden>



Impressum

Das vorliegende Lehr- und Lernmaterial **DOKUMENTARFILM IM UNTERRICHT** ist ein gemeinsames Projekt der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen e. V. (FSF), des Landesinstitutes für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM) und der Vision Kino gGmbH – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz (VISION KINO).

Herausgeber:



Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen e. V.
Am Karlsbad 11 | 10785 Berlin
medienradar@fsf.de | www.medienradar.de



Landesinstitut für Schule und Medien
Berlin-Brandenburg (LISUM)
14974 Ludwigsfelde-Struveshof
poststelle@lisum.berlin-brandenburg.de
www.lisum.berlin-brandenburg.de



Vision Kino gGmbH
Netzwerk für Film- und Medienkompetenz
Köthener Str. 5 – 6 | 10963 Berlin
info@visionkino.de | www.visionkino.de

Autorin:

Luc-Carolin Ziemann

Redaktion:

Leopold Grün (VISION KINO)

Dirk Uhlig (FSF)

Beate Völcker (LISUM)

Brigitte Zeitlmann (FSF)

Lektorat:

Stefan Woll

Grafik und Layout:

Karin Dirks

Soweit nicht abweichend gekennzeichnet zur Nachnutzung freigegeben unter Creative Commons Lizenz: CC BY-SA 4.0,
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode.de>

ISBN 978-3-944541-94-5

Berlin und Ludwigsfelde, 02/2022