



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die filmästhetische Inszenierung von Grenze in Dokumentarfilmen/Reportagen am Beispiel des Eisernen Vorhangs zwischen der ČSSR und Österreich. Eine filmdidaktische Aufbereitung der Grenzthematik.“

verfasst von / submitted by

Annika Adler, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 506 511 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB)
UF Deutsch UF Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Mag. Mag. Dr. Alexander Preisinger

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
1.1	Forschungsstand und Filmauswahl	6
1.2	Entwicklung der Fragestellung.....	8
1.3	Methodik	9
2	Der Eiserner Vorhang als (System-)grenze im Kalten Krieg.....	11
2.1	Der Kalte Krieg	11
2.1.1	Die politische, wirtschaftliche und soziale Situation in der Tschechoslowakei während des Kalten Krieges	12
2.1.2	Österreich in der Zeit des Kalten Krieges.....	15
2.2	Der Eiserner Vorhang	17
2.2.1	Der Begriff Eiserner Vorhang.....	19
2.2.2	Das Leben am und mit dem Eisernen Vorhang zwischen Österreich und der Tschechoslowakei	20
2.2.3	Der Fall des Eisernen Vorhangs	23
2.2.4	Zusammenfassung wichtiger Daten der Tschechoslowakei	25
2.3	Die Komplexität des Grenzbegriffs.....	26
2.3.1	Funktionen von Grenzen.....	27
2.3.2	Umgang mit Grenzen und damit einhergehenden Differenzierungen	31
3	Analyse der Grenzdarstellung in ausgewählten Dokumentarfilmen	32
3.1	Theorien der Filmanalyse	32
3.1.1	Die filmästhetische Analyse	35
3.1.2	Die Analyse des Narrativen	39
3.1.3	Exkurs: Der Dokumentarfilm und die Reportage	41
3.2	Methodik und Vorgehensweise der filmästhetischen und narrativen Analyse	43
3.3	Die filmästhetische und narrative Analyse von Grenzdarstellungen ausgewählter Dokumentarfilme und Reportagen	45
3.3.1	Analyse Film 1: ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT	45
3.3.2	Analyse Film 2: EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI	50

3.3.3	Analyse Film 3: EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE.....	55
3.3.4	Analyse Film 4: UNIVERSUM HISTORY: NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG	60
3.3.5	Analyse Film 5: 1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS	66
3.3.6	Diskussion und Interpretation der Ergebnisse.....	70
4	Die Arbeit mit und an Filmen im Geschichtsunterricht	76
4.1	Filmbildung – Filmdidaktik.....	76
4.2	Die Stellung von Filmen im Unterricht	79
4.2.1	Dokumentarfilme im Geschichtsunterricht	80
4.2.2	Die Filmanalyse im Geschichtsunterricht (Kleinhans)	81
4.2.3	Kompetenzerwerb durch Filmarbeit im Geschichtsunterricht	84
4.2.4	Probleme der Filmarbeit in der Schule.....	86
4.2.5	Rechtliche Hinweise.....	86
5	Unterrichtsmodell: Filmanalyse – Grenzdarstellung.....	88
5.1	Einheit 1.....	89
5.1.1	Vorwissen und Voraussetzungen	89
5.1.2	Verortung im Lehrplan, Kompetenzen, Bildungsziele.....	90
5.1.3	Stundenverlaufsplanung	92
5.1.4	Begründung der Methodenauswahl und mögliche Schwierigkeiten.....	93
5.1.5	Planungsmatrix inklusive Materialien.....	95
5.2	Einheit 2.....	107
5.2.1	Exkurs: Das Thema Grenzen im Geschichtsunterricht	107
5.2.2	Vorwissen und Voraussetzungen	108
5.2.3	Verortung im Lehrplan, Bildungsziele, Kompetenzen.....	108
5.2.4	Stundenverlaufsplanung	109
5.2.5	Begründung der Methodenauswahl und mögliche Schwierigkeiten.....	111
5.2.6	Planungsmatrix inklusive Materialien.....	114
5.3	Ergänzende Unterrichtsmodule.....	114
5.3.1	Verfassen eines Essays „Grenzen in meinem Leben“	115
5.3.2	Verfassen eines Drehbuches (Treatment).....	115
5.3.3	Produktion einer Filmsequenz zum Sujet Grenze	116

6	Conclusio	118
7	Literaturverzeichnis	121
8	Abbildungsverzeichnis.....	129
Anhang: Sequenzprotokolle der untersuchten Filme.....		131
	Film 1 (zu Kapitel 3.3.1): ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT	131
	Film 2 (zu Kapitel 3.3.2): EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT - DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI.....	138
	Film 3 (zu Kapitel 3.3.3): EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT - ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE.....	144
	Film 4 (zu Kapitel 3.3.4): UNIVERSUM HISTORY: NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG	153
	Film 5 (zu Kapitel 3.3.5): 1989 - DER FALL DES EISERNEN VORHANGS	160
	Kurzzusammenfassung.....	165
	Abstract.....	166

1 Einleitung

„Grenze“ ist [...] ein polysemantischer Begriff, der je nach Kontext unterschiedliche inhaltliche Bedeutungen besitzt. (Weichhart 2018: 44)

Grenzen stellen einen Teil unseres alltäglichen Lebens dar – wir finden diese in Form von sozialen, staatlichen oder auch politischen Grenzen, die das Leben jedes Individuums in bestimmter Art und Weise beeinflussen. Sie bringen einerseits Differenzierungen, andererseits aber auch Zuschreibungen, mit sich, die Einfluss auf das Miteinander einer Gesellschaft ausüben. Ein Beispiel einer staatlichen Grenze, welche bis vor rund 20 Jahren noch Einschnitte in die Lebensfreiheit unserer Elterngeneration hatte und somit in den Köpfen – insbesondere der niederösterreichischen und oberösterreichischen Bevölkerung – bis heute oft noch verankert ist, war jene des Eisernen Vorhangs zwischen der ČSSR und Österreich. Der ‚Fall‘ dieser Grenzziehung zwischen den beiden Systemblöcken des westlichen Kapitalismus und des östlichen Kommunismus kann aus heutiger Sicht durchaus als Symbol der Auflösung von Grenzen in den 1990er Jahren angesehen werden. (vgl. Heintel u.a. 2018: 1–6).

Da die Aktualität der Grenzthematik stets gegeben sein wird und jeden Menschen in einer der genannten Varianten und Ausmaße betrifft, ist die Behandlung dieses Themas im Unterricht essentiell, um Grenzen in anthropologischer, sozialer sowie politischer Hinsicht reflexiv zu machen und Werte, wie Toleranz und Akzeptanz, vermitteln zu können. Einen äußerst wichtigen Part zur Veranschaulichung von Grenze bilden Dokumentarfilme und Reportagen. Diese bezwecken nämlich die Vermittlung von bestimmten Grenzbildern, welche daher auch im schulischen Geschichtsunterricht hinterfragt und genauer betrachtet werden sollten.

Die vorliegende Arbeit widmet sich ebendieser Grenzdarstellung in Dokumentarfilmen und Reportagen. Da Grenze ein weitgreifender Begriff ist und auf viele unterschiedliche Regionen oder Bereiche referieren kann, wird die filmästhetische Inszenierung von Grenze in Form des Eisernen Vorhangs zwischen Österreich und der Tschechoslowakei betrachtet. Um diese Untersuchung durchführen zu können, bedarf es zu Beginn einer Auseinandersetzung mit dem historischen Kontext des Kalten Krieges – mit Fokus auf den Eisernen Vorhang zwischen der ČSSR und Österreich. Zudem muss eine Aufarbeitung des Begriffs *Grenze* in Hinsicht auf dessen verschiedenste Bedeutungen stattfinden. Diese theoretischen Abhandlungen bilden den ersten Teil der Arbeit, welche sich in drei große Teilbereiche gliedert. Fokus des zweiten Teils stellt die Filmanalyse dar.

Vorbereitend auf die Analyse der ausgewählten Filmsequenzen von Dokumentarfilmen und Reportagen erfolgt zuerst ein kurzer Einblick in die Theorie der Filmanalyse und eine kompakte inhaltliche Wiedergabe der einzelnen zur Analyse herangezogenen Sequenzen. Angewandte filmästhetische Mittel der ausgewählten Filmsequenzen werden in Kapitel 3 beschrieben und analysiert, um aufzeigen zu können, welche filmischen Mittel (Kameraperspektiven, Musik, Bildikonen, Narrative, ...) zur Vermittlung von *Grenze* herangezogen werden. Die Analyseergebnisse werden anschließend einer Diskussion, mit Blick auf eine didaktische Aufbereitung, unterzogen.

Der abschließende Teilbereich konzentriert sich auf die Filmdidaktik im Geschichtsunterricht mit Bezug auf die Thematisierung von *Grenze*. So wird sowohl in die Lehre der Filmtheorie sowie Verwendung der Filmanalyse im Unterricht eingeführt als auch in die damit einhergehenden Chancen für die Vermittlung von Medienkompetenz und -reflexion. In Folge dieser theoretischen Auseinandersetzung mit dem didaktischen Potenzial der Analyse von Dokumentarfilmen im Geschichtsunterricht wird das bereits erarbeitete Analysematerial herangezogen, um ein Unterrichtsmodell zu erstellen. Ziel dieser didaktischen Aufbereitung sind der Erwerb von Kompetenzen im fachlichen sowie auch sozialen Bereich und die Präsentation der Filmdidaktik als Methode zur Erarbeitung der Vielschichtigkeit von Grenzerfahrungen.

1.1 Forschungsstand und Filmauswahl

Bei der Sichtung unterschiedlichster Publikationen zum Eisernen Vorhang im deutschsprachigen Kontext wurde schnell deutlich, dass hauptsächlich die Grenze zwischen Ungarn und Österreich in den Blick genommen und untersucht wird. Die Betrachtung der Grenze Österreich-Tschechoslowakei wird eher vernachlässigt, was die verwendbare Literatursammlung sehr überschaubar gestaltete. Besonders erwähnenswert in Bezug auf den Eisernen Vorhang sind der Sammelband „Nachbarn. Ein österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch“, welcher von Niklas Perzi u.a. im Jahr 2019 herausgegeben wurde sowie der von Armin Laussegger u.a. im Jahr 2009 herausgegebene Sammelband „Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Eine ähnliche Erkenntnis bezüglich der Präferenz der Darstellung der österreichisch-ungarischen Grenze konnte auch bei der Filmsichtung gewonnen werden. Während viele der durchgesehenen dokumentarischen Filme ihren Fokus auf die österreichisch-ungarische Grenze oder die Berliner Mauer richteten, konnten lediglich ein paar wenige in Österreich produzierte dokumentarische Filme (Dokumentarfilme, Reportagen, ...) zur österrei-

chisch-tschechoslowakischen Grenze gefunden werden. Auffällig ist, dass die filmischen Exemplare durchgehend in Kooperation mit einem Rundfunkmedium entstanden und in vielen Fällen zu sogenannten Jubiläen eines bestimmten historischen Ereignisses erschienen waren. Vor allem deutsche Filme zeigen meist nur die deutsche beziehungsweise innerdeutsche Grenze. Falls ein kurzer Blick auf Österreich gerichtet wird, dann meist auf die ehemalige Grenze des Eisernen Vorhangs zwischen Ungarn und Burgenland und den dort stattgefundenen Durchschnitt des Zau-nes durch den österreichischen Außenminister Alois Mock und seinen ungarischen Amtskollegen Gyula Horn.

Folgende dokumentarische Filme, die den Eisernen Vorhang zwischen Österreich und der Tschechoslowakei behandeln und auch visuell in unterschiedlichen Formen abbilden beziehungsweise wiedergeben, wurden schließlich für eine weitere Analyse der Grenzdarstellungen ausgewählt:

- EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI (Ö 2009, R: Dalibor Hýsek, 20:49 Min.)
- EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE (Ö 2009, R: Romana Casata, 30:01 Min.)
- ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT (Ö 2019, R: Thomas Hackl, 44:40 Min.)
- UNIVERSUM HISTORY: NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG (Ö 2016, R: Anita Lackenberger, 44:08 Min.)
- 1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS (Ö 2019, R: Hans Hrabal, 29:59 Min.)

Zur Grenzthematik hingegen sind sehr viele Beiträge und Bände vorzufinden, die sich der Betrachtung von Grenzen, aus unterschiedlichsten Blickwinkeln heraus, widmen. Eingenommen werden geografische, wirtschaftliche, politische, anthropologische oder kultursoziologische Perspektiven auf den Grenzbegriff. Die Grenze speziell in der Form des Eisernen Vorhangs sowie deren Auswirkungen betrachten unter anderem Samhaber in seinem Beitrag „Grenzöffnung. Aspekte der Grenze zwischen Waldviertel und Südböhmen“ (2009) oder Sandgruber und Loidol in ihrem Beitrag „Der Eiserner Vorhang – Die Geschichte – das Ende – die Mahnung“ (2011). Die Artikel im Sammelband „Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen“, der von Heintel u.a. 2018 herausgegeben wurde, befassen sich in Ergänzung zur Deutung des Grenzbegriffs und der Gründe für Grenzziehungen unterdessen expliziter mit Grenze als anthropologischem Schema der Wahrnehmung. Demnach nimmt beispielsweise Weichhart in seinem Artikel „Grenzen, Territorien und Identitäten“, der im genannten

Sammelband erschien, Bezug auf den Zusammenhang zwischen der Identitätsbildung und vorhandenen Grenzziehungen. Darüber hinaus wenden sich Loewensteins Monographie „Wir und die anderen. Historische und kultursoziologische Betrachtungen“ (2003) und auch das beinahe ident betitelte Werk Beck-Gernsheims „Wir und die Anderen. Vom Blick der Deutschen auf Migranten und Minderheiten“ (2004) bewusst von der geografischen, wirtschaftlichen und politischen Sichtweise im Zusammenhang mit Grenzen ab und wagen einen Blick auf die Grenzen des Kulturellen und Sozialen im anthropologischen Sinne.

Bezüglich der didaktischen Literatur zum Einsatz von Filmen im Geschichtsunterricht liefern fachdidaktische Beiträge der Fachdidaktik-Zeitschrift „Praxis Geschichte“ spannende Einblicke und Ideen. Überdies gibt es wenig Literatur in Hinsicht auf die Arbeit mit Dokumentarfilmen im Unterricht, da bei einer filmanalytischen Arbeit vermehrt auf fiktionale Historienfilme (Spielfilme) zurückgegriffen wird. Denn diesen wird, wie viele der einzelnen Werke zum Thema Film im Unterricht vermitteln, ein größeres Interesse der Lernenden zugeschrieben. Vergleicht man die gesamte Forschungslage des Films im Geschichtsunterricht mit jener des Films im Deutschunterricht wird leider schnell ersichtlich, dass sich die Fachdidaktiker*innen des Unterrichtsfaches Deutsch bereits stärker mit einer kompetenzorientierten rezeptiven und produktionsorientierten Integration filmischer Beiträge in den Unterricht auseinandersetzen. Beispiele aus der Fachdidaktik Deutsch wären unter anderem Kammerer und Kepser mit ihrem Artikel „Dokumentarfilme im Deutschunterricht. Eine Einführung“ (2014) oder auch die beiden Fachdidaktiker Anders und Staiger, die im Vorwort zum Band „Einführung in die Filmdidaktik. Kino, Fernsehen, Video, Internet“ meinen, dass sie ihre Ideen gerne auch „als Inspiration für filmdidaktische Überlegungen in anderen Fächern“ (Anders/Staiger 2019: VII) zur Verfügung stellen. Von Bedeutung für diese Arbeit sind neben Beiträgen der Zeitschrift „Praxis Geschichte“ beispielsweise von Fieberg oder Teuscher, insbesondere der Sammelband „Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz“ von Schreiber und Wenzl (2006), das Werk „Filmanalyse. Arbeitsblätter für einen kompetenzorientierten Geschichtsunterricht“ von Ammerer (2016) und das Heft „Filme im Geschichtsunterricht – Formate, Methoden, Ziele“ von Kleinhans (2016).

1.2 Entwicklung der Fragestellung

Aufgrund meines Wohnortes in der Nähe der Grenze zur Slowakei und der Grenze zu Tschechien und da der Eiserner Vorhang in den Köpfen der Bevölkerung hier immer noch sehr präsent ist, war die Themenwahl (Eiserner Vorhang) für die Masterarbeit relativ bald getroffen. Um diesen The-

menbereich exakter zu definieren, musste allerdings noch eine räumliche und zeitliche Eingrenzung vorgenommen werden. Letztendlich gründet die Entscheidung für den Grenzbereich zwischen Österreich und der Tschechoslowakei (ČSSR) insbesondere auf der Tatsache, dass dieser Grenzraum – vor allem im Vergleich zur ungarisch-österreichischen Grenze – weitaus weniger in der Forschungsliteratur betrachtet wurde.

Die Betrachtung des Untersuchungsgegenstands wird im Sinne der immer noch währenden Aktualität der Grenzthematik retrospektiv stattfinden. Hinsichtlich einer didaktischen Aufarbeitung der Thematik des Eisernen Vorhangs fiel die Entscheidung letztendlich auf den Fachbereich der Filmdidaktik. Da Filme im Unterricht auch heute oftmals nur zur Sichtung beziehungsweise inhaltlichen Analyse eingebaut werden, erscheint mir die Darlegung des Potenzials der Filmdidaktik im Geschichtsunterricht von enormer Wichtigkeit. Daher soll im Rahmen dieser Arbeit die Beschäftigung mit der Filmanalyse von Dokumentarfilmen als geschichtsdidaktische Unterrichtsmethode vorgestellt werden. Angesichts der stetigen Konfrontation unserer Gesellschaft mit dem Grenzbegriff kann dieser als roter Faden der Arbeit angesehen werden. Aus all diesen Überlegungen entwickelte sich folgende Forschungsfrage:

Wie wird die Grenze des Eisernen Vorhangs zwischen der ČSSR und Österreich in Dokumentarfilmen/Reportagen auf filmästhetischer Ebene inszeniert und inwiefern können diese medialen Darstellungen im Sinne der Filmdidaktik aufbereitet werden, um Grenzen als kognitive, anthropologische und politische Wahrnehmungsschablone reflexiv zu machen?

Neben der methodischen Fokussierung stellt somit das Greifbarmachen der Bedeutung von Grenze ein bedeutendes Vorhaben dieser Arbeit dar. Ziel ist darüber hinausgehend die Schaffung eines didaktisch wertvollen Unterrichtsmodells, welches sowohl auf die Sensibilität und Bedeutungsbreite des Grenzbegriffes aufmerksam macht, als auch eine Orientierung an der Arbeit mit der ästhetischen Filmanalyse von Dokumentarfilmen bietet.

1.3 Methodik

Basis der Untersuchungen und Darlegungen bildet die qualitative Methodik. In Form von Literaturarbeit, welche hauptsächlich auf dem Schneeballsystem beruht, wurden die theoretischen und historischen Kontexte der einzelnen Themen- und Teilbereiche erarbeitet. Die Filmrecherche stützt sich einerseits auf eine intensive Internetrecherche und anschließenden Sichtungen der gefundenen Filme, andererseits auf unternommene Filmsichtungen im Filmarchiv Austria in Wien, welche allerdings keine passenden Beispiele für die weiteren Untersuchungen hervorbrachte. Die

durchgeführte Filmanalyse von ausgewählten Sequenzen hinsichtlich der auditiven beziehungsweise visuellen Darstellung von Grenze, wird in Anlehnung an die Modelle von Mikos (2015), Faulstich (2008), Hickethier (2012) umgesetzt. Auf Hickethier wird in Ergänzung zu Viehöver und Arnold (2012) zudem bei der Analyse des Narrativen Rekurs genommen. Im Zuge der didaktischen Aufbereitung der Filmanalyse mit Fokus auf die Grenzthematik werden unterschiedliche didaktische Fachzeitschriften zur Orientierung herangezogen.

2 Der Eiserner Vorhang als (System-)grenze im Kalten Krieg

Um eine Analyse der Grenzdarstellung in Dokumentarfilmen/Reportagen in Form des Eisernen Vorhangs durchführen zu können, bedarf es eines Einblicks in den historischen Kontext rund um die Grenze Eiserner Vorhang zwischen Österreich und der Tschechoslowakei mit Fokus auf das Leben an der Grenze in Niederösterreich und der Tschechoslowakei. Insbesondere die Verkettungen dieser speziellen Grenze mit dem Kalten Krieg verlangen nach einer kurzen Darlegung der begleitenden politischen, sozialen und wirtschaftlichen Umstände. Da das Sujet der Grenze die grundlegende Thematik der weiteren Untersuchungen und Erarbeitungen darstellt, widmet sich dieses Kapitel zudem der Auseinandersetzung mit dem Grenzbegriff und dessen Vielschichtigkeit.

2.1 Der Kalte Krieg

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges entwickelte sich ein langjähriger und vor allem ereignisreicher Konflikt zwischen den zwei großen Siegermächten USA und Sowjetunion. Während die USA demokratisch geprägt war und das System des Kapitalismus forcierte, war die Sowjetunion vom Kommunismus geprägt. Somit standen sich zwei komplett unterschiedliche Systeme mit gänzlich verschiedenen Werten gegenüber. Viele andere Staaten waren entweder freiwillig oder aufgrund der Gebietsaufteilung nach dem Krieg an eine der beiden Seiten gebunden, andere wiederum wurden zu sogenannten Blockfreien – sie versuchten eine neutrale Haltung zu bewahren (vgl. Stöver 2003: 7–9).

Im Jahr 1947 kam es zur ersten öffentlichen Erwähnung des Begriffs *Kalter Krieg*, wobei sich dieser eher zufällig für diese Phase nach dem Zweiten Weltkrieg auftat und die Zeit von 1947 bis 1989 kennzeichnet. Es wird jedoch ebenfalls oft die Meinung vertreten, dass dieser aufgrund der Spannungen zwischen der USA und Russland noch nicht geendet habe. Die Zuschreibung ‚kalt‘ verweist in gewisser Hinsicht auf die Form der Kriegsführung in dieser angespannten Phase des 20. Jahrhunderts, denn weder in der USA noch in der Sowjetunion selbst wurden militärische Aktionen durchgeführt. Kriege, wie sie im Begriff *Kalter Krieg* vorkommen, wurden ausschließlich an Nebenschauplätze wie Kuba, Vietnam und andere Drittstaaten verlegt. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Welt nicht mehrmals vor einem Dritten Weltkrieg stand, welcher durch die atomaren Waffenentwicklungen ungeheure Auswirkungen auf das Leben der Weltbevölkerung

beziehungsweise die Auslöschung der Menschheit mit sich bringen hätte können. Diese Gewissheit stellte neben der Trennung der Welt in die zwei Blöcke eine immerwährende Verunsicherung für die Bevölkerung dar (vgl. Stöver 2003: 7–9).

Letztlich gibt es jedoch unterschiedliche Auffassungen und Interpretationen rund um den Kalten Krieg. Je nachdem, ob die Zeitperiode der bipolaren Welt aus Sicht der USA oder aus der Position der Sowjetunion in den Blick genommen wird, können die für den Ausbruch des Kalten Krieges wahrgenommenen ausschlaggebenden Entwicklungen voneinander abweichen. Immerhin wurde die Ausdehnung des kommunistischen Gedankens von der USA als Bedrohung aufgefasst und der Imperialismus in der Weltpolitik der USA stieß auf Ablehnung seitens der Sowjetunion (vgl. Loth 2000: 14). Demnach kann eine emotionale Beeinflussung bei vielen Interpretationen auch heute noch nicht vollends ausgeschlossen werden.

Die Auseinandersetzungen und Differenzen zwischen der kommunistischen Sowjetunion und der kapitalistischen USA wurden mit Ausnahme der ausgelagerten Stellvertreterkriege allerdings weitgehend auf „politisch-ideologische[r], ökonomische[r], technologisch-wissenschaftliche[r] und kulturell-soziale[r]“ (Stöver 2003: 9) Ebene ausgetragen. Die Handlungen der beiden Seiten waren von völlig gegensätzlichen Motiven getragen – so versuchte die USA den Kommunismus abzuschaffen, während die Sowjetunion dessen Verbreitung durchsetzen wollte (vgl. Dvořák/Schrieffl 2019: 237–263). All diese Spannungen zwischen den beiden Machtblöcken und der Versuch, sich von der Gegenseite abzuschirmen, endeten bereits sehr früh in einer räumlichen Abgrenzung in Form des Eisernen Vorhangs. In Hinsicht auf die Grenze zwischen der Tschechoslowakei und Österreich bedeutete dies Folgendes:

Eine alternative Raumgliederung spaltete zur Zeit des Kalten Krieges den Kontinent, je nach politischer Zugehörigkeit in West und Ost, und so landeten Tschechien und Österreich in unterschiedlichen Europateilen. (Haas/Velek 2019: 21)

2.1.1 Die politische, wirtschaftliche und soziale Situation in der Tschechoslowakei während des Kalten Krieges

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Tschechoslowakei von der Regierung der Nationalen Front demokratisch regiert, wenn auch in Hinsicht auf die Beneš-Dekrete mit vielen Einschränkungen. Edvard Beneš war Mitbegründer, Außenminister und später Staatspräsident der 1918 gegründeten ersten Tschechoslowakischen Republik und ernannte sich während des Zweiten Weltkrieges in seinem Exil in London zum Präsidenten der Exilregierung, welche auch eine Exilarmee aufstellen konnte. Die Dekrete, welche Beneš im Exil verfasst hatte, wurden im Nachkriegsparlament in die Verfassung überschrieben und hatten unter anderem die Vertreibung aller Deutschen

und deutscher Einflüsse als Ziel. Dementsprechend wurden in der ersten Nachkriegszeit auch die Sudetendeutschen aus der Tschechoslowakei vertrieben (vgl. Dvořák/Schrißl 2019: 221,230; vgl. Stehlik 2009: 73–75).

Unter *Sudetendeutschen* verstand man jene deutsche Bevölkerung, die in das im Oktober 1938 an Deutschland abgetretene ‚Sudetenland‘ (Reichsgau Sudetenland) siedelten. Festgelegt wurde diese Übergabe eines Teiles der Tschechoslowakei an die Nationalsozialist*innen im Münchner Abkommen. Bereits 1939 zerbrach dann auch die nach dem Ersten Weltkrieg 1918 gegründete Tschechoslowakische Republik (vgl. Suppan 2009: 43–44).

Im Gegensatz zu anderen Ländern wandte sich die Tschechoslowakei bereits vor Kriegsende des Zweiten Weltkrieges freiwillig der Sowjetunion und daher auch Moskau zu. Neben den Politikern*innen zeigte sich auch die Bevölkerung zum größten Teil der kommunistischen Sowjetunion zugetan. Ganz im Gegensatz zu Polen oder auch Ungarn, deren Zugehörigkeit zur Sowjetunion als sogenannte Satellitenstaaten unter Zwang erfolgte (vgl. Dvořák/Schrißl 2019: 208). Die Hoffnung, welche die Tschechoslowakei mit dem Kommunismus verband, wurde vom Scheitern des Kapitalismus und der liberalen Demokratie in den 1930er Jahren getragen (vgl. Applebaum 2013: 22). Nach Ende des Krieges wurde allerdings zuerst noch der nichtkommunistische Präsident der Exilregierung, Edvard Beneš, nach seiner Rückkehr in die Tschechoslowakei zum Ministerpräsidenten ernannt. Er konnte unter Zustimmung der Alliierten in der Potsdamer Konferenz 1945 die Tschechoslowakei unter Beibehaltung der meisten Grenzen von 1938 wiederherstellen und erhielt auch die Genehmigung, alle Deutschen zu vertreiben (Suppan 2009: 48). Erst 1948 trat Beneš unter Druck der Kommunist*innen zurück und Clement Gottwald wurde nach dem ‚Februarumsturz‘ 1948, der die Machtübernahme der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei (KPC) bezeichnet, der erste kommunistische Staatspräsident der Tschechoslowakei (vgl. Dvořák/Schrißl 2019: 208; vgl. Stehlik 2009: 77).

Im Zuge der schlechten politischen und wirtschaftlichen Situation sowie als Folge einer Trockenperiode in der Tschechoslowakei kam es in der Nachkriegszeit zu einer Abnahme des allgemeinen Lebensstandards der Bevölkerung. Der von der USA 1947 angebotene Marshall-Plan wäre dem Land sehr gelegen gekommen, durfte aber auf Weisung von Stalin nicht angenommen werden. Stattdessen wurde der vom sowjetischen Außenminister Wjatscheslaw Molotow zusammengestellte Wirtschaftsplan (erster Molotow-Plan) herangezogen. Diese Verweigerung der Hilfeleistung seitens des Westens und die Lebenssituation der Menschen ließ den Glauben an den Kommunismus in der Gesellschaft sinken (vgl. Loth 2000: 191–194; vgl. Stehlik 2009: 76).

Um den Verlust des Einflusses der KPC (Kommunistische Partei der Tschechoslowakei) zu verhindern, wurden wichtige polizeiliche Funktionen, Führungskräfte wichtiger Organisationen

sowie auch Parteien von Kommunist*innen unterwandert. Auf diese Infiltration der Verwaltung und Organisation der Tschechoslowakei folgte eine Wahlmanipulation zugunsten der einzig wählbaren Partei – der KPC – und somit der Sowjetunion (vgl. Loth 2000: 191–194). Ab 1948 war diese die einzige Partei in der ČSSR. Schließlich übernahm die Sowjetunion nach und nach vermehrt die Kontrolle über die einzelnen Lebensbereiche der tschechoslowakischen Bevölkerung sowie auch über die Medien. Die Umsetzung dieser staatlichen Überwachung erfolgte durch Einflussnahme auf Erziehung, Einsatz von Propaganda und Verfolgung von Oppositionellen und Widerständigen durch die der kommunistischen Partei untergeordneten Geheimpolizei (vgl. Applebaum 2013: 22–23; vgl. Pernes 2009: 92–93).

In den 1960er Jahren, nach Stalins Tod 1953, kam ein Streben nach Liberalisierung auf, welches im Prager Frühling 1968 gipfelte (vgl. Perzi 2019: 113–114). Aufgrund der verheerenden wirtschaftlichen Lage im Land wurde innerhalb der Kommunistischen Partei der Ruf nach einem ‚Kommunismus mit menschlichem Antlitz‘, also nach Demokratie, lauter. Diese Reformen wurden insbesondere vom Generalsekretär der KPTsch¹, Alexander Dubček, angeleitet. Dieser sprach sich für die „Rehabilitierung der politischen Opfer des Stalinismus, Wirtschaftsreformen, Reisefreiheit, Aufhebung von Zensur und des Machtmonopols der KPTsch“ (Knoll/Laussegger 2009: 104) aus. Schließlich kam es zu einer Lockerung der Pressezensur, individuelle Meinungen konnten wieder geäußert werden und die Grenzen in das westliche Österreich wurden durchlässig. Folglich entwickelten sich erstmals wieder Vereine und eine Opposition (vgl. Perzi 2019: 113–114). Diese Freiheitsbestrebungen wurden von Seiten der Sowjetunion nicht geduldet. Die Bestrebungen nach mehr Freiheit führten schließlich dazu, dass im August 1968 die Truppen des Warschauer Pakts einmarschierten und den Prager Frühling niederschlugen. Darauf folgte eine lange Phase der ‚Normalisierung‘, während der durchgehend sowjetische Truppen in der Tschechoslowakei stationiert waren und Säuberungen innerhalb der Kommunistischen Partei durchgeführt wurden (vgl. Vilímek 2009: 138–139).

Die ‚Normalisierung‘ geriet 1989 durch die Reformen Michail Gorbatschovs ins Wanken. Von 1985 bis 1991 war Gorbatschov Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU), von 1990 bis zum Ende der Sowjetunion 1991 hatte er den Titel des Staatspräsidenten der Sowjetunion inne. Seine beiden Reformen ‚Perestrojka‘ (Umbau) und ‚Glasnost‘ (Transparenz) bedrohten die ‚Normalisierung‘ und schwächten den Einfluss des Kommunismus.

¹ KPTsch (Kommunistische Partei der Tschechoslowakei) steht für die deutsche Bezeichnung der Kommunističeskaja Partija Českoslovakii (KPC).

mus in der Tschechoslowakei immens. Verstärkt wurde die Abwendung vom Kommunismus, indem er seinen Einfluss auf die Satellitenstaaten der Sowjetunion verringerte. Hinzu kamen abermals die katastrophale Situation im Bereich der Wirtschaft, die Umweltproblematik und die sozialen Missstände, welche den Glauben an den Kommunismus schwächten (vgl. Vilímek 2009: 138–139). Letztendlich kam es am 27. November 1989 zu einem Generalstreik in der Tschechoslowakei und bereits am 29. Dezember 1989 wurde Václav Havel, ein Gründungsmitglied der Bürgerrechtsbewegung Charta 77², zum neuen und letzten Präsidenten der ČSSR (vgl. Vilímek 2009: 141).

2.1.2 Österreich in der Zeit des Kalten Krieges

Der Zweite Weltkrieg endete für Österreich in einer Aufteilung in vier Besatzungszonen – der Sowjetischen, Britischen, US-amerikanischen und der Französischen Zone. Obwohl die provisorische Regierung unter Staatskanzler Karl Renner im Dezember 1945 als Zweite Republik anerkannt wurde, übten die Besatzungsmächte die Entscheidungsgewalt aus. Die Kommunistische Partei hatte im Gegensatz zur Tschechoslowakei in Österreich sehr wenige Anhänger*innen. Als Sieger der ersten Wahl 1945 ging die ÖVP hervor, welche Leopold Figl als Bundeskanzler einsetzte, während Karl Renner zum Bundespräsidenten wurde (vgl. Höbelt 2020: 11–14).

Anders als in der Tschechoslowakei stimmten in Österreich drei Besatzungsmächte – mit Ausnahme der Sowjets – der Unterstützung durch den Marshall-Plan 1947 zu, was die erste Trennlinie zwischen den beiden Ländern darstellte und letzten Endes dann zur Ziehung der Systemgrenze Eiserner Vorhang führte. Unterdessen versuchte Österreich auch einen Ausweg aus der misslichen Lage, die die Besatzungszonen mit sich brachten, zu finden. Es herrschte die Angst davor, dass die Systemgrenze durch Wien gezogen und somit Niederösterreich, das Burgenland und Gebiete Oberösterreichs vom restlichen Land getrennt werden würden. Daher war es vor allem auch im Bundesland Niederösterreich eine Herausforderung, dem sowjetischen Einflusses zu entkommen (vgl. Dvořak/Schiffel 2019: 207–208) Niederösterreich konnte außerdem in der Zeit der sowjetischen Besetzung nicht auf das Kapital des Marshall-Plans zugreifen und spürte daher erst relativ spät die Verbesserung und Modernisierung der Wirtschaftslage (vgl. Perzi u.a. 2019: 340–

²Die Charta 77 war von 1977 bis 1992 eine Bürgerrechtsbewegung der Tschechoslowakei, die Kritik gegen das kommunistische Regime übte. Die Bewegung entwickelte sich aus der gleichnamigen Petition, unter anderem unterzeichnet von Václav Havel und Jiří Dienstbier, heraus (vgl. Vilímek 2009: 140).

341). Österreich war seit dem Staatsvertrag, welcher unter Bundeskanzler Julius Raab und Außenminister Leopold Figl unterschrieben wurde, am 15. Mai 1955 ein Land mit Neutralitätsstatus. Die österreichischen Medien waren deutlich westlich orientiert (vgl. Knoll/Laussegger 2009: 106).

Während die Student*innendemonstrationen, wie sie in vielen westlichen Ländern stattfanden, in Österreich nicht so stark verbreitet waren, setzte die österreichische Bevölkerung in den Prager Frühling große Hoffnung (vgl. Knoll/Laussegger 2009: 103). Den Einmarsch der Truppen des Warschauer-Paktes nahm man als Bedrohung wahr, da die Angst durchaus gegeben war, dass diese Truppen auch im eigenen Land einmarschieren würden (vgl. Rathkolb 2010: 229). Rathkolb (2010: 229) spricht in Bezug auf die getätigten Entscheidungen der österreichischen Regierung von „fast panikartigen Reaktionen und einer Reihe von psychologischen und militärstrategischen Fehlern“. Letztlich wurde die Gefahr von Seiten der zuständigen Politiker als doch nicht so groß eingestuft und man stockte die Grenzwache – auch unter Rücksichtnahme auf die österreichische Neutralität – nicht auf, was bei der Bevölkerung wiederum zu Unmut über das österreichische Heer führte. Jedoch kam es zu einer Welle der Hilfsbereitschaft für Personen aus der ČSSR, die in Österreich die Entwicklungen in der Tschechoslowakei abwarteten oder davor geflüchtet waren (vgl. Rathkolb 2010: 229–231).

Anders als die Tschechoslowak*innen verspürten die Österreicher*innen die positiven Auswirkungen des Wirtschaftsaufschwunges in den 1970er Jahren. Infolgedessen veränderte sich das Konsumverhalten der Österreicher*innen deutlich, indem es sich an jenem der US-Amerikaner*innen orientierte. Die breite Masse der österreichischen Bevölkerung leistete sich plötzlich Luxusartikel, wie Fernseher oder fuhr auf Urlaub (vgl. Schriff/Šmidrkal 2019: 243).

Auch in Österreich kam es in den 1990er Jahren zu bedeutenden Veränderungen. Im Rahmen der Waldheim-Affäre, die während der Bundespräsidentenwahl 1986 aufkam, hinterfragte man erstmals den seit Kriegsende verbreiteten Opfermythos. Österreich inszenierte sich selbst als Opfer des Nationalsozialismus und sorgte so für die Verdrängung der eigenen Schuld. Die Opferthese kann als Geschichtskonstruktion angesehen werden, die die Stellung des Landes im Ausland verbessern sollte, gleichzeitig aber die wirklichen NS-Opfer diffamiert (Klambauer 2006: 245–246). Auch der zum Bundespräsidenten gewählte Kurt Waldheim war im Zweiten Weltkrieg bei der Wehrmacht der Nationalsozialist*innen, weswegen ihm international die Beteiligung an den NS-Verbrechen zugeschrieben wurde. Schließlich konnte ein Zugeständnis der Mitverantwortung der Österreicher*innen an den Verbrechen der Nationalsozialist*innen erreicht werden, wodurch die Opfer der NS-Verbrechen endlich nicht mehr verleumdet wurden. (vgl. Kunštát/Schmoller 2019: 296–297, 310–311).

2.2 Der Eiserner Vorhang

Der Eiserner Vorhang verlief bis ins Jahr 1955, als in Österreich der Staatsvertrag abgeschlossen wurde und die letzten Besatzer das Land verließen, mitten durch Österreich entlang der Grenzen der Besatzungszonen. Erst nach dem Staatsvertrag entstand die endgültige Grenze zwischen dem Osten und Westen entlang der niederösterreichisch-burgenländischen und oberösterreichischen Grenze – der Eiserner Vorhang (vgl. Rauchensteiner 2001: 9) Der Grenzverlauf direkt durch Europa trennte die Sowjetunion sowie die zum Ostblock gehörenden Satellitenstaaten (Tschechoslowakei, Ungarn, Polen, Rumänien und Bulgarien) und auch Ostdeutschland von den westlichen Ländern. Jugoslawien war von der Trennung ausgenommen, allerdings wurde auch Bulgarien von Griechenland und der Türkei separiert und eine geschlossene Grenze zu Norwegen und Finnland errichtet (vgl. Mayrhofer 2009: o.A.).



Abb. 1: Der Verlauf des Eisernen Vorhangs
(Bild: Schimper, Christa/Kurier. URL: <https://kurier.at/chronik/burgenland/juni-1989-wie-menschen-an-der-grenze-die-ereignisse-erlebten/400530916> [15.07.2021].)

Insgesamt zog sich somit eine rund 7 000 Kilometer lange Grenze durch Europa, die die Welt in zwei Teile trennte (vgl. Řezníček u.a. 2019: 15). Davon betrafen in etwa 350 Kilometer die Grenzbefestigungen entlang der österreichisch-ungarischen beziehungsweise österreichisch-tschechoslowakischen Grenze (vgl. Szorger 2009: 6). Bekannte Grenzübergänge an der österreichisch-tschechoslowakischen Grenze waren:

- Kleinhaugsdorf-Hatě: bei Laa an der Thaya (NÖ)
- Schrattenberg-Valtice (NÖ)
- Česke Velenice-Gmünd: Gmünd wurde im Zweiten Weltkrieg geteilt (NÖ)
- Gnadlersdorf-Hnanice: in der Nähe von Znojmo (NÖ)
- Neunagelberg-Halámky (NÖ)
- Grametten-Nová Bystrice (NÖ)
- Hardegg-Čížov: lediglich das Gerüst der Thayabrücke war erkennbar (NÖ)
- Wulowitz- Dolní Dvořiště (OÖ)

Erbaut wurde der Eiserner Vorhang, um eine Flucht in den Westen und speziell ein Überfließen westlicher Einflüsse und Ideale in den Machtblock der Sowjetunion zu verhindern. Hundertprozentig dicht war diese Grensvorrichtung allerdings nie, denn in manchen Zeiten – wie im Prager Frühling 1968 – gelangen Fluchtversuche relativ häufig (vgl. Kernic 1991: 518).

Nicht zu unterschätzen sind die Auswirkungen einer solch starren Grenze für die Menschen, die in den grenznahen Gebieten leben. Immerhin wurden Familien und Freundschaften auseinandergerissen und landwirtschaftliche Besitztümer im Nachbarland, wie Äcker, konnten nur noch schwer bis gar nicht bearbeitet werden (vgl. Perzi u.a. 2019: 123; vgl. Perzi 2019: 109). Zusätzlich war die Grenzbevölkerung vor allem auf Seite der sowjetischen Satellitenstaaten nun ständig von Grenzwachen umgeben und die Welt endete für die Menschen beider Länder mehr oder weniger abrupt. Je nach Grenzgebiet war die Grenze als Stacheldrahtzaun, Mauer, Minenfeld oder auch Gewässer, wie der March oder Thaya, realisiert (vgl. Szorger 2009: 6).

Als Konsequenz dieser hermetischen Abschirmung der Nachbarländer voneinander entstanden im Laufe der Jahre durchaus „stereotype [...] Bilder des Gegenübers sowie [...] wachsende[s] Desinteresse am Nachbarland“ (Schriffl/Šmidrkal 2019: 238).

Entsprechend dieser Spaltung zwischen der westlich orientierten Welt und der Sowjetunion mitsamt ihren Auswirkungen auf das Leben der Menschen, wurde die Grenzbezeichnung

„Eiserner Vorhang“ [...] zum Synonym [...] für die Abschließung des von der Sowjetunion beherrschten Machtbereichs von der übrigen Welt, ja schließlich sogar für die Teilung der ganzen Welt in zwei Macht- und Einflussphären, in Ost und West. (Kernic 1991: 514)

Daraus wird ersichtlich, dass sich enorme Unterschiede in den Lebensstandards und -stilen der Menschen der beiden Seiten hervortaten. Außerdem geht hervor, dass die ganze Welt durch den Eisernen Vorhang als Systemgrenze beeinflusst beziehungsweise sogar definiert wurde.

2.2.1 Der Begriff Eiserner Vorhang

Kein Begriff ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehr zum Symbol für Unfreiheit und Unsicherheit geworden als der „Eiserne Vorhang“: zu einem Symbol für den Kalten Krieg und das totalitäre System der kommunistischen Staaten, für Einsperrung und Überwachung, für Flucht und Vertreibung, für eine jahrzehntelange Teilung des europäischen Kontinents in zwei voneinander hermetisch getrennte Hälften und für unmenschliche Grenzen in dieser Welt. (Sandgruber/Loidol 2001: 16)

Diese Beschreibung des Eisernen Vorhangs durch Sandgruber und Loidol in ihrem Artikel „Der Eiserner Vorhang – Die Geschichte – Das Ende – Die Mahnung“ zeigt die vielen Verkettungen des Eisernen Vorhangs sowohl mit dem historischen Kontext des Kalten Krieges als auch mit den sozialen Begebenheiten während dieser jahrzehntelangen Teilung der Welt auf. Demnach wird ersichtlich, wie weit die Bezeichnung Eiserner Vorhang eigentlich greift, welche Zuschreibungen damit einhergehen.

Der Begriff Eiserner Vorhang stammt ursprünglich aus dem Bereich des Theaters und bezeichnete die feuerfeste Brandschutzeinrichtung, welche bei einem Brand den Zuschauerraum vom Bühnenbereich trennen sollte (vgl. Kernic 1991: 515–516; vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 16–17). Bereits sehr früh wird die Verwendung des Begriffes auch der belgischen Königin Elisabeth Gabriele Valerie Marie aus dem Haus Wittelsbach zugeschrieben, die damit die eisige und verfremdete Beziehung zu ihrer deutschen Verwandtschaft beschrieb (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 16–17).

Wer den Begriff im Zusammenhang mit Separierung als Erster verwendete ist ungeklärt. Im Februar 1945 kam der Terminus bereits in einem Artikel der nationalsozialistischen Wochenzeitung „Das Reich“ vor, dessen Autor anonym blieb. Im selben Jahr und nur etwa eine Woche später, am 25. Februar 1945, verwendete auch Goebbels in einem Beitrag in „Das Reich“ die Begrifflichkeit. Der britische Premierminister Winston Churchill, welcher den Ausdruck bereits 1945 erstmals in einer Rede erwähnte, brachte ‚iron curtain‘ mit einer Grenze in Verbindung, welche so

hart wie Eisen sei und daher nicht zu brechen wäre. Trotzdem erlangte die Erwähnung Eiserner Vorhang erst durch seine Rede in Fulton im Jahr 1946 Bekanntheit und wurde zu einem allgemeingebrauchlichen Begriff. Wie Churchill an die Bezeichnung Eiserner Vorhang kam, ist immer noch ungeklärt und lässt die Vermutungen weit auseinandergehen (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 17–19). Schlussendlich wird jedoch Winston Churchill als Grund für die Popularität des Begriffes angesehen, auch wenn die Meinungen über die Urheberschaft gespalten sind (vgl. Kernic 1991: 514–516).

Dass der Eiserner Vorhang als mehr als nur eine Metapher betrachtet werden sollte, bestätigt die Tatsache, dass er einen Wall von Mauern, Zäunen und Stacheldraht repräsentierte und wie ein heruntergelassener, in den meisten Fällen undurchdringbarer Vorhang funktionierte. Zur Zeit seines Bestehens wagten viele Menschen nicht an ein Ende dieser Grenze zu glauben – sie wirkte fest und dauerhaft (vgl. Applebaum 2013: 17).

2.2.2 Das Leben am und mit dem Eisernen Vorhang zwischen Österreich und der Tschechoslowakei

Die Grenze zwischen Österreich und Tschechien war bereits seit dem Ende des Ersten Weltkrieges einem stetigen Wandel unterworfen. So kam beispielsweise Südmähren als einstiges österreichisches Gebiet an die Tschechoslowakei (vgl. Perzi u.a. 2019: 123–125). Später im Jahr 1938 änderte sich die Grenzziehung abermals und die Sudetengebiete gehörten zum „Großdeutschen Reich“ (Suppan 2019: 168, 172).

Nach der Errichtung der ersten Grenzzäune zwischen Österreich und der Tschechoslowakei kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1948 musste man für eine Übertretung der Grenze bereits einen Pass inklusive einer Bestätigung des Innenministeriums vorweisen können. Viele Menschen versuchten deshalb über die grüne Grenze ins Nachbarland zu gelangen, weswegen bald der Grenzschutz erhöht wurde und neue Konzepte zur Grenzsicherung erarbeitet wurden. Unter anderem wurde eine illegale Grenzüberletzung von da an zu einer Straftat (vgl. Vaněk 2019: 20–21).

Menschen versuchten auf unterschiedlichste Art und Weise die Grenze illegal zu passieren. Während viele Personen einen Fußmarsch über die grüne Grenze, weit abgeschieden von den Grenzübergängen, wählten, gab es auch spektakulärere Fluchtversuche mit Hilfe von Lastkraftwagen, Heißluftballons oder Gleitschirmen. Am einfachsten war die Flucht für Menschen, die die Wege und Grenzen aufgrund ihrer Tätigkeiten in der Land- und Forstwirtschaft kannten (vgl. Vaněk 2019: 38–39). Viele Flüchtende überlebten ihren Versuch zu flüchten nicht. Die meisten

Todesfälle waren dem Gebrauch von Schusswaffen geschuldet. Am zweithäufigsten gerieten flüchtende Personen in den Stromkreis der Hochspannungszäune (vgl. Vaněk 2019: 27). Gemäß den Dokumentationen von Martin Pulec seien laut Řezníček u.a. 281 Todesfälle der Zivilbevölkerung an den Grenzen des Eisernen Vorhangs entlang der tschechoslowakischen Grenze nach Österreich und Deutschland zu dokumentieren, während 584 oder 650 Personen der Grenzwa­che angenommen werden (Pulec 2006: o.A., zit. nach Řezníček u.a. 2019: 18). Die Zahlen weichen jedoch in unterschiedlichen Publikationen oft voneinander ab.

Ab 1951 konnte die tschechoslowakische Bevölkerung, welche im 1950 errichteten Grenzstreifen vor der verbotenen Zone lebte, nur noch mit einer Bestätigung in ihr Dorf. Die Einschränkungen für die dortige Bevölkerung reichte von ständigen Kontrollen, einem nächtlichen Ausgangsverbot aus der Zone hinaus, bis hin zu einem Verbot die Landschaft fotografisch festzuhalten (vgl. Perzi u.a. 2013: 335). Besuche mussten genehmigt werden. Das Betreten der verbotenen Zone war hingegen nur befugten Personen, beispielsweise der Grenzwa­che, gestattet und bedurfte ebenfalls einer Ausnahmebestätigung. In diesem Gebiet war eine häusliche Niederlassung verboten worden und ehemalige Bewohner wurden zwangsausgesiedelt. Im Zuge dieser Aussiedlungsaktionen wurden insgesamt etwa 200 Dörfer – davon 60 deutschsprachige Dörfer an der Grenze zu Österreich – dem Erdboden gleichgemacht (vgl. Jiří 2009: 161; vgl. Perzi u.a. 2013: 335–336).

Das Leben an der tschechoslowakischen Grenze zu Österreich war geprägt von der ständigen Anwesenheit von Grenzsoldaten und -wachen und so verwundert es nicht, dass diese immer mehr ins Leben der Bevölkerung eingegliedert wurden, indem sie an Festlichkeiten und Freizeitveranstaltungen teilnahmen sowie auch bei der Ernte zur Hilfe herangezogen wurden (vgl. Perzi u.a. 2019: 343).

Den ab dem Jahr 1952 installierten elektrischen Absicherungen an den doppelten und dreifachen Grenzzäunen fielen viele Flüchtende aufgrund der hohen elektronischen Spannungen zum Opfer. Neben diesen heimtückischen Fallen waren in regelmäßigen Abständen Wachtürme, Beobachtungsstände und Signalschussanlagen installiert worden, um flüchtende Personen abzufangen. Hierbei wurden die Grenzwa­chen von Diensthunden unterstützt, die Flüchtende schnell fassen sollten. Außerdem wurden auch Pferde eingesetzt, welche die Grenzwa­chebeamten leise und auf langen Strecken durch die verbotene Zone beförderten. Einen großen Anteil an den Verhaftungen von Flüchtenden und jenen, die dies vorhatten, trug des Öfteren auch die Bevölkerung des Grenzstreifens, welche Auffälligkeiten gegen Gefälligkeiten meldeten (vgl. Vaněk 2019: 25–31).

Ein paar Jahre später, 1957, wurden vielen Menschen die Bestätigungsscheine für eine Grenzübertretung genommen, was katastrophale Auswirkungen auf den Lebensstandard der Grenzbewohner*innen hatte. Ackerflächen auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs konnten

nun nicht mehr bewirtschaftet werden, was sich in Folge negativ auf den Verdienst des Lebensunterhaltes auswirkte und Freunde*innen und Verwandte konnten nicht mehr besucht werden. All diese Punkte wurden nicht mehr als ernsthafte Gründe für einen Grenzübertritt erachtet, denn für private Motive gab es bis 1953 keine Ausnahme (vgl. Perzi u.a. 2019: 324–325, 335).

Auch andere Bereiche des Alltags wurden vom Eisernen Vorhang dahingehend beschränkt, dass alles aus dem Westen verboten beziehungsweise erst gar nicht in das Leben der Menschen gelangen durfte. Darunter fielen gewisse Musikrichtungen, Kunst, Kultur, Entwicklungen aus dem Westen, aber auch Nahrungsmittel, die im Westen angesagt waren. All solche Dinge wurden als schlechter Einfluss und folglich als Gefahr für den Kommunismus erachtet. So gesehen, können Sandgruber und Loidol zufolge die Satellitenstaaten mit einem Gefängnis verglichen werden, deren Insassen*innen sehr wenige Freiheiten ausüben durften (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 26–28).

Erst nach 1966 wurden die Hochspannungszäune deaktiviert und es kamen Signale mit niedriger Spannung zum Einsatz, welche die Grenzwahe über einen Fluchtversuch informieren sollten (vgl. Vaněk 2019: 34).

Im Jahr 1968, in der Phase des Prager Frühlings, gab es kurzfristig Lockerungen der Grenzbestimmungen bei der Einreise nach und Ausreise von Österreich – sowohl Österreicher*innen als auch die tschechoslowakische Bevölkerung reiste wieder ins Nachbarland und besuchten Bekannte oder die Familie beziehungsweise reisten die Tschechen*innen in den Urlaub und durchquerten hierfür Österreich. Als die Warschauer-Pakt-Truppen in Prag einmarschierten und mit Panzern einrollten, waren viele Reisende noch unterwegs oder in Österreich. Sehr viele Menschen warteten ab und reisten erst später wieder in die Tschechoslowakei zurück. Viele derjenigen, die keine Hoffnung hinsichtlich einer Weiterführung der Reformierungen hatten, wählten auch den Weg der Auswanderung – in Österreich selbst blieben allerdings nur sehr wenige (vgl. Knoll/Laussegger: 104–105).

Nach der Niederschlagung des Prager Frühlings kam es zu einer drastischen Abnahme der durch die Liberalisierung ermöglichten neuen Kontakte zwischen Österreich und der Tschechoslowakei und das Leben der Menschen an den Grenzen fand wieder ausschließlich auf der eigenen Seite statt (vgl. Perzi 2019: 115). Ab Beginn der 1970er litt die Tschechoslowakei unter einer eklatanten Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage. Das Land war den technischen Entwicklungen der westlichen Länder nicht gewachsen und so merkte auch die Bevölkerung nichts von den modernisierten Möglichkeiten in den unterschiedlichen Lebensbereichen (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 35–36).

Betrachtet man die Grenze aus Sicht der Österreicher*innen, kann festgestellt werden, dass sich die Menschen nach und nach daran gewöhnt hatten „mit der Grenze zu leben“ (Perzi u.a.

2019: 334). Oftmals wurde der Eiserner Vorhang als unveränderbare Ursache für die Landflucht aus den Grenzregionen erwähnt – man konnte so die Verantwortung leicht abschieben. Es gab jedoch durchaus Personen, die aus ihrem Leben an der Grenze Profit schlugen, indem sie ihren geringen Lohn durch Bespitzelung für die Tschechoslowakei aufbesserten. Jene Generationen, welche bereits mit dem Eisernen Vorhang aufwuchsen, kannten die Welt weiter östlich gar nicht mehr und schrieben dem Eisernen Vorhang oftmals sogar eine Schutzfunktion vor dem wilden und gefährlichen Osten zu (vgl. Perzi u.a. 2019: 334).

2.2.3 Der Fall des Eisernen Vorhangs

Neben den Reformen Gorbačevs stellt besonders die Loslösung der Bevölkerung von den starren kommunistischen Ansichten und deren Ruf nach Veränderung und Freiheit einen wichtigen Grund für den Zusammenbruch des Kommunismus und den Fall des Eisernen Vorhangs dar (vgl. Kunštát/Schmoller 2019: 294–325). Menschen begannen ab August 1989 auf die Straße zu gehen und Massendemonstrationen – auch allgemein als Samtene Revolution bezeichnet – brachen in Städten wie Prag und Brünn aus, um das Kommunistische Regime zur Übergabe deren Macht zu drängen, denn die Bevölkerung der Satellitenstaaten war sich mittlerweile darüber bewusst, dass die widrigen Umstände ihrer Länder der kommunistischen Führung geschuldet waren (vgl. Benedikter 2019: 147).

Ausgelöst durch Massenproteste, eine Kundgebung am Wenzelsplatz in Prag Ende Oktober mit der Forderung der Regierungsablöse und einem Generalstreik Ende November 1989 begann die Umgestaltung des politischen Systems (vgl. Vilímek 2009: 141; vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 41). Der Fall des Eisernen Vorhangs ging demnach sehr eng mit dem Untergang des Kommunismus einher und zog eine große Zahl an Veränderungen nach sich. Wichtige Ereignisse, die in Gang gesetzt wurden, waren die Auflösung des Warschauer Paktes 1991 und das Ende der Sowjetunion im selbigen Jahr am 26. Dezember (vgl. Benedikter 2019: 143).

Alois Mock als österreichischer Außenminister spielte eine bedeutende Rolle, insofern er gemeinsam mit Bundeskanzler Vranitzky Österreich als Mitgliedsland der EU anvisierte (vgl. Benedikter 2019: 146). Nachdem bereits am 19. August 1989 der Grenzzaun zwischen Ungarn und Österreich im Verlauf des Paneuropa-Picknicks erstmals durchgeschnitten wurde und viele Menschen die Chance zur Flucht nützten, kam es am 11. Dezember 1989 am oberösterreichisch-tschechoslowakischen Grenzübergang Wulowitz zum medienträchtigen Zerschneiden des Stacheldrahtes: Der südböhmischen Kreisvorsitzende Miroslav Šenkyř durchschnitt zusammen mit dem oberösterreichischen Altlandeshauptmann Josef Ratzenböck den Stacheldraht. Einige Tage darauf, am

30. November 1989, war nun endlich die Durchtrennung des Grenzzaunes am Übergang Kleinhauzdorf bei Laa an der Thaya zwischen Niederösterreich und der Tschechoslowakei durch Alois Mock und den tschechoslowakischen Außenminister Jiří Dienstbier an der Reihe (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 38–41).

Am 29. Dezember desselben Jahres ernannte die Tschechoslowakei Alexander Dubček – eine bedeutende Person des Prager Frühlings – zum Präsidenten des Bundesparlaments und den lange inhaftierten Schriftsteller Václav Havel zum Staatspräsidenten (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 42). Am 20. April 1990 wurde die Tschechoslowakei in einen föderativen Staat umgewandelt und es entstand die Tschechische und Slowakische Föderative Republik. Erst drei Jahre später, am 1. Jänner 1993, kam es zur Teilung in die beiden eigenständigen Staaten Tschechien und Slowakei – so wie wir sie heute kennen (vgl. Moser 2009: 353–354).

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs zwischen der ČSSR und Österreich war die Freude auf beiden Seiten der Grenzen sehr groß. Demgegenüber kamen die Österreicher*innen und Tschechoslowaken*innen aber relativ rasch zur Erkenntnis, „dass die jahrzehntelange Trennung ihre Spuren hinterlassen hatte und die gemeinsame Sprache verlorengegangen war“ (Perzi 2019: 116). Österreichs Grenzregionen profitierten von den neuen wirtschaftlichen Möglichkeiten, die Verbindungen mit den östlichen Nachbarstaaten bringen konnten. Allerdings verlor Österreich auch die ehemals vermittelnde Stellung zwischen West und Ost, die sich erst im Zuge des EU-Beitritts wieder neu entwickelte (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 46–47).

Heute befinden sich nur noch wenige Relikte an der Staatsgrenze zu Tschechien und der Slowakei – ehemalige Tschechoslowakei –, die an den Eisernen Vorhang erinnern. Lediglich ein paar Verbotsschilder, Warnschilder oder Grenzsteine beziehungsweise kleine Zaunüberreste zum Gedenken sind noch vorhanden und weisen auf eine Zeit der Abschottung von West und Ost hin. Auch in der früheren Tschechoslowakei wurde der Großteil an Wachtürmen, Alarmanlagen, Minen sowie die meisten Teile des Stacheldrahtzaunes entfernt (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 15). Der Fall des Eisernen Vorhang wird symbolisch für die Auflösung von Grenzen in jeglichen Formen in den 1990er Jahren angesehen und daher auch im Zusammenhang mit neu gewonnener Freiheit in sozialer, wirtschaftlicher und politischer Hinsicht verstanden (vgl. Heintel u.a. 2018: 2). Vor allem die Durchtrennung des Eisernen Vorhangs an der burgenländisch-ungarischen Grenze „ging um die Welt und steht heute als Symbol für das Ende des Kalten Krieges“ (Szorger/Bayer 2009: 5).

2.2.4 Zusammenfassung wichtiger Daten der Tschechoslowakei

- 1918 Gründung der Tschechoslowakischen Republik
- 1938 Teile der Tschechoslowakei gehen an Deutschland (Reichsgau Sudetenland)
- 1939 Rest-Tschechei geht an Deutschland → Auflösung der Tschechoslowakischen Republik
- 1940–1945 Exilregierung der Tschechoslowakei in London (Edvard Beneš verfasste die Beneš-Dekrete)
- 1945 Potsdamer Konferenz: Beneš erhält Genehmigung der Alliierten, die Tschechoslowakische Republik wiederherzustellen und Sudetendeutsche zu vertreiben
- 1947 Marshall-Plan: Sowjetunion verweigert Hilfsangebot für die Tschechoslowakei (Molotow-Plan)
- Februar 1948: Februarumsturz – Machtübernahme durch die Kommunistische Partei der Tschechoslowakei (KPTsch/KPČ)
- 1948 Beginn des Baus des Eisernen Vorhangs
- ab 1952: Installation elektrischer Sicherungsmechanismen an den Grenzzäunen
- 1953 Stalins Tod: Streben nach Liberalisierung
- nach 1966 Ende der Hochspannungszäune
- 1968 Prager Frühling: Ruf nach Demokratie, Reformen (Alexander Dubček)
- August 1968 Niederschlagung des Prager Frühlings durch Truppen des Warschauer Pakts → ‚Normalisierung‘
- ab 1989 Reformen Michail Gorbatschovs: ‚Perestrojka‘ (Umbau) und ‚Glasnost‘ (Transparenz)
- 1990–1991: Gorbatschov als Staatspräsident der Sowjetunion
- ab 1989 Samtene Revolution: Massenkundgebungen und Demonstrationen, Generalstreik der Tschechoslowakei am 27. November 1989 mit Forderung der Regierungsabläse
- 11. Dezember 1989: Durchsicht Eiserner Vorhang am Grenzübergang Wulowitz
- 29. Dezember 1989: Václav Havel wird letzter Präsident der Tschechoslowakei
- 30. November 1989: Durchsicht Eiserner Vorhang am Grenzübergang Kleinhaugsdorf
- 20. April 1990: Tschechische und Slowakische Föderative Republik
- 26. Dezember 1991: Auflösung der Sowjetunion
- 1. Jänner 1993: Teilung in die Staaten Tschechien und Slowakei

2.3 Die Komplexität des Grenzbegriffs

Grenzen gab es schon immer und bei Betrachtung der Geschichte der Menschheit stellen sie einen ständigen Begleiter dar, jedoch gewannen sie im Laufe des 20. Jahrhunderts und der zu dieser Zeit stattfindenden Gründung von sogenannten Nationalstaaten immer mehr an Bedeutung (vgl. Schmuck 2010: 91). Zudem finden sich Grenzen auch im Alltag von uns Menschen in unterschiedlichsten Arten und Ausprägungen. Sie definieren unser aller Zusammenleben, Tun und sogar unser Denken, indem wir Entscheidungen entlang allgemeingültiger oder individuell gedachter Grenzen treffen (vgl. Heintel u.a. 2018: 1). So schreibt auch Alexander Demandt in seinem anthropologisch ausgerichteten Werk „Grenzen. Geschichte und Gegenwart“ (2020: 19), dass Grenze „eine Grundkategorie der *Conditio humana*, eine universale, unabdingbare Voraussetzung beim Wahrnehmen und Bezeichnen, beim Denken und Handeln“ sei.

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit (siehe Kapitel 1) und am Ende des vorigen Kapitels (siehe Kapitel 2.2.3) kurz erwähnt, weist der Grenzbegriff eine enorme Bedeutungsbreite beziehungsweise Vielschichtigkeit auf – es handelt sich hierbei um einen „polysemantische[n] Begriff“ (Weichhart 2018: 44). Im normalen Alltagsgebrauch kann der deutschsprachige Terminus *Grenze* eine sehr weitreichende Bedeutungsbreite aufweisen und bringt daher eine gewisse Komplexität mit sich, welche sich nur unter Betrachtung des jeweiligen Kontextes erschließen lässt (vgl. Weichhart 2018: 44).

Fridrich nennt in seinem Artikel „Europa: Einheit und Vielfalt“ folgende Möglichkeiten der Bedeutung des Grenzbegriffs: „Grenzlinie, Siedlungsgrenze, Staatsgrenze, Rand, Begrenzung, Schranke, Limit, Einfassung oder Grenzwert“ (Fridrich 2007: 42). Für all diese Bedeutungen kann Grenze als Synonym verwendet werden. Anders verhält es sich in anderen Sprachen, wie dem Englischen oder Französischen, wo es unterschiedliche Begriffe für unterschiedliche Auffassungen von Grenze gibt. Ein Beispiel wären das englische ‚border‘, ‚boundary‘ oder ‚frontier‘ (vgl. Fridrich 2007: 42–44).

Unterschieden werden muss auch zwischen sichtbaren, also baulich umgesetzten, und unsichtbaren Grenzen, welche sehr individuell geprägt sein können, in den Köpfen der Menschen gebildet werden und auf Imagination sowie gegenwärtigen Diskurssträngen beruhen (vgl. Heintel u.a. 2018: 4–5). Letztendlich entstünden gemäß Demandt (2020: 20–21) Grenzen überall dort, wo es beispielsweise einer Differenzierung beziehungsweise Aufteilung, einer Gliederung in Teilbereiche/Unterkategorien eines Gesamten oder einer Festlegung von Anfangs- und Endpunkten bedarf.

Bezüglich der Auswirkungen von Grenzen auf das menschliche Miteinander kann ebenfalls eine Vielschichtigkeit erkannt werden. Grenzen können einerseits Besitz oder Zusammenhörigkeit anzeigen, andererseits auch Ansprüche stellen und Ausgrenzungen hervorrufen (vgl. Weichhart 2018: 46). An sich stellen Grenzen Allegorien dar, die erst durch unser Handeln auch zu sozialen Grenzen transferiert werden. Die Konsequenz dieser Transferierung ist, dass Menschen aufgrund bestimmter Grenzen sowohl ausgeschlossen, als auch eingesperrt werden können (vgl. Kroneberg 2014: 9). In Bezug auf den Eisernen Vorhang formuliert beispielsweise Samhaber die soeben kurz beschriebene Komplexität und geschilderten Auswirkungen von Grenze folgendermaßen:

Auch die Grenze zwischen Tschechien und Österreich ist eine vom Menschen und von politischen Gesellschaften definierte Grenze, die für bestimmte Subjekte und Objekte unterschiedlich durchlässig war und ist. Demnach gibt es keine „natürliche Grenze“, auch wenn sie sich an Bachverläufen orientiert – sie bleibt eine Festlegung durch den Menschen. Hinsichtlich ihrer Funktion ist sie der semipermeablen Membran einer organischen Zelle vergleichbar, ein hochsensibler Filter als Absperrung. (Samhaber 2009: 144–145)

Die von Samhaber geteilte Annahme der unterschiedlichen Durchlässigkeit kann auf die einzelnen Lockerungen der Grenzkontrollen während des Kalten Krieges bezogen werden, welche viele Menschen für eine Flucht in den Westen ausnützten. Die erwähnte Absperrung in Form einer Filterung könnte durchaus auf die Durchreisemöglichkeit für Personen mit Sondergenehmigung projiziert werden.

2.3.1 Funktionen von Grenzen

Die Lage und Ausrichtung beziehungsweise bloße Existenz von Grenzen an sich, sind keinesfalls festgelegte Paradigmen, sondern können sich in Bezug auf den sozialen, wirtschaftlichen oder politischen Kontext verändern, verschwinden oder auch wieder erneuert werden (vgl. Lüthi/Rürup 2010: 3–4; vgl. Heintel u.a. 2018: 3). Daraus lässt sich schließen, dass Grenzen maßgeblich vom Menschen definiert und deren Auswirkungen von der Gesellschaft in gewissen Maße auch determiniert werden. So gesehen spiegeln die Grenzfunktionen, die Fridrich in seinem Artikel „Reflexionen über Grenzen im Allgemeinen und Staatsgrenzen im Besonderen“ (2007) beschreibt, durchaus eine passende Beschreibung für die Kennzeichen von Grenzen wider. Fridrich geht davon aus, dass Grenzen – insbesondere Staatsgrenzen – einerseits eine ‚Machtfunktion‘ und andererseits eine ‚Identitätsfunktion‘ übernehmen (vgl. Fridrich 2007: 49).

Zum einen schildert Fridrich die ‚Machtfunktion‘ nach innen hin, welche durch die Kontrolle über die Bürger*innen in Form von Gesetzen und Vorschriften ausgeübt wird. Zum anderen werde Macht aber auch durch Grenzkontrollen nach außen hin demonstriert. Zusätzlich zähle die kontrollierte Ausübung von Kommunikation über die Grenze hinaus (internationale Gespräche mit

Nachbarstaaten) zur nach außen gerichteten ‚Machtfunktion‘. Im Zusammenhang mit der ‚Machtfunktion‘ übernimmt auch die Schutzfunktion eine begleitende Rolle (vgl. Fridrich 2007: 49–51). Grenzen können vor ungewünschten Einflüssen oder Feinden schützen, dieser schützende Charakter kann jedoch oft auch täuschen und vielmehr einer Kontrolle gleichen. Ein Beispiel hierfür wären unter anderem Diktaturen, die ihre Machtausübung und Kontrolle durch Unterdrückung der Bevölkerung erlangen. Gründe für ein Überquerungsverbot von Grenzen können neben fehlenden Geldmitteln, Zuschreibungen zu ‚Rassen‘, Kultur, Religion auch schlicht und einfach Vorurteile gegenüber Menschen mit anderen Meinungen oder Eigenschaften sein. Solche Vorurteile sind meist tief in den Köpfen der Mehrheit oder dem machthabenden Personenkreis verwurzelt und somit schwer aufzulösen (vgl. Rauchensteiner 2001: 8).

Die zweite Funktion, nämlich die ‚Identitätsfunktion‘, kann durchaus in Kombination mit der ‚Schutzfunktion‘ einhergehen – denn fühlt man sich beschützt, wird man sich auch mit dem vorherrschenden System oder dem Staat, in dem man lebt, leichter identifizieren können. Dies geht immer mit den Gefühlen der Gemeinsamkeit und des Miteinanders einher, welche sich innerhalb einer gezogenen Grenze entwickeln können (vgl. Fridrich 2007: 49–53). In Bezug auf die Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei kann davon ausgegangen werden, dass sich in beiden Staaten eine eigene und voneinander abweichende Identität entwickelt hat, was jedoch in Hinsicht auf den Begriff des Nationalismus mit Vorsicht betrachtet werden muss, da dieser nicht nur positive Konnotationen hervorruft. Gewissermaßen ging mit dem Eisernen Vorhang eine sehr scharfe Trennung von Staaten und Lebensweisen im Zusammenspiel mit einer Ablehnung anderer Lebensformen und einer Betonung der einzelnen Differenzierungen voneinander einher (vgl. Schmuck 2010: 91–92).

Der Eiserner Vorhang wurde „immer mehr zu einer Grenze in den Köpfen der Menschen in dieser Region“ (Baar 2005: 266). Diese Festsetzung von Grenzen in den Köpfen der Menschen hängt letztendlich immer mit dem Ausschluss und der Vertreibung von Menschen – wie beispielsweise die Vertreibung der Sudetendeutschen in der Tschechoslowakei in Folge der Beneš-Dekrete – zusammen und wurde beziehungsweise wird oftmals als dauerhafte Lösung zur Vermeidung von Heterogenität in Bezug auf Denkweisen, Werte, Sprache, Kultur und anderen Eigenschaften erachtet (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 21–22).

Differenzierung und Identitäten

In Hinsicht des Einflusses von Grenze auf die Identität müssen auch die anthropologischen beziehungsweise kultursoziologischen Betrachtungen thematisiert werden, da diese eine tiefere Auseinandersetzung mit den durch Grenzen ausgelösten Differenzierungen darlegen. Gruša

schreibt in seinem Artikel „Europa und die Identität“ etwa darüber, dass die Frage nach der eigenen Identität mit einer individuellen Unzufriedenheit einhergehe, welche sich Menschen stellen würden, die keine Akzeptanz seitens ihres Umfelds verspüren würden (vgl. Gruša 2009: 15). Demnach meine Identität „zuerst eine Differenz und dann Identifikation mit einem neuen Selbstbild“ (Gruša 2009: 15). „Abgrenzung vom Anderen schafft eigene Identität“ (Streck 1995: 186), welche immer auch im engen Zusammenhang mit der eigenen Familiengeschichte und den eigenen Erinnerungen und Erfahrungen steht. Deswegen kann Identität nicht als Konstante im Leben einer Person angesehen werden, sondern hängt stark mit den Empfindungen und Wahrnehmungen des Individuums zusammen (vgl. Gruša 2009: 16–17).

Menschen zielen seit jeher darauf ab Gruppen und Zusammenschlüsse zu bilden, welche deren Identität absichern. Trotzdem darf die Ausbildung einer bestimmten Identität nicht als angeborener Vorgang bezeichnet werden, sondern muss als Folge von Lernprozessen aufgezeigt werden (vgl. Loewenstein 2003: 64) Als Beispiel kann unter anderem die Ausbreitung der Lehren des Kommunismus und die damit einhergehende Gründung der Satellitenstaaten der Sowjetunion genannt werden. Es kam zu einem Nationalismus in bedenklichem Ausmaß. Diese nationalistisch ausgeprägte Identitätsstiftung gipfelte letztlich in der Heroisierung Stalins. Ständige Vergleiche mit dem Westen und die Verabscheuung westlicher Denk- und Lebensweisen waren die Folge (vgl. Gruša 2009: 16–17).

Die Vertreter*innen der als passend erachteten Meinungen, Denkweisen, Merkmalen oder Eigenschaften versuchen Andersdenkende, Andersgläubige, Andersaussehende vom eigenen Kollektiv aus- beziehungsweise abzugrenzen (vgl. Loewenstein 2003: 60). Das wiederum führt dazu, dass sich ausgegrenzte Personen vermehrt jenen Religionen, Kulturen und Traditionen widmen, die in ihren Familiengeschichten verbreitet waren beziehungsweise noch sind. Sie stiften ihre eigenen Gruppenidentitäten, um die persönliche Identität in haltgebenden Gemeinschaften zu stärken und ein eigenes ‚Wir-Gefühl‘ zu erhalten (vgl. Beck-Gernsheim 2004: 32–34). Einerseits hat „nationale Identität [...] [immer schon] Halt geboten, Sinn vermittelt, politisches Handeln strukturiert [...] [,] andererseits unüberwindliche Grenzen geschaffen, aus Nachbarn Feinde gemacht [...]“ (Loewenstein 2003: 71). Letztendlich gehen Identitäten immer mit einer Schaffung einer gewissen Kollektivsymbolik einher. So repräsentieren bestimmte Symbole und Bilder spezifische Kulturen, Gemeinschaften oder nationale Identitäten (vgl. Pribersky 2009: 125). Loewenstein beschreibt die Bedeutung der Symbole für die Identität einer Gruppierung wie folgt:

Symbole und Rituale verändern die Auswahl unserer Wahrnehmung, koordinieren Denken und Handeln. [...] Die symbolische Abgrenzung sichert ab gegen das Chaos; ohne Schulterstücke fehlt dem Offizier, ohne Robe dem Richter, die Identität. Panik bricht aus, die Grenze zwischen Innen und Außen, Oben und Unten, Wir und sie, ist dahin. (Loewenstein 2003: 60)

‚Wir‘ vs. ‚Fremde/Andere‘

Wie bereits durch das Zitat Loewensteins ersichtlich wird, unterscheidet die Gesellschaft im Zuge der Bildung einer individuellen Identität grundsätzlich zwei Gruppen, das ‚Wir‘ und die ‚Anderen/Fremden‘. Ergänzend kann die Feststellung Petrovićs, dass die Bildung einer Identität auf zwei unterschiedlichen Wegen erfolgt, welche auf den Merkmalen Gemeinsamkeit sowie Differenz beruhen, betrachtet werden:

This leaves only two options: build a European identity on a common history or on a strong image of the Other. (Petrović 2009: 137)

Während also einerseits eine gemeinsame Geschichte/Vergangenheit die Identitätsstiftung beeinflussen kann, kann auch die Abgrenzung von ‚Anderen‘ das eigene Identitätsgefühl stärken. Das Denken in den Kategorien ‚Wir‘ und ‚die Anderen/Fremden‘ erfolgt seit Beginn der Menschheit in allen Gruppierungen von menschlichen Individuen und wird bereits im Kindesalter ausgebildet (vgl. Loewenstein 2003: 7).

Die Zuweisungen in die beiden aufgezwungenen Kategorien stützen auf die weitverbreitete Annahme, dass das „Vertraute [...] das Gute, das Fremde das Gefährliche“ (Loewenstein 2003: 7) charakterisiere. Das Selbstbild und das Bild des ‚Fremden/Anderen‘ „sind immer aufeinander bezogen, wie rechts und links, hell und dunkel: es sind konträre Begriffspaare“ (Loewenstein 2003: 64). Eine Gemeinschaft definiert sich anhand von Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten, welche den ‚Anderen‘ aberkannt werden. Merkmale und Besonderheiten der ‚Anderen‘ werden so oftmals zur Konstruktion von Feindbildern herangezogen (Loewenstein 2003: 8, 57). Personen, die als ‚Andere‘ ausgegrenzt werden, müssen nicht Personen mit anderer Religion, Herkunft oder Hautfarbe sein, denn ausgeschlossen werden im Alltag auch Menschen mit Behinderungen, erhöhter Intelligenz, anderem Sozialverhalten, von der Masse abweichenden Meinungen oder aus unendlich vielen anderen Gründen. Oftmals wird diesen Personen vonseiten eines zufällig zusammengesetzten Wir-Kollektivs mit Hass, Wut, Aggression, Ekel, Neid oder Missgunst gegenübergetreten (vgl. Loewenstein 2003: 62).

Ein großes Problem bei der Ausgrenzung von Menschen, welche in einem anderen Land geboren wurden, ist jenes der Stereotypenbildung. Die Mehrheitsgesellschaft, welche sich dem ‚Wir-Kollektiv‘ zuordnet, schreibt den öffentlich verbreiteten Stereotypen eine Allgemeingültigkeit zu – auch wenn die dadurch ausgegrenzten Personen keinesfalls als homogene Gruppe definiert werden können. Betrachtet werden ausschließlich unbekannte Merkmale und Eigenschaften – Gemeinsamkeiten der ‚Anderen‘ mit dem ‚Wir‘ nimmt die urteilende Gesellschaft selten wahr

(vgl. Beck-Gernsheim 2004: 11–12, 49). Beck-Gernsheim formuliert diese einseitige, festgefahrene Sichtweise von Seiten der Gesellschaft als „mononationalen, monokulturellen Blick“ (Beck-Gernsheim 2004: 16).

Räumliche und zeitliche Grenzen

Ein wesentlicher Aspekt des Grenzbegriffs ist die Erwähnung von Grenze im räumlichen und zeitlichen Kontext. Im Sinne einer räumlichen Abgrenzung und Grenzfestlegung sind uns standardgemäß Grenzsteine, Grenzzäune, Grenzschraken oder Grenztafeln bekannt, welche das Ende und den Beginn eines Gebietes (Land, Bezirk, Ort, Privatbesitz etc.) festlegen und so eine Grenzziehung aus menschlichen Ambitionen und Besitzansprüchen hervorrufen. Diese Grenzen können auch durch natürliche Gegebenheiten, wie zum Beispiel vorhandenen Bergmassive, Fluss- oder Bachläufe, gestützt werden (vgl. Demandt 2020: 31–34).

Die Festlegung durch Anfangs- und Endpunkte trifft auch auf die Begrenzung von Zeitspannen zu, welche das alltägliche Leben der Menschen sowie auch die Menschheitsgeschichte organisieren und definieren. Neben Uhrzeiten, Tageszeiten, Jahren, Monaten, Wochen, Minuten und Stunden beeinflussen Jahreszeiten und Lebensjahre das Leben jedes einzelnen Individuums und vermitteln eine gewisse Sicherheit, Regelmäßigkeit und Ordnung. Diese Zeitgrenzen entstammen sowohl dem menschlichen Naturell mit seinem Streben nach gemeinsamer Kultur als auch den natürlichen Entwicklungen und Veränderungen in der Natur und Umwelt (vgl. Demandt 2020: 77–82).

2.3.2 Umgang mit Grenzen und damit einhergehenden Differenzierungen

Lautzas erwähnt in seinem Artikel „Grenzen im Zeitalter der Globalisierung“ (2010) vor allem, dass die Abkehr von der Vorstellung der Grenzen als feste Linien sehr wichtig sei. In der Gegenwart der Globalisierung sei ihm zufolge die Förderung und Akzeptanz von Durchlässigkeit essenziell. Erfolgen solle dies jedoch immer unter Rücksichtnahme auf die eigenen Kulturen und Denkweisen der jeweiligen Bevölkerung beziehungsweise mit einer gewissen Akzeptanz der Individualität (vgl. Lautzas 2010: 11–12). Wertschätzung und Offenheit gegenüber anderen Kulturen, gegenseitiges Gegenüberbringen von Respekt bilden demzufolge die Devise und sollen haltlose Vorurteile vermeiden. Denn laut Kroneberg stehe Grenze auch immer im Zusammenhang mit der Entstehung, Verbreitung sowie auch Legitimierung von „sozialer Ungleichheit“ (Kroneberg 2014: 14).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Grenzen in gewissem Maße erwünscht, aber gleichzeitig auch verpönt sind. Der Grat zwischen diesen beiden Empfindungen und Zuschreibungen kann oft sehr schmal sein und erfordert ein hohes Maß an Sensibilität und Reflexionsfähigkeit (vgl. Weichhart 2018: 46).

3 Analyse der Grenzdarstellung in ausgewählten Dokumentarfilmen

Die in diesem Kapitel durchgeführte Analyse von Dokumentarfilmen, welche retrospektiv die Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei in den Blick nehmen, beruht auf der Theorie der Filmwissenschaft nach Faulstich, Hickethier und Mikos. Hierbei werden in Hinsicht auf die weiteren Untersuchungen vor allem die filmästhetische Analyse und jene der Narration explizit hervorgehoben und betrachtet. Die Durchführung der filmästhetischen Analyse von Grenzdarstellungen in Dokumentarfilmen bedingt zudem auch eine kurze Auseinandersetzung mit den Merkmalen, Unterschieden und Ähnlichkeiten des Dokumentarfilms und der Reportage. Dieser kurze Exkurs ist notwendig, da die beiden Formen des dokumentarischen Films eine sehr starke Ähnlichkeit aufweisen und eine exakte Unterscheidung nicht möglich erscheint. Ein*e sichtbare*r Reporter*in bei einer Reportage kann allerdings die Wahrnehmung der Rezipient*innen beeinflussen, während ein Dokumentarfilm scheinbar einen höheren Objektivitätsanspruch stellt. Auch die im Rahmen dieser Arbeit analysierten Filme können nicht eindeutig einer der beiden Varianten zugeordnet werden. Im weiteren Verlauf wird der Begriff Film für die der Analyse unterzogenen Dokumentarfilme beziehungsweise Reportagen verwendet. Wird eine andere Filmgattung erwähnt, wird dies explizit durch eine vollständige Begriffsverwendung, wie zum Beispiel Spielfilm, markiert. Ein weiteres Unterkapitel widmet sich der Beschreibung der Vorgehensweise in Bezug auf die praktische Durchführung der Analyse. Hierbei werden die einzelnen Untersuchungsebenen und Schritte erläutert.

3.1 Theorien der Filmanalyse

Viele Spielfilme als auch Dokumentarfilme behandeln aktuelle gesellschaftliche, wirtschaftliche oder auch politische Themen und greifen damit Diskurse auf. Dies wiederum bedeutet, dass im Zuge einer Analyse die verarbeiteten diskursiven Stränge berücksichtigt werden müssen. Der Diskursbegriff wird maßgeblich vom französischen Philosophen Michel Foucault geprägt und geht

mit einer weitschichtigen Bedeutungsbreite einher. Aufgrund der äußerst komplexen Begriffsdefinierung, die den Rahmen dieser Masterthesis sprengen würde, werden folgend lediglich Grundzüge des Begriffsverständnisses diskutiert. Ferner wird auf das Werk „Archäologie des Wissens“³ von Michel Foucault als wesentliche Sekundärliteratur verwiesen. Franka Schäfer meint in Bezug auf Foucault, dass

Diskurse bei Foucault eine bestimmte Menge von Aussagen sind, die in einer Beziehung miteinander stehen und durch Regeln systematisch den Diskurs durch ihre Formation bilden. [...] Innerhalb einer Gesellschaft kommt den Diskursen deshalb die Rolle zu, aktiv die Produktion von Problematisierungen zu leisten, die dann später Gegenstand von Debatten und Diskussionen werden. (Schäfer 2019: 33)

Weitere nennenswerte Personen im Zusammenhang mit dem Diskursbegriff sind neben Foucault der Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas oder der Historiker Achim Landwehr, der sich der historischen Diskursanalyse verschreibt. Das Wörterbuch Duden beschreibt den Begriff als „methodisch aufgebaute Abhandlung über ein bestimmtes (wissenschaftliches) Thema [beziehungsweise als] (lebhaft) Erörterung; Diskussion“ (Duden o.J.: o.A.). Diskurse werden in Filmen einerseits oft einfach übernommen, andererseits jedoch auch kontrovers betrachtet und oft überspitzt dargestellt (vgl. Mikos 2015: 97–98). Die Darstellung solcher Diskurse im Film bedeutet immer auch in gewissen Maßen eine Inszenierung. Dies trifft auch auf Dokumentarfilme zu, welche ebenfalls gespielte Szenen aufweisen können (vgl. Faulstich 2008: 11)

In Bezug auf die Filmanalyse unterscheidet Faulstich in seiner Neuauflage des Werks „Grundkurs Filmanalyse“ aus dem Jahr 2008 die Form der „Medienanalyse“ und der „Produktanalyse“ (Faulstich 2008: 11). Da im Rahmen der Untersuchung nicht das Genre des Dokumentarfilms im Zusammenhang mit der Filmgeschichte und Filmästhetik untersucht, sondern jeder Beispielfilm separat einer Analyse hinsichtlich der Grenzdarstellung unterzogen werden soll, bildet die ‚Produktanalyse‘ die Basis der weiteren Untersuchungen (vgl. Faulstich 2008: 11). Das bedeutet, dass jeder einzelne Dokumentarfilm zuerst per se einer Analyse unterzogen wird und anschließend die Ergebnisse zusammenfassend reflektiert werden.

Wichtig zu erwähnen ist auch die Tatsache, dass nicht jedes Analysewerkzeug für jeden Film geeignet ist, da gewisse Kategorien eventuell nicht vorkommen (Faulstich 2008: 26). Zudem stellen die von Faulstich genannten Schritte der Analyse nur ein Basismodell dar, welches je nach Bedarf modifiziert werden kann. Dabei muss das zugehörige Genre immer berücksichtigt werden, da damit unterschiedliche Erwartungshaltung und Umsetzungsformen einhergehen. Indem jedoch alle einzelnen Schritte der Filmanalyse Teile des Filmes untersuchen, die miteinander in ihrem

³Foucault, Michel (1981): Archäologie des Wissens. (a. d. Französischen übersetzt v. Ulrich Köppen, Orig.: L'archéologie du savoir, 1969). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Zusammenspiel erst das Endprodukt des gesamten Films ergeben, darf laut Faulstich kein Teil gänzlich außer Acht gelassen werden (vgl. Faulstich 2008: 26–28).

Faulstich schlägt eine Reihenfolge von vier Analyseschritten vor, die auf alle Bereiche des Filmproduktes eingehen und so zu kohärenten Analyseergebnissen verhelfen: ‚Handlungsanalyse‘, ‚Analyse der Figuren‘, ‚Analyse der Bauformen‘, ‚Analyse der Normen und Werte‘ (Rezeption) (vgl. Faulstich 2008: 26–27). Er fasst die Aufgaben der einzelnen Schritte wie folgt zusammen:

- Erstens geht es um das WAS in Filmen, um die *Handlung*. Was geschieht im Film in welcher Reihenfolge?
- Zweitens steht das WER im Vordergrund. Welche *Figuren* oder Charaktere spielen im Film eine Rolle?
- Drittens wird nach dem WIE gefragt. Welche *Bauformen* des Erzählens werden im Film verwendet?
- Und viertens schließlich gipfelt die Analyse im WOZU, in der Frage nach den Normen und Werten, der *Ideologie*, der *Message*, des Films. (Faulstich 2008: 26–27)

Dieser Feststellung Faulstichs widerspricht Mikos in seinem Werk „Film- und Fernsehanalyse“ in gewisser Art und Weise Mikos. Mikos meint, dass trotz des Bezugs der einzelnen Analyseebenen zueinander, eine Konzentration auf eine Ebene durchaus gerechtfertigt sein könne. Der durchaus bestehende Zusammenhang der unterschiedlichen Ebenen darf jedoch nicht gänzlich übergangen werden (vgl. Mikos 2015: 43).

Hickethier wiederum nimmt ganz klar die Position Faulstichs ein, indem er sich für eine Analyse aller zusammenhängenden Ebenen ausspricht: Im Gegensatz zu einem reinen Hörtext, entstehe der filmische Text nämlich auf unterschiedlichen Stufen, die voneinander abhängen beziehungsweise miteinander in Beziehung stehen würden und infolgedessen unter Berücksichtigung des Zusammenhangs zueinander untersucht werden sollen (vgl. Hickethier 2012: 25). Dabei kann es sich um die Ebenen „des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage) [...] [sowie auch] der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen“ (Hickethier 2012: 25) handeln.

Hickethier empfiehlt, ebenso wie Faulstich, die Erstellung eines Filmprotokolls als Hilfestellung für eine Analyse von Filmen, deutet aber auch auf den hohen Arbeitsaufwand einer Protokollierung des Gesamtfilms hin (vgl. Hickethier 2012: 35–38; vgl. Faulstich 2008: 115). Hinsichtlich des hohen Aufwandes einer Protokollierung von Filmen in ihrer totalen Länge soll dieses Verfahren lediglich mit spezifischen Filmszenen und -sequenzen der Beispielfilme durchgeführt werden. Hickethier definiert den erwähnten Sequenzbegriff folgendermaßen:

Als Sequenz wird [...] eine Handlungseinheit verstanden, die zumeist mehrere Einstellungen umfasst und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheidet. In der Regel werden Handlungseinheiten durch einen Ortswechsel, eine Veränderung der Figurenkonstellation und durch einen Wechsel in der erzählten Zeit bzw. der Erzählzeit markiert. (Hickethier 2012: 37)

Zum Begriff der Sequenz gibt es unterschiedliche Erklärungen, denn die Einteilung in Sequenzen hängt immer von vielen Faktoren ab und kann auch durchaus uneinheitlich erfolgen (vgl. Hickethier 2012: 143). Faulstich schreibt, dass Filme meist zwischen dreißig und achtzig solcher Sequenzen aufweisen würden, deren Einteilung allerdings nicht immer klar sei (vgl. Faulstich 2008:77).

In Anbetracht der Sinnhaftigkeit von Filmanalysen nennt Hickethier fünf wesentliche Ziele, die eine Film- und Fernsehanalyse verfolgen sollte:

- Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmung;
- [...] Vervollkommnung der ästhetischen Geschmacksbildung;
- [...] Steigerung des ästhetischen Genusses;
- [...] Gewinnung von Kenntnissen über die audiovisuellen Medien;
- [...] genauer[e] Beschreibung und besser[e] Beurteilung von medialen Prozessen. (Hickethier 2012: 3)

3.1.1 Die filmästhetische Analyse

Der wissenschaftliche Kontext zur Filmanalyse ist, wie bereits beschrieben, ein sehr großer. Die im Rahmen der Arbeit durchgeführte Analyse der Grenzdarstellung legt ihren Fokus jedoch auf den Aspekt der Filmästhetik. Deshalb ist es unerlässlich, die Analyse der Bauform, also jene der filmästhetischen Mittel, aus den vier Analyseschritten herauszuholen und präziser zu erklären. Insbesondere auch, weil die filmästhetische Gestaltung in alle anderen Analysebereiche des Films einwirkt. Der Einsatz unterschiedlicher filmästhetischer Mittel kann als grundlegend für die Emotions- und Stimmungsbildung beim Publikum erachtet werden und erfolgt stets im Rekurs mit dem gewählten Genre (vgl. Mikos 2015: 51–53).

Dass filmästhetische Mittel nicht nur bei der Herstellung von fiktiven Filmen eingesetzt werden, sondern auch in Dokumentarfilmen verwendet werden, macht Mikos dahingehend klar, zumal er die Ansicht vertritt, dass „jede Wiedergabe von Realität [...] nur einen Ausschnitt dar[stellt] und [...] durch die Technik und die spezifischen Darstellungsmöglichkeiten der Medien geformt“ ist (Mikos 2015: 53). Angesichts dieser These wird ersichtlich, dass selbst dokumentarische Filme, die eigentlich die Absicht einer Abbildung von Wirklichkeit verfolgen, in gewisser Weise künstlerisch erstellt werden. Die filmästhetische Analyse beruht auf einer Untersuchung des Einsatzes all jener Methoden und Instrumente, die letztlich das Endprodukt formen. Zudem müssen auch deren Beziehungen zueinander analysiert werden, da deren Zusammenwirken dafür ausschlaggebend ist, wie der Film von den Zuseher*innen wahrgenommen wird und welche Wirkung er letztlich auch erzeugen kann (vgl. Mikos 2015: 54).

Die filmästhetischen Mittel können in die Kategorien „Kamera, Licht, Montage/Schnitt bzw. Bildregie, Ausstattung, Ton/Sound, Musik, visuelle Effekte und Spezialeffekte“ (Mikos 2015: 181) unterteilt werden. Hickethier unterteilt die von Faulstich und Mikos beschriebenen Kategorien zusätzlich noch in den visuellen und auditiven Bereich. Diese Unterteilung wird an dieser Stelle – unter Einbezug der Theorie sowohl Hickethiers als auch Faulstichs – übernommen.

Visuelle Aspekte der Filmästhetik

Faulstich zieht als erste Kategorie der Bauformenanalyse/filmästhetischen Analyse die Faktoren Kamera beziehungsweise Einstellung und Montage heran, welche einer Untersuchung unterzogen werden müssen. Im Bereich der Kamera und Einstellung legt er sich auf eine Unterscheidung von acht Einstellungsgrößen fest: ‚Detailaufnahme‘, ‚Großaufnahme‘, ‚Nahaufnahme‘, ‚Amerikanische Einstellung‘, ‚Halbnahaufnahme‘, ‚Halbtotale‘, ‚Totale‘ und ‚Weitaufnahme‘ (vgl. Faulstich 2008: 116–119). Die Größe ist aufgrund der Bildung von Nähe oder Distanz entscheidend und orientiert sich meist „an der Größe des abgebildeten Menschen“ (Hickethier 2012: 56). Die Nähe beziehungsweise Distanz, welche durch die Verwendung unterschiedlicher Einstellungsgrößen entsteht, hat insbesondere auf die Publikumswahrnehmung einen bedeutenden Einfluss. Die Einstellungsgrößen lenken den Blick der Zuseher*innen gezielt auf etwas hin und bilden demnach einen Teil der ästhetischen Filmgestaltung (vgl. Hickethier 2012: 59).

Faulstich beschreibt fünf Einstellungsperspektiven: ‚extreme Untersicht (Froschperspektive)‘, ‚Bauchsicht‘, ‚Normalsicht‘, ‚Aufsicht‘ und ‚extreme Aufsicht (Vogelperspektive)‘ (vgl. Faulstich 2008: 121). Diese unterschiedlichen Perspektiven ermöglichen dem Publikum verschiedenste Blickwinkel auf das Geschehen, bilden durch ihre vorgegebene Eigenschaft jedoch auch ein Mittel zur Aufmerksamkeitssteuerung. Hinzu kommen verschiedenste Bewegungen der Kamera (Zoom, Schwenk, Kamerafahrt, subjektive Kamera) und der Objekte (Zeitlupe, Beschleunigung), die ebenfalls auf eine Manipulation der individuellen Wahrnehmung abzielen (vgl. Hickethier 2012: 60–66).

Der Bildraum bildet ebenfalls einen Teilfaktor der visuellen Filmästhetik. So ist es durchaus von Bedeutung, ob sich eine Figur, ein Gegenstand im Film im Vorder-, Mittel- oder Hintergrund des Bildraums befindet (vgl. Faulstich 2008: 146). Ersichtlich wird dies durch die Raumwahrnehmung, so ist uns beispielsweise beim Sehen eines Filmes klar, dass ein Pferd niemals so klein ist wie ein Hase. Wirkt ein Pferd ähnlich groß wie der Hase, wird das Pferd in diesem Fall wohl tiefer im Raum des Bildes stehen, folglich also weiter entfernt sein als der abgebildete Hase. Neben der Betrachtung der Größenunterschiede und der Positionierung im Bild, kann auch die Farbgestaltung

eine Auswirkung auf die räumliche Wahrnehmung haben (vgl. Hickethier 2012: 71). Erfahrungsgemäß scheinen „warme“ Farben (wie Rot, Orange) optisch ‚nach vorn‘ zu kommen [...], während ‚kalte‘ Farben (Blau, Blaugrün) ‚nach hinten‘“ (Hickethier 2012: 71) wandern. Bezüglich der Darstellung von Grenzen muss auch die Abbildung von Naturräumen berücksichtigt werden, welche meist lediglich als Hintergrund, als Umgebungsraum der handelnden Figuren oder auch sinnbildlich eingesetzt wird. Natur kann somit sowohl die Stimmung beeinflussen, als auch lediglich den Hintergrund darstellen (vgl. Hickethier 2012: 73).

Neben den bereits genannten visuellen Gestaltungsmitteln trägt auch der Einsatz des Lichts zur Steuerung von Emotionen, Gefühlen und Wahrnehmungen bei. Bildräume können gänzlich, oder aber nur teilweise oder unterschiedlich stark ausgeleuchtet werden. Zudem gibt es neben dem Tageslicht auch noch das Kunstlicht, das sich wiederum aus verschiedenen Positionen heraus einstellen lässt – sei es von oben, von hinten oder von einer bestimmten Seite (vgl. Hickethier 2012: 77–81; vgl. Faulstich 2008: 148–149).

Auditive Aspekte der Filmästhetik

Im Bereich der auditiven Analyse, die oftmals vernachlässigt wird, bildet der Begriff ‚Sound‘ die Basis aller ihm untergeordneten Kategorien. Darunter sind alle Formen der Akustik einzuordnen, die in der Filmerstellung von Relevanz sind. Dies betrifft einerseits die Sprache, andererseits auch Geräusche und natürlich die Filmmusik. Um eine Kohärenz und Glaubwürdigkeit des Films entstehen lassen zu können, müssen die Bild- und Tonebene ein hohes Maß an Synchronität vorweisen können (vgl. Hickethier 2012: 91–92) Beim Sound muss grundsätzlich unterschieden werden, ob dieser aus dem On oder Off stammt. Dies erfordert zunächst eine Definition des Diegese-Begriffs. Carl. R. Plantinga erläutert in seinem Artikel „Indexikalität und Ton“ (1997) den Begriff der Diegese wie folgt:

Die Diegese ist [...] »jene Welt« des Films, die von den Protagonisten bewohnt wird, die mit bestimmten räumlichen Konstellationen ausgestattet ist und in der sich die Ereignisse in der Zeit entfalten. Als diegetische Geräusche sind somit jene zu verstehen, die so dargestellt werden, als würden sie der vorfilmischen Situation entspringen, also beispielsweise Stimmen, Vogelgesang oder Geräusche von Maschinen. (Plantinga 1997: 49)

Diese Definition ist sehr eng gefasst, denn so würden Geräusche oder Stimmen, welche nachträglich bei der Montage ergänzt werden, immer ‚extradiegetisch/nichtdiegetisch‘ sein – demgemäß nicht der filmischen Welt angehören (vgl. Plantinga 1997: 49). Referiert man allerdings auf Merlin, erscheint ein Einfluss des subjektiven Empfindens des Publikums auf die Einteilung zwischen ‚diegetisch‘ und ‚nichtdiegetisch‘ durchaus realistisch zu sein. Das hätte zur Folge, dass auch ‚off-screen‘ produzierte Töne (Quelle nicht sichtbar) ‚diegetisch‘ sein können, wenn diese mit der

Filmwelt (Diegese) zusammenpassen und Sinn ergeben (vgl. Merlin 2010: 75). Beim Gestaltungsmittel Musik muss zwischen der Musik, welche im Film erzeugt/gespielt/abgespielt wird und der Filmmusik, die als Bauform eingesetzt wird, unterschieden werden. Musik, welche im Film erzeugt wird, kommt aus dem ‚On‘, während Filmmusik als ästhetischer Bauteil immer aus dem ‚Off‘ kommt und somit ‚nichtdiegetisch‘ ist (vgl. Faulstich 2008: 140).

Geräusche machen einen Film lebendig, sie zielen auf einen Wirklichkeitseffekt ab, werden größtenteils künstlich erzeugt und treten des Öfteren in übertriebenen Ausmaßen auf (vgl. Hickethier 2012: 93–96). Diese können, wie bereits im Zuge des Diegese-Begriffs erklärt, ebenfalls aus dem ‚On‘ oder ‚Off‘ kommen, also ‚diegetisch‘ oder ‚nichtdiegetisch‘ sein. So wäre zum Beispiel ein Klirren diegetisch, wenn im selben Moment eine Schüssel zu Boden fällt. Das Klirren könnte aber auch als diegetisch vernommen werden, wenn die zerbrochene Schüssel erst eine Sequenz später gezeigt wird.

Im sprachlichen Bereich muss bei der gesprochenen Sprache, ähnlich wie bei den Geräuschen, der Ursprung des Gesprochenen verortet werden. Vor allem Dokumentarfilme enthalten oftmals neben den Dialogen der Figuren und Charaktere auch eine sogenannte Erzählerstimme – ein sogenanntes ‚Voice-over‘. Der*die Erzähler*in ist in diesem Fall nie zu sehen – stammt also von keinem der Charaktere oder Protagonisten*innen – und sein*ihr Kommentar wird lediglich im Nachhinein als Tonspur über den Film gelegt. Solch eine Kommentarstimme als ‚Voice-over‘ entstammt daher unter keinen Umständen der Diegese und wird als ‚nichtdiegetisch‘ beschrieben (vgl. Kuhn 2011: 85). Spricht eine gezeigte Figur, nennt man dies ‚Voice-on‘. Im Gegensatz dazu, werden Stimmen, die offensichtlich von Protagonisten*innen kommen, obwohl diese im selben Moment nicht gezeigt werden, als ‚Voice-off‘ beschrieben. Sie müssen einem Charakter explizit zuordenbar sein (vgl. Kuhn 2011: 189).

Auswirkung der filmästhetischen Mittel auf die Wahrnehmung

In Hinblick auf die Beeinflussung der Wahrnehmung durch die Verwendung der filmästhetischen Gestaltungsmittel liefert Mikos sehr übersichtliche Beispiele aus der gestalterischen Ebene des Films. Die nachstehenden Beispiele orientieren sich an den von Mikos beschriebenen Szenarien. So kann die Sicht der Betrachter*in beispielsweise auf ein Objekt gelenkt werden, welches für die weiterführende Handlung aussagekräftig sein kann. Exemplarisch wäre ein Heranzoomen eines Handys, welches das Opfer eines Überfalles erreichen möchte, um einen Hilferuf zu tätigen. Des Weiteren wird Musik als Ergänzung der bildlichen Darstellung oftmals zur Erzeugung von Gefühlen und Stimmungen eingesetzt. Ein Beispiel wäre eine traurige, melancholische Musik als Be-

gleitung einer Trauerszene, um die Emotion auf das Publikum zu übertragen. Zum Ton zählt jedoch auch die Sprache, welche neben den Sprechdialogen auch als Hintergrundgeräusch auftreten kann. So können zum Beispiel Klopfgeräusche in einem Haus darauf hindeuten, dass gleich Besuch kommen wird (vgl. Mikos 2015: 181).

Letzten Endes entsteht aus dem Zusammenwirken aller einzelnen eingesetzten filmästhetischen Mittel ein neuer Raum, eine neue Welt. Eben diese entstandene Filmwelt wird als „diegetischer Raum verstanden, weil er sich in Gedächtnis und Vorstellung des Zuschauers zu einer mehr oder weniger ganzheitlichen Einheit herausbildet [...]“ (Hickethier 2012: 82).

3.1.2 Die Analyse des Narrativen

Die Analyse des Narrativen steht in enger Verbindung mit der retrospektiven Darstellung des Eisernen Vorhangs in den untersuchten Dokumentarfilmen. Spezifischer formuliert: Durch die filmische Darstellung der bereits ‚vergessenen‘ Grenze wird im Zuge von gesprochenen Erklärungen, bildlichen Illustrationen, bekannten Ikonen oder anderen filmästhetischen Mitteln eine Narration erzeugt. Mikos umschreibt den Begriff und Wirkung der Narration wie folgt:

Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen. (Mikos 2015: 46)

Obwohl beim Lesen der Begriffe ‚Geschichte‘ und ‚Dramaturgie‘ viel mehr eine Verbindung zu Spielfilmen, die einen sichtbaren narrativen Erzählkern aufweisen, vermutet werden würde, enthalten auch Dokumentarfilme erzählerische Elemente (vgl. Hickethier 2012: 26; vgl. Mikos 2015: 43). Trotz dem Faktum, dass historische Erzählungen vorgeben „über reale Ereignisse zu berichten, beteiligen [sie] sich am allgemeinen Diskurs über soziale Rollen und den natürlichen Lauf der Welt“ (Arnold 2012: 39). Die Wissenschaft, welche sich mit den narrativen Diskursen aller unterschiedlichen Medien und Disziplinen auseinandersetzt, wird als ‚Narratologie‘ bezeichnet (vgl. Arnold 2012: 17). In Bezug auf die filmische Narration wird davon ausgegangen, dass Erzählungen entstehen, sobald etwas dargestellt wird und die Bereiche Bild und Ton sich zu einem Ganzen verbinden, welches „das Erzählen visualisiert“ (Hickethier 2012: 26). Eine Narration gibt jedoch niemals ein Geschehen unverändert wieder, sondern eröffnet durch die vielen gestalterischen und subjektiven Einflüsse neue Entitäten und Perspektiven (vgl. Viehöver 2012: 69–72).

Zum Entstehen einer Narration, welche auf dem Erzählen von etwas beruht, schreibt Mikos:

Eine Erzählung entsteht [...] immer durch die Positionierung und Perspektive des Erzählers und seinen Blick auf das Erzählte bzw. auf die Geschichte vor dem Hintergrund der Publikumsadressierung. (Mikos 2015: 46)

Neben den persönlichen Auffassungen des*der Autors*in verändern außerdem bereits andere bestehende narrative Diskurse die Wahrnehmung von Erzählungen (vgl. Viehöver 2012: 71–72). Erzählt wird allerdings nicht bloß mit gesprochenen Worten, auch schriftlich festgehaltene Sprache oder beispielsweise Bilder dienen der Ausformulierung und Reproduktion von Erzählbarem (vgl. Mikos 2015: 46–47). Narrative sollen Ereignisse erzählbar machen und so den Menschen als Diskurse der Erinnerung erhalten bleiben (vgl. Viehöver 2012: 105).

Diese Erzählungen entstehen in Filmen oder Texten oftmals in medias res, was bedeutet, dass Ereignisse nicht von Beginn an erzählt werden, sondern das Ende bereits zum Erzählbeginn deutlich gemacht wird. Meist geschieht dies in Form einer aussagekräftigen Überschrift, des Filmtitels oder einer Schlagzeile (vgl. Arnold 2012: 32–33). Der*die Autor*in, welcher die Entstehung einer Narration durch seine Ideen und Vorhaben anleitet, ist in den meisten Filmen nicht direkt erkennbar. Lediglich in einigen dokumentarischen Filmen, im Besonderen in der Reportage, zeigen sich Meinungen und Gefühle des Autors durch die Kommentirstimme. Bei genauerer Untersuchung von filmischen Narrationen wird ersichtlich, dass subjektive Einflüsse des*der Autors*Autorin auch in Filmen jenseits der Reportage, niemals zur Gänze vermieden werden können (vgl. Arnold 2012: 46–47). Arnold nennt als Beispiele der Erzählerpräsenz „Adverbien“, „Karikaturen“, „bewertende Kommentare“, „Metaphern“ oder die Verwendung bestimmter „Wendungen“ und Begriffe (Arnold 2012: 47).

Neben diesen aufgezählten Punkten, die die Meinungen des*der Erzählers*Erzählerin widerspiegeln können, müssen im Sinne einer narrativen Filmanalyse sowohl das Thema in Hinsicht auf die Handlung, die Verwendung von Zeichen (ikonisch, symbolisch, ...), die Kohärenz, die zeitliche Gliederung der Abfolge von Erzähltem, die Beziehung zwischen Ende und Anfang des Films, die Dramaturgie (Figurenkonstellation, Höhepunkt/Wendepunkte/Konflikte) als auch die Erzählstrategie (Erzählperspektive, Zeitdehnungen/Zeitraffungen, Rückblende/Vorgreifen, Montage, Schnitt) untersucht werden (vgl. Hickethier 2012: 107–162). All diese Faktoren führen dazu, dass ein Film auf eine bestimmte Art und Weise auf die Rezipient*innen wirkt (vgl. Mikos 2015: 48).

Bei der Analyse der Narration werden diese unterschiedlichen Komponenten untersucht, um herauszufinden, durch welche filmischen Mittel dem Publikum eine Narration vermittelt wird (vgl. Mikos 2015: 48). Demnach stellen sehr viele Dimensionen der filmischen Aufbereitung – darunter

jene der Figuren, der Handlung, der Filmästhetik, der Normen und Werte – wichtige Aspekte bei der narrativen Analyse dar. Die Untersuchung der narrativen Ebenen bildet somit jenen Teil der Untersuchungen, der eher im Anschluss an die weiteren Analyseschritte durchgeführt werden sollte.

Da eine Narration immer im Sinne eines Zusammenwirkens von Anfang und Ende einer Erzählung entsteht, können die Dokumentarfilme der Untersuchung von Grenzdarstellungen nicht einer vollständigen narrativen Analyse unterzogen werden (vgl. Hickethier 2012: 116). Jedoch werden die Szenen bei der Durchführung der Analyse im Rahmen dieser Arbeit als in sich abgeschlossene Einheiten angesehen, um so die narrativen Aspekte der einzelnen Sequenzen deuten zu können. Ende und Anfang orientieren sich daher am Beginn und Ende der jeweiligen Szene.

3.1.3 Exkurs: Der Dokumentarfilm und die Reportage

Wie in Kapitel 3.1 angedeutet, wird der Genrezuordnung bei der Filmanalyse eine bedeutende Rolle zugeschrieben, denn diese hat durchaus Einfluss auf die Analyse und deren Ergebnisse (vgl. Faulstich 2008: 28–29). Dementsprechend bietet dieser kurze Exkurs einen Einblick in die Parallelen und Merkmale des Dokumentarfilms und der Reportage, welche beide eine Form des dokumentarischen Films sind.

Das Dokumentarische wird oftmals fälschlicherweise als Abbildung der Wirklichkeit verstanden. Hohenberger erklärt das Charakteristikum von dokumentarischen Darstellungen in Bezug auf Vertov in ihrem Artikel „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“ als „neue Wahrnehmung der Wirklichkeit“ (Hohenberger 1998: 12). Ein Dokumentarfilm könne niemals zu hundert Prozent die Realität abbilden, denn auch wenn grundlegende Fakten stimmen würden, mache sich jedes Individuum eigene Vorstellungen dazu, welche die Wahrnehmung und Aufnahme des Films subjektivieren würden. Schließlich würden daher viele unterschiedliche Versionen von Wahrheiten herausgebildet werden (vgl. Hohenberger 1998: 12). Demnach bauen dokumentarische Filme zwar auf realen Begebenheiten auf, die Wirklichkeit wird aber sowohl durch die Wahrnehmungen und Darlegungen von den Filmemacher*innen als auch vom Publikum verzerrt.

Der Dokumentarfilm ist eine Form des dokumentarischen Films, welche viele Gemeinsamkeiten mit anderen ähnlichen Formen des Dokumentarischen aufweist (Tautologie) und daher über keine allgemeingültige Definition verfügt (vgl. Zimmermann 1990: 99). Diese Ähnlichkeiten, die vor allem zur Reportage vorherrschen, gehen auf ein Verschmelzen der Grenzen beider Arten der dokumentarischen Darstellungsformen zurück (vgl. Moj/Ordolff 2016: 83).

Sowohl Dokumentarfilme als auch Reportagen entstehen oftmals in enger Zusammenarbeit mit Fernsehanstalten. Allerdings übernimmt diese hierbei eine unterschiedliche Rolle – so wird eine Reportage meist von einer Fernsehanstalt in Auftrag gegeben und stellt daher in gewisser Weise ein Fernsehformat dar, während der Dokumentarfilm in vielen Fällen von unabhängigen Filmteams gedreht wird und später im Sinne einer Kooperation von bestimmten Sendern ausgestrahlt wird (vgl. Zimmermann 1990: 105).

Gemeinsam haben beide Formen des dokumentarischen Films auch die für das Dokumentarische essenziellen Merkmale im Bereich des Tons. Die gesprochene Sprache übernimmt einen wichtigen Part und wird in ihrer Wiedergabe nicht selten von Umgebungsgeräuschen gestört beziehungsweise von individuellen Sprachmerkmalen (Aussprache, Betonung, Dialekt, Akzente etc.) geprägt. Die Standardsprache wird von der Alltagssprache und den alltäglichen Umgangsformen verdrängt, was wiederum eine Bereitstellung von Untertiteln unvermeidbar machen und von den Zuseher*innen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit erfordern kann. Diese individuellen Einflüsse der Sprache bedingen letztlich jedoch den hohen Authentizitätseffekt von dokumentarischen Filmen (vgl. Ruoff 1992: 142–145).

Trotzdem gibt es einige Merkmale, die typisch für einen Dokumentarfilm beziehungsweise eine Reportage sein können. Dazu zählt unter anderem die Dauer des Films. Während Reportagen häufig nur eine Spieldauer von ungefähr 30 bis 45 Minuten zuerkannt wird, geht die Länge von Dokumentarfilmen meist – jedoch nicht immer – darüber hinaus (vgl. Witzke/Rothaus 2003: 77).

Die Reportage wird von einer sehr subjektiven Sichtweise des*der Reporter*in getragen, der*die im Zuge einer Recherche zu einem Thema Geschehnisse aufdecken will. Hierzu begibt sich die/der zuständige Reporter*in auf die Suche nach der Wahrheit, indem er oder sie Nachfragen an jenem Ort stellt, an dem das Ereignis stattgefunden hat oder immer noch stattfindet. Ziel ist es, die Aufmerksamkeit der Zuseher*innen mit den Aufdeckungen von Missständen und dazugehörigen Informationen für das Thema zu erlangen (vgl. Weiss/Morawski 2007: 42). Demnach wird die Reportage oft auch als „Augenzeugen-, Erlebnis- oder Erfahrungsbericht“ (Zimmermann 1990: 102) beschrieben. Sie verschreibt sich den Menschen und ihren alltäglichen Problemen und wagt einen Blick in das Leben von Personen und deren Schicksalen, indem sie diese klar aufzeigt und letztlich auch unterschiedliche Lösungswege untersucht (vgl. Weiss/Morawski 2007: 17–18). In einer Reportage ist meist auch „die Stimme des Filmemachers, welche die Führung übernimmt“ (Wildenhahn 1998: 132) beispielsweise in Form eines Voice-overs (Kommentarstimme) zu vernehmen.

Obwohl der Dokumentarfilm ebenfalls einen „kultur- und gesellschaftskritischen Anspruch [...] [stellt und] [...] bislang verschwiegene, vernachlässigte oder einseitig dargestellte Sachverhalte“ (Zimmermann 1990: 105) ergründen soll, versucht dieser über eine sachliche Vorgehensweise an Ergebnisse und Informationen zu gelangen. Das bedeutet klarerweise auch, dass der*die Reporter*in für den*die Rezipienten*in weder sichtbar noch spürbar sein soll. Dies gilt auch für die Autoren*innen des Dokumentarfilms (vgl. Weiss/Morawski: 224). Folglich kommt dem*der Filmmacher*in keine so starke Präsenz wie in der Reportage zu, denn die Protagonisten*innen des Dokumentarfilms übernehmen die Hauptrolle und somit auch ein wenig die Führung der gezeigten Handlungen (vgl. Wildenhahn 1998: 132). Ziel ist es, dem*der Rezipienten*in das Erlebnis zuteilwerden zu lassen, das Geschehen im Film miterleben, indem er*sie die Beobachterrolle einnimmt und nicht von einer anleitenden Erzählerstimme beeinflusst wird. Auf diese Art und Weise wird es den Rezipient*innen möglich, die Personen im Film zu beobachten und zu begleiten (vgl. Zimmermann 1990: 106–107; vgl. Wildenhahn 1998: 132–133). Dokumentarfilme können entweder eine direkte Adressierung aufweisen (Protagonist*innen sprechen in Interviews zu Zusehern und Zuseherinnen oder ein*e allwissende*r Erzähler*in spricht in Begleitung von erklärenden Bildern) oder sie sprechen indirekt zum Publikum (Protagonisten*innen sprechen miteinander und werden von Bildern zur Illustration begleitet). Solche eine indirekte Adressierung ist ein Hauptmerkmal narrativer Filme, wird aber in Dokumentarfilmen meist nur zur Stützung von expliziten Darlegungen und erklärenden Thesen angewandt. Häufiger zeigt sich eine indirekte Adressierung, insbesondere in Form des*der allwissenden Kommentators*Kommentatorin (im Sinne des Voice-overs) (vgl. Nichols 1998: 168–169).

Witzke und Rothaus fassen die wesentliche Unterscheidung von Dokumentarfilm und Reportage schließlich folgendermaßen zusammen: Dokumentarfilme können „tiefere Einsichten [...] vermitteln, als es die übliche Fernseh-Reportage könnte. Trotzdem findet sich die Reportagehaltung auch im Dokumentarfilm“ (Witzke/Rothaus 2003: 77).

3.2 Methodik und Vorgehensweise der filmästhetischen und narrativen Analyse

Hickethier beruft sich auf die gegenwärtige Möglichkeit einen Film in beliebigem Ausmaß wiederholt betrachten zu können und spricht sich daher für eine Durchführung der Analyse direkt am Film aus. Eine Protokollierung nehme laut ihm daher oft nur unnötige Zeit in Anspruch (vgl. Hickethier 2012: 36–37). Trotzdem werden die im Folgenden vorgestellten Filmszenen einer sequentiellen Protokollierung in Hinsicht auf Offenlegung der Darstellung von Grenze unterzogen.

Gründe dafür sind einerseits die wissenschaftliche Nachweisbarkeit und andererseits die Tatsache, dass durch ein Protokoll eine Betrachtung aller Beispielfilme seitens des*der Lesers*in nicht unbedingt für ein Verständnis der Analyseergebnisse erforderlich ist. Erstellt wurde deshalb ein Schema eines Sequenzprotokolls, welches wiederum einzelne Sequenzen einer Szene aufzeigt und protokolliert. Einzelne substantielle Einstellungen werden, wie Hickethier dies vorschlägt, mit einem Screen-Shot bildlich dargestellt und filmästhetische Merkmale, wie Informationen zu Bild (Kameraperspektive, Einstellungsmerkmale, Figuren, Handlungsort), Ton (Sprache, On- und Off-Texte, Geräusche, Musik) und Handlung, ergänzt (vgl. Hickethier 2012: 37–38).

Indem im Rahmen dieser Arbeit der Fokus auf die filmästhetische Darstellung von Grenze gelegt wird und lediglich bestimmte Szenen einer Analyse unterzogen werden, wird das Schema der Filmanalyse nach Faulstich stark heruntergebrochen. Es wird immer nur die ausgewählte Szene näher beleuchtet. Was folgt ist ein Herausreißen aus dem Sinnzusammenhang des Gesamtfilmes, denn der Fokus soll explizit auf die Darstellung der Grenze innerhalb der gewählten Filmszene gelegt werden. So wird eine der vier Analyseschritte nach Faulstich – die Bauformen (gesplittet in Ton und Bild) – herausgenommen und anhand des selbst erstellten Protokolls analysiert. Jedoch werden immer nur einige Sequenzen, die in Summe die Filmszene ergeben, untersucht. Um die Stellung der Figuren nicht gänzlich außer Acht zu lassen, werden diese sowohl in der Protokollspalte der Handlung als auch des Bildes mitbetrachtet. Die Handlung, die im Protokoll ebenfalls festgehalten wird, bildet gemeinsam mit der Bauform die Grundlage für die narrative Analyse. Zudem dient die Handlungsanalyse dazu, die Merkmale und Beschreibungen auf der Ton- und Bildebene besser nachvollziehen zu können.

Die Absicht hinter der Aufspaltung der einzelnen Filmszenen in Sequenzprotokolle ist, zu zeigen, in welcher Form und mit welchen filmischen Mitteln die Grenze Österreich-Tschechoslowakei retrospektiv dargestellt wird. Diese Ergebnisse der einzelnen Sequenzen werden nachfolgend zusammengefasst. Anschließend werden wiederum die Ergebnisse aller Protokolle zusammengezogen und diskutiert. Dafür sind folgende Fragen richtungsweisend: Gibt es Gemeinsamkeiten oder Unterschiede? Welche filmästhetischen Mittel werden durchgehend/oft/nie verwendet? Gibt es bestimmte Narrative, die verwendet werden? Wurden spezielle (Bild-)Ikonen herangezogen, um die Zuseher*innen anzusprechen? Hierbei darf auch ein kurzer Input zur Wirkung der Narration (= Rezeption) der Szenen nicht außer Acht gelassen werden.

Ziel des Analyseprozesses ist die Beantwortung eines grundlegenden Teils der Forschungsfrage, nämlich jener Teilfrage, die für die weitere didaktische Auseinandersetzung mit der Grenzthematik maßgebend ist: *Wie wird die Grenze des Eisernen Vorhangs zwischen der ČSSR und Österreich in Dokumentarfilmen/Reportagen auf filmästhetischer Ebene inszeniert [...]?*

3.3 Die filmästhetische und narrative Analyse von Grenzdarstellungen ausgewählter Dokumentarfilme und Reportagen

Die ausgewählten Filme sind dokumentarische Filme, Dokumentarfilme beziehungsweise Reportagen, die aus österreichischer Produktion stammen. Alle wurden in Kooperationen mit Fernsehanstalten – meist mit dem ORF – ausgestrahlt. Die Suche nach dokumentarischen Filmen, die die Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei darstellen, gestaltete sich – wie bereits im Rahmen der Schilderung des Forschungsstands erwähnt – sehr schwierig, da meist die österreichisch-ungarische Grenze zur Repräsentation des Eisernen Vorhangs in Österreich gefilmt wurde und wird. Filme aus anderen Produktionsländern, wie Deutschland, widmen sich hingegen zum größten Teil der Berliner Mauer. Für den Fall, dass deutsche Produktionen den Abschnitt des Eisernen Vorhangs in Österreich zeigen, greifen auch diese auf die Grenze Österreich-Ungarn und das symbolträchtige Bild des Durchschneits des Eisernen Vorhangs mit Alois Mock und Gyula Horn zurück. So bilden letztendlich Dokumentarfilme aus Doku-Reihen zu bestimmten Jahrestagen oder Themenwochen die Grundlage der Untersuchung der filmästhetischen Aufbereitung der österreichisch-tschechoslowakischen Grenze.

3.3.1 Analyse Film 1: ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT

ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT (Ö 2019, R: Thomas Hackl, 44:40 Min.), online unter <https://tvthek.orf.at/history/Geteiltes-Europa/7773732/Das-Ende-der-Welt/14051151> (2019).

Der Film wurde unter der Regie von Thomas Hackl in Österreich im Jahr 2019 produziert und vom ORF veröffentlicht. „DAS ENDE DER WELT“ stellt den ersten Teil der zweiteiligen Reihe zu „ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG“ dar und weist eine Spielzeit von 44:40 Minuten auf. Einsehbar ist die Filmfolge kostenlos auf der TVthek des ORF (<https://tvthek.orf.at/>), welche online aufrufbar ist. Der männliche Erzähler beziehungsweise die Person hinter der Kamera wird nicht gefilmt und auch nicht als Kommentator oder Erzähler vermerkt, wodurch die Kategorie Dokumentarfilm am besten zu dieser filmischen Darbietung passt.

Der Dokumentarfilm zeigt die Ereignisse der Zweiteilung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg auf und widmet sich insbesondere dem Leben an der österreichischen Seite des Eisernen Vorhangs. Zur Sprache kommen einerseits Zeitzeug*innen, wie der Journalist Hugo Portisch und der Politiker Erwin Pröll, die von ihren eigenen Erinnerungen und Erfahrungen von der Zeit des Eisernen Vorhangs berichten. Andererseits nehmen auch Historiker*innen zu den historischen und

politischen Ereignissen des Kalten Krieges Stellung und liefern Erklärungen zu Geschehnissen. So wird unter anderem die Tatsache erklärt, dass der Marschall-Plan von den Sowjets abgelehnt wurde und so auch der östliche Teil Österreichs diese Unterstützung nicht zugesagt bekam. Wichtige Ereignisse, die im Film behandelt werden, sind die Entstehung der Verbotenen Zone mitsamt den technischen Details des Grenzzaunes und die damit verbundenen Fluchtversuche. Um die Grenzzone veranschaulichen zu können, wird in der filmischen Darstellung auf den Einsatz von Grafiken und digital erstellten Plänen zurückgegriffen. Auch die Vertreibung der Sudetendeutschen wird sowohl aus der Sicht der Historiker*innen als auch aus jener der Zeitzeug*innen erzählt. Ergänzt werden all die Berichte durch zeithistorische Filmausschnitte, wie zum Beispiel der Rede Curchills in Fulton oder Propagandafilmen des Geheimdienstarchives CZ, welche die Ausmaße der Grenzvorrückungen erahnen lassen. Auch die Rolle des Bundesheeres wird beleuchtet und vom Direktor des Heeresgeschichtlichen Museums geschildert. Obwohl sich der Film auch der Tschechoslowakischen Grenze widmet, wird vor allem gegen Ende hin die Situation Ungarns näher abgehandelt. Intensiv wird dabei auf die Ungarnkrise und die Lockerung der Grenzüberwachung zwischen dem Burgenland und Ungarn eingegangen.

Zusammenfassung der Ergebnisse des Analyseprotokolls (siehe Anhang, Film 1: 131–137)

Handlungsanalyse

Bei der Untersuchung der Handlung fällt auf, dass diese in den vier untersuchten Sequenzen eher kurzgehalten wird und viel mehr Augenmerk auf das Erzählen der historischen Vergangenheit aus Sicht eines männlichen Zeitzeugens gelegt wird.

Die ersten beiden Sequenzen zeigen einen älteren Herrn namens Franz Gumpenberger in Tracht gekleidet, der entlang eines Baches bei St. Oswald in Oberösterreich spaziert, welcher ursprünglich die Grenze zur Tschechoslowakei markierte. Er berichtet über persönliche Erinnerungen an Ereignisse, welche an diesem Ort stattfanden. So erzählt der Zeitzeuge, dass an diesem Ort die Menschen standen und zusahen, wie tschechische Arbeiter auf Anweisung tschechischer Polizisten die Grenzdörfer auf der tschechoslowakischen Seite zerstörten. Veranschaulicht wird diese Zerstörung durch Einblendungen von zeitgenössischen Fotografien. Er beschreibt zudem, dass in diesem Moment die Hoffnung auf eine Rückkehr für die Heimatvertriebenen starb.

Die dritte Sequenz wird abermals durch den Herrn in Tracht eingeleitet, der am Ufer des Baches steht und mit „I kau mi erinnern [...]“ (siehe Anhang, Film 1 E5: 134) über eigene anfängliche Überschreitungen der Grenze als Kind zum Pflücken von Schwarzbeeren spricht. Als die Häuser jedoch zerstört wurden und der Eisernen Vorhang erbaut wurde, wurden sie gewarnt, diese

Übertritte zu unterlassen, da die Gefahr bestand, erschossen zu werden. Bei Erwähnung des Eisernen Vorhangs wird ein Propagandafilm aus dem Geheimdienstarchiv CZ (Tschechien) eingespielt, welcher einen Soldaten zeigt, der mit einem Stift auf unterschiedliche Stellen einer Landkarte zeigt und seine Lippen sprechend bewegt. Die Rolle des Sprechers bleibt trotzdem Herrn Gumpenberger (Zeitzeuge) zugeteilt, der auch während der weiteren eingespielten zeitgenössischen Filmsequenzen Erinnerungen preisgibt. Bei der Erwähnung der Angst vor dem Erschossenwerden wird ein seine Waffe ausrichtender Soldat sowie eine aus einem Lager stürmende Hundestaffel gezeigt, um die Erinnerungen des Mannes bildlich zu untermauern. In der vierten Sequenz endet die Sprecherrolle des Zeitzeugen. Ein Kommentator erklärt, dass die Kommunist*innen die Ansicht vertraten, dass sie sich vor den Einflüssen des Westens schützen müssten. Zudem wird die Flucht von Menschen in den Westen in der Zeit vor der Erbauung des Eisernen Vorhangs angesprochen. Veranschaulicht werden die Darstellungen des Erzählers abermals durch zeitgenössische Filmsequenzen. Gezeigt werden demnach ein Stacheldraht bei einem Wachturm, wo Soldaten patrouillierend den Zaun entlanggehen, weitere Grenzzäune aus unterschiedlichen Perspektiven, ein Minenwarnschild sowie zwei mit einem Fernrohr ausgestattete Soldaten, die aus einem Versteck heraus in die Ferne blicken. Die gezeigten Bilder und Filme passen bei all den untersuchten Sequenzen zum Inhalt des Gesprochenen und dienen zu dessen Verdeutlichung.

Visueller Bereich der filmästhetischen Analyse

Die visuellen Darstellungen der gezeigten und der erinnerten Grenze sind sehr different. Die **imaginierte (erinnerte) Grenze**, also jene Grenzziehungen, die lediglich noch in der Erinnerung des Protagonisten sichtbar ist, wird anhand eines Bachverlaufes ersichtlich gemacht. Die Figur eines älteren Mannes in Tracht mit dem Namen Franz Gumpenberger geht den damaligen Grenzverlauf nach und erzählt über Ereignisse, die er an diesem Ort miterlebte. Dieser stellt den Protagonisten dar, der aus der Totalen auf die Kamera zukommt und langsam zu sprechen beginnt. Auffallend ist auch, dass der Zeitzeuge während des Erzählens rechts aus dem Bild geht und plötzlich in Nahaufnahme in die Kamera spricht. Im Hintergrund bleibt allerdings immer der Bachverlauf und eine weiße Grenztafel mit der roten Aufschrift „Achtung Staatsgrenze“ (siehe Anhang, Film 1 E3: 132–133) sticht aus dem grünen verschwommenen Bildhintergrund hervor. Der Bildraum ist durchgehend von der grünen Natur des Waldes geprägt und zeigt in dessen Mittelpunkt meist den sprechenden Zeitzeugen, Franz Gumpenberger. Während der Mann entlang des Baches spaziert, wird natürliches Licht eingesetzt. Hingegen wirkt der Protagonist während des Interviews vor der Kamera, als würde er ganz gezielt belichtet werden.

Interessant ist zudem, dass das Gesicht des Mannes herangezoomt wird, als dieser seine Betroffenheit und die Ängste der Heimatvertriebenen schildert. Die Mimik des Zeitzeugen unterstreicht dadurch die übermittelten Emotionen. Aussagen des Zeitzeugen über die Situation an der Grenze werden durch Einblendungen von Bildern und Filmmaterialien aus der Zeit des Eisernen Vorhangs untermalt. Im Zuge dessen wird versucht, dem Objektivitätsanspruch von dokumentarischen Filmen gerecht zu werden. Ergänzend wird die Glaubwürdigkeit des sprechenden Protagonisten zwischen 00:09:33 und 00:11:15 durch eine Einblende mit den Beschreibungen ‚Zeit.Geschichte‘ und ‚Zeitzeuge‘ bekräftigt.

Die **gezeigte (reale) Grenze** wird durchgehend mittels zeitgenössischen Schwarz-Weiß-Bildern und Filmausschnitten gezeigt und bildet Figuren in Form von Soldaten und Hunden sowie auch zerstörte Häuser ab. Jene Bilder, die während der Erzählungen des Protagonisten eingeblendet werden, weisen ein gemeinsames Merkmal der Filmästhetik auf – alle Bilder und Fotos werden heran- und später wieder weggezoomt. Die Einstellungen der mittels sichtbarem Schnitt eingespielten Filmausschnitte bilden meist die Totale oder die Detailsicht, welche den Draht des Stacheldrahtzaunes detailliert erkennen lässt, die Waffe eines Soldaten fokussiert oder auch die Lesbarkeit einer Warn- oder Hinweistafel sicherstellt. Besonders auffällig bei der Betrachtung der Filmausschnitte ist das oftmalige Wegzoomen durch die Kamera sowie der Wechsel von Normal- auf Aufsicht. Dadurch rückt das Gezeigte in die Ferne und es wirkt, als würde der*die Zuseher*in vom Schauplatz wegfliegen. Relevante Objekte, wie der Grenzzaun, der Wachturm oder aber auch die Soldaten selbst befinden sich stets in der Bildmitte und wirken durch die Anwesenheit von Soldaten beziehungsweise aufgrund der Größe sehr bedrohlich. Beispielsweise laufen die Soldaten mit ihren Hunden aus einem Lager und strömen in alle Richtungen aus, indem sie links und rechts aus dem Kamerabild laufen.

Gezeigt wird, wie auch bei der imaginierten Grenze, ein Warnschild. Dieses Mal jedoch mit der Aufschrift „Halt Drahtverhau vermint!“ (siehe Anhang, Film 1 E12: 137) und mit einem aufgemalten Totenkopf. Der Hintergrund ist abermals unscharf. Bei der Darstellung von Grenzzäunen teilt der gezeigte Stacheldrahtzaun in den allermeisten Fällen das gezeigte Bild in zwei Hälften – sei es horizontal, vertikal oder auch diagonal. Auffällig ist, dass in allen Filmausschnitten natürliches Licht verwendet wird und die Bildqualität unscharf ist. Im Bereich des Bildraums fällt eine düstere, finstere Umgebung auf. Es scheint, als wären alle Aufnahmen bei Schlechtwetter entstanden.

Auditiver Bereich der filmästhetischen Analyse

Wie bereits die Analyse des bildlichen Bereichs der Filmästhetik große Differenzen bei der Darstellung von imaginerter und realer Grenze aufzeigt, lassen sich solche Unterschiede ebenfalls im visuellen Bereich erkennen. Denn während die **imaginierte Grenze** von entspannenden, ruhigen Geräuschen, wie dem Plätschern eines Baches und Vogelgezwitscher, begleitet wird, kommt bei den Sequenzen der **realen Grenze** dramatische, düstere Musik im Zusammenspiel mit dumpfem Pochen und Trommeln zum Einsatz.

Unterschiede sind auch im Bereich der Sprache ersichtlich. Der Zeitzeuge spricht ruhig und unter Verwendung von dialektalen Wendungen und Aussprüchen. Er spricht direkt und vor allem erkenntlich in die Kamera, weshalb sein Sprechen durchaus in der Welt des Filmes verortet werden kann (Voice-on). Lediglich bei den zur Veranschaulichung gezeigten Bildern (reale Grenze) ist der erzählende Protagonist Franz Gumpenberger nicht sichtbar, kann aber trotzdem als Voice-on betrachtet werden, da man bereits weiß, dass der Herr vor dem Bachlauf ein Interview gibt.

Die in der dritten Sequenz gezeigten Filmausschnitte werden wiederum zum größten Teil von einer männlichen Erzählerstimme in Standardsprache sprachlich begleitet. Immer wieder ist eine gewisse Dramatik dieser Stimme hörbar. Diese Erzählerstimme kann als Voice-over bezeichnet werden, da dieser Erzähler nie gezeigt wird. Erwähnenswert ist, dass der Wechsel vom ruhigen Plätschern des Baches und dem ebenfalls ruhigen Erzählen des Zeitzeugen hin zur dramatischen Musik und dem Sprechen des Erzählers keineswegs abrupt stattfindet, sondern in Form eines sanften Übergangs bewältigt wird. Das heißt, dass das Plätschern noch leise zu vernehmen ist, während die musikalische Untermalung immer dramatischer und lauter wird.

Ident verhält es sich mit dem Erzählerwechsel, der im Verlauf der vierten Sequenz erfolgt. Keiner der kurzen Filmausschnitte aus der Zeit des Eisernen Vorhangs wird mit Originalton gezeigt – die Lippen der Figuren bewegen sich lautlos, denn das Voice-over des Erzählers und das Voice-on des sprechenden Zeitzeugen übernehmen die Sprachaktion. Auch die Originalgeräusche und -musik werden nicht übernommen.

Narrative Analyse

Narrativität entsteht in den untersuchten Sequenzen insbesondere durch die Erzählweise des Zeitzeugen, welcher mit Floskeln, wie „Es woa in an Sonntognochmittag [...]“ (Anhang, Film 1 E1: 131) oder „I kau mi erinnern [...]“ (Anhang, Film 1 E5: 134) seine Erinnerungen wiedergibt. Dieser subjektive Bezug kann beim Publikum durchaus Glaubwürdigkeit auslösen, muss aber kritisch

gesehen werden, da damit sehr subjektive Empfindungen und Meinungen einhergehen. Ausgeglichen wird diese subjektive Vermittlung der Situation während des Eisernen Vorhangs durch den scheinbar objektiven Erzähler, welcher nicht sichtbar gemacht wird.

Eine bedeutende Rolle bei der Entstehung von Narrativen trägt die Tonebene. Während die in den Filmbeiträgen gezeigten Grenzen mit Zäunen und Soldaten von düsterer, dramatischer Musik umrahmt werden, wird beim Zeigen dieser Orte in der Gegenwart auf ruhiges Plätschern eines Baches und auch auf Vogelgezwitscher gesetzt. Dadurch entsteht bei den Rezipient*innen sofort ein anderes Gefühl im Sinne von Freiheit und Frieden. Die düstere Musik kann leicht mit Gefahr, Bedrohung und Einschränkung assoziiert werden.

Der Titel des Filmes „ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT“ stellt bereits eine Deutung dar, welche auch in den Köpfen der Menschen verankert war, da der Eisernen Vorhang die Welten Ost und West trennte und folgt somit einem weit verbreiteten Diskurs (vgl. Baar 2005: 266; vgl. Heintel u.a. 2018: 4–5).

Die rückwirkende Erzählperspektive des Zeitzeugen Franz Gumpenberger wird durch Rückblenden in Form von Fotografien hinsichtlich eines Wahrheitsanspruchs verstärkt. Neben der Sprache und den Filmausschnitten wird durch die Einbindung von Hinweis- und Warnschildern auch mittels Schrift und Symbolik erzählt. Zudem stellen Stacheldrahtzäune und Wachtürme sowie uniformierte Soldaten deutliche Symbole dar, welche von einem großen Kollektiv unkommentiert mit Grenze und Bewachung in Zusammenhang gebracht werden.

3.3.2 Analyse Film 2: EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI

EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI (Ö 2009, R: Dalibor Hýsek, 20:49 Min.) <https://tvthek.orf.at/profile/Archiv/7648449/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7771020/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7772754> (2009).

Erschienen ist „EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE, HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI“ im Jahr 2009 im TV-Magazin „Heimat, fremde Heimat“ der ORF-Minderheitenredaktion. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass der Filmbeitrag im Rahmen einer Initiative des ORF entstand. Regie über die etwa zwanzigminütige Dokumentation führte Dalibor Hýsek. Ein kostenloses Streaming ermöglicht wiederum die TVthek des ORF. Für die Zuordnung zur Kategorie der Reportage würde die kurze Spielzeit von etwa 21 Minuten sprechen. Da allerdings weder Personen des Kamerteams, Regisseur*in oder Kommentator*in im

Film erkenntlich gemacht werden oder weitere Merkmale der Reportage vorkommen, kann der Film durchaus ebenso als Dokumentarfilm bezeichnet werden.

Der Titel des Films „DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI“ eröffnet gleich zu Beginn den Themenschwerpunkt und grenzt die behandelten Ereignisse sehr deutlich ein. Denn der Filmbeitrag widmet sich dem Leben und Leid der Menschen unter der Teilung Europas. Der Fokus liegt speziell auf den Erfahrungen und Erinnerungen von Personen, welche zur Zeit des Eisernen Vorhangs in der Tschechoslowakei lebten beziehungsweise als tschechoslowakische Bürger*innen in Österreich lebten oder Asyl gesucht hatten. Hierfür geben unterschiedliche Personen in Interviews ihre Gedanken und Erinnerungen wieder und nehmen zudem auf ihre damaligen Emotionen und Gefühle Bezug. Es erfolgen Erzählungen über das Trauma der Trennung von Familienmitgliedern und Freund*innen, die Probleme mit der fremden deutschen Sprache und die Hoffnung nach einer erneuten Heimkehr in ihr Herkunftsland – die Tschechoslowakei. Zur Sprache kommen neben Privatpersonen, wie ein Maler, Soziologe, Bauunternehmer und eine Dolmetscherin, auch politisch engagierte Personen, welche an den revolutionären Bewegungen betätigt waren. Zudem wird ein Experte totalitärer Systeme hinsichtlich des Geheimdienstes der Sowjetunion im Prager Geheimdienstarchiv interviewt. Berichtet wird unter anderem auch vom Prager Frühling, von den Student*innendemonstrationen in Prag und vom Aufruf zum Generalstreik am Prager Wenzelsplatz. Eine besondere Rolle kommt auch dem Symbol des Schlüssels zu, welcher die Freiheit für die Tschechoslowak*innen einläuten sollte. Neben diesen Ereignissen in Wien schildern einige der Interviewten die Situation für die in Österreich lebende tschechische und slowakische Bevölkerung, welche sich an den Protesten vor der slowakischen Botschaft beteiligte. Der mühsame und doch von Hoffnung geleitete Weg der Protestaktionen bis zum Erreichen der Erteilung von Visagenehmigungen an alle Antragsteller*innen wird dargelegt. Höhepunkt stellt hierbei die Besetzung des Konsulats in Wien dar. Neben vielen zeithistorischen Filmausschnitten werden auch schriftliche Korrespondenzen eingeblendet. Eine hohe Präsenz kommt im Dokumentarfilm der tschechischen Sprache zu, diese wird durchgehend lediglich durch das Hinzufügen von Untertiteln ins Deutsche übersetzt. Der Film endet mit der Frage, wie es den Personen heute geht und wo diese leben. Eingeleitet wird diese Fragestellung mittels eingespielter Privatbilder, welche die Personen zur Zeit des Eisernen Vorhangs abbilden.

Zusammenfassung der Ergebnisse des Analyseprotokolls (siehe Anhang, Film 2: 138–143)

Handlungsanalyse

Die untersuchten Sequenzen des Films zeigen den Durchschnitt des Grenzzaunes zwischen der Tschechoslowakei und Österreich, durchgeführt vom österreichischen Außenminister Alois Mock

und vom tschechoslowakischen Außenminister Jiří Dienstbier. Das Ereignis wird von Reporter*innen, Journalist*innen, Personen des Militärs sowie von weiteren Schaulustigen vor Ort mitverfolgt. Den ersten sichtbaren Schnitt mit einem Bolzenschneider führt Dienstbier durch und übergibt in Folge das Werkzeug an Mock weiter. Dieser schneidet ebenfalls einen Draht durch. Dann wird eine Wiederholung dieses historischen Ereignisses aus einer anderen Perspektive gezeigt – es handelt sich demnach um kein weiteres Durchschneiden des Stacheldrahtes an einem anderen Stück des Zaunes, sondern lediglich um eine erneute Wiedergabe der vorherigen Sequenz aus einer anderen Kameraposition heraus. Abermals wird gezeigt wie Dienstbier das Drahtstück durchschneidet. Dann übergibt er den Bolzenschneider an seinen österreichischen Amtskollegen Mock, welcher gleich darauf ebenfalls zum Schnitt ansetzt. Der tschechoslowakische Außenminister Dienstbier überreicht anschließend Mock das eben gemeinsam herausgeschnittene Drahtstück. Begleitet wird dieses Ereignis in beiden Varianten von klatschenden und lachenden Beobachter*innen, deren Freude an den Gesichtern ablesbar ist. Da jedoch die Stimmen und Geräusche des Originalfilms nicht wiedergegeben werden, ist lediglich die Kommentierung seitens einer Erzählerin zu vernehmen, die das Ereignis beschreibt.

Die dritte und sehr kurze Sequenz wiederholt das eben beschriebene Ereignis ein drittes Mal. Allerdings wird hier nur der Durschnitt mit dem Bolzenschneider und der dadurch wegspringende Draht im Detail gezeigt. Wer diesen Schnitt durchführte, wird nicht ersichtlich.

Die vierte Sequenz stellt bereits die Abtragung eines Grenzzaunes durch Soldaten dar. Es handelt sich somit um die Fortsetzung des ersten Durchschneidens durch die beiden Außenminister. Zwei Soldaten stehen am Grenzzaun in einem Waldstück und einer der beiden durchtrennt nach und nach den Stacheldraht mit einem Bolzenschneider. Der zweite Soldat beobachtet ihn. Dann tragen die beiden Soldaten eine Rolle mit eingerolltem Stacheldraht zu einem Lastkraftwagen und übergeben diese an zwei weitere Soldaten, die am Lastkraftwagen stehen. Hier sind bereits abgelagerte Rollen zu sehen. Es wird erkenntlich, dass es sich um ein massenweise durchgeführtes Abbauen der Grenzsicherung handelt. Während die Stacheldrahtrolle zu den anderen Rollen gehoben wird, fährt der Lastkraftwagen vorwärts und das Bild wird immer dunkler. Das Fahrzeug entfernt sich auf zweierlei Arten – es verschwindet im Bildmittelpunkt und wird durch die Verdunkelung des Bildes immer undeutlicher.

Visueller Bereich der filmästhetischen Analyse

Im Film „EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI“ wurden ausschließlich Sequenzen der Darstellung **realer Grenze** einer Analyse unterzogen, da diese sehr dominant vertreten ist und die imaginierte Grenze wenig bis

gar nicht besprochen und gezeigt wird. Neben den beiden Protagonisten Mock und Dienstbier stellen Reporter*innen, Journalist*innen, Personen des Militärs und Schaulustige die Nebenfiguren der ersten beiden Sequenzen dar. In der dritten Sequenz können die beiden Soldaten, die mit der Entfernung des Stacheldrahts beschäftigt sind, als die wichtigsten Figuren angesehen werden. Der Ort der Handlung wird durchgehend von der Grenze zwischen der Tschechoslowakei und Österreich verkörpert. Neben natürlichem Licht lässt sich in den ersten drei Sequenzen mit den beiden Außenministern zusätzlich ein künstliches stetiges Aufblitzen erkennen, welches durch die Blitzfunktion von Fotoapparaten erzeugt wird.

Auffallend ist die immer wiederkehrende Veränderung der Einstellungsgröße von Nahaufnahme, Großaufnahme oder Amerikanischer Einstellung zur Detailaufnahme bei der filmischen Darstellung des Drahtdurchschnitts. Der Schnitt wird stets detailgenau gezeigt, sodass das Wegspringen der Stacheldrähte gut zu erkennen ist und der Bolzenschneider sowie die Hände der durchführenden Personen fokussiert werden. Hierbei verfolgt die Kamera meist den Bolzenschneider in den Händen der jeweiligen Person mittels Kameraschwenk oder Zoom. Da die beiden Minister sehr dunkel gekleidet sind, stechen deren Hände sowie der rote Bolzenschneider stark hervor. Dieser Effekt wird durch die Ausrichtung des Geschehens in der Bildmitte darüber hinaus verstärkt.

Der Grenzzaun stellt in allen Einstellungen der ersten drei Sequenzen eine Trennung zwischen Kamera und Figuren dar, welche durch das Durchtrennen des Drahtes langsam aufbricht. Insbesondere die Einstellung E8 in der dritten Sequenz weist eine besonders nahe Detailaufnahme auf, wirkt daher aber bei Bewegung der Drähte sofort unscharf. Diese Einstellung wird im Gegensatz zu den vorhergehenden Einstellungen aus der Perspektive der Aufsicht festgehalten.

In der vierten Sequenz werden die Einstellungsgrößen der Halbnahaufnahme und der Amerikanischen Einstellung verwendet und es wird mit wenigen Ausnahmen auf die Kameraperspektive der Normalsicht zurückgegriffen. Während die Durchtrennung des Zaunes durch die beiden Außenminister in kräftiger Farbe abgespielt wird, ist die vierte Sequenz in matten grünen und grauen Farben gehalten. Die Bewegungen der Kamera sind wesentlich weniger. Der zusammengerollte Stacheldraht nimmt die Position der Bildmitte ein. Das Ende der Sequenz zeichnet sich durch das Wegfahren des Lastkraftwagens ab, welcher vorwärts in die Mitte des Bildes hineinfährt und dadurch an Größe verliert. Zudem unterstützt der Bereich des Bildraumes diese Entfernung des Fahrzeuges mit den abgebauten Stacheldrahtteilen, indem das Bild immer dunkler wird, bis es völlig geschwärzt ist.

Auditiver Bereich der filmästhetischen Analyse

Die Analyse der auditiven Ebene der Filmästhetik zeigt eine einheitliche musikalische Gestaltung der analysierten Sequenzen auf. Eine ruhige Gitarrenmusik aus dem Off begleitet die unterschiedlichen Darbietungen der Durchtrennung des Eisernen Vorhangs. Lediglich ein kurzer Akkordwechsel sowie das Hinzukommen einer zweiten Stimmlage können vernommen werden. Interessant ist, dass die Kommentatorin ausschließlich in den Sequenzen mit Mock und Dienstbier erzählt und die restlichen Sequenzen ab der Einstellung E5 gänzlich ohne Sprache auskommen müssen. Die weibliche Erzählstimme in Form eines Voice-overs spricht in Standardsprache und spricht von der Einstellung E1 bis zu E4. Sie gibt jedoch nur kurze Informationen zum Datum des Ereignisses sowie zu den Personen und ergänzt das Wegspringen der Drähte im Zuge des Durchschnittees in E3 und E4 mit der Aussage „Der Eiserner Vorhang an Grenzen Österreichs war Geschichte“ (siehe Anhang, Film 2 E3/E4: 139–140). Obwohl die gezeigten Figuren in den eingespielten Filmausschnitten ihre Lippen bewegen, werden ihre Stimmen und infolgedessen die Gespräche nicht abgespielt. Der Ton des Originalbeitrags ist ausnahmslos stummgeschaltet. Aus diesem Grunde finden sich schlichtweg keine Geräusche in den untersuchten Sequenzen wieder, welche die dargebotenen Ereignisse bekräftigen oder lebhafter gestalten könnten.

Narrative Analyse

Die Bilder und Filmbeiträge der Durchtrennung des Eisernen Vorhangs zwischen Österreich und der Tschechoslowakei stehen für charakteristische und oft veröffentlichte Medienikonen in Hinsicht auf den Fall des Eisernen Vorhangs. Diese Narration wird überdies in Form des Abbaus der Grenzsicherungen durch die Soldaten ergänzt und expliziter ausgeschmückt.

Ein besonderer Wert kommt im Sinne der narrativen Beschaffenheit auch dem Ende der vierten Sequenz zu, wenn die Lastkraftwagen mit den Stacheldrahtrollen aus dem Bild fahren und das Bild sich daraufhin verdunkelt. Es entsteht das Gefühl, dass der Stacheldraht nun wirklich für immer im Nichts verschwindet und einer neuen Zeit weicht. Dieses Gefühl wird bereits durch den Titel des Films eingeleitet, der eine große und bedeutende Veränderung, eine Umgestaltung hin zu etwas Neuem vermuten lässt.

Zu den filmästhetischen Elementen, die zur Entstehung eines Narratives beitragen, zählt im Falle des hier analysierten Beispielfilms zudem die Trennung von Kamera und Figuren durch den sich dazwischen befindenden Grenzzaun. Demnach trennt der abgebildete Grenzzaun auch das Publikum vor den Fernsehgeräten vom Schauplatz des Geschehens und den anwesenden Personen (Mock, Dienstbier, Reporter, andere Schaulustige).

Der Umstand, dass die Sequenzen 2,3 und 4 ohne Sprache auskommen müssen, lässt zu, dass sich die Adressat*innen eigene Eindrücke und Meinungen verschaffen können. Das Voice-over in Form der Erzählerin gibt lediglich kurzes Faktenwissen zu diesem historischen Ereignis wieder und überlässt der Bildebene die weitere Vermittlungsarbeit dieser historischen Veränderung.

3.3.3 Analyse Film 3: EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE

EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE (Ö 2009, R: Romana Casata, 30:01 Min.) <https://tvthek.orf.at/history/Geteiltes-Europa/7773732/Zeitgeschichte-an-der-Waldviertler-Grenze/14033442> (2009).

Unter der Regie von Romana Casata wurde „EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE“ ebenso wie „DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI“ im Jahr 2009 im TV-Magazin „Heimat, fremde Heimat“ der ORF-Minderheitenredaktion 2009 erstausgestrahlt. Neben dem ORF war auch die Fernsehanstalt 3Sat Kooperationspartner im Rahmen der Filmproduktion. Wie der zuvor behandelte Beitrag des TV-Magazins „Heimat, fremde Heimat“ ist auch dieser Film in der ORFtvthek vorhanden und weist eine für die Reportage typische, kurze Spiellänge von etwa 30 Minuten auf. Trotzdem überwiegen die Charakteristika des Dokumentarfilms. Ein Merkmal des Dokumentarfilms, welches sich stringent durch den Filmbeitrag zieht, verkörpert zum Beispiel der sachliche Zugang ohne sichtbare subjektive Einmischung der Filmregisseurin.

Der kurze dokumentarisch aufbereitete Film widmet sich dem Teilstück des Eisernen Vorhangs zwischen dem Waldviertel und der Tschechoslowakei sowie der Gemeinschaft und den Verbindungen der Grenzstädte und -dörfer damals und im Jahr 2009. Hierfür besucht das Filmteam die Städte der ersten großen niederösterreichischen Landesausstellung unter dem Titel „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint.“, welche im selbigen Jahr der Ausstrahlung (2009) veranstaltet wurde. Interviewt werden Bewohner*innen der Grenzregion, die ihre persönlichen Geschichten über das Leben an der Grenze und mit dem Eisernen Vorhang schildern. Gefilmt wird in Raabs an der Thaya, Horn und Telč im heutigen Tschechien, welche alle Schauplatz der Landesausstellung im Jahr 2009 darstellten. So treten in Raabs neben einheimischen Musikgruppen auch böhmische Musik- und Tanzgruppen der tschechischen Partnergemeinde auf. Im Zuge solcher Partnerschaften soll vor allem die junge Bevölkerung der Grenzregion für das Thema Eiserner Vorhang sensibilisiert werden und den Wert der grenzübergreifenden Gemeinschaft und des Austausches vermittelt bekommen. Das Aufrechterhalten der Erinnerung an die Zeit der Trennung

wird seitens der Protagonist*innen des Dokumentarfilms als signifikant hervorgehoben, um eine erneute Trennung von Staaten und Menschen in Zukunft verhindern zu können. Neben Historiker*innen (unter anderem auch Niklas Perzi), politisch aktiven Personen und Personen aus der Kulturszene kommen vor allem Zeitzeug*innen zu Wort, die vom Leben mit dem Eisernen Vorhang berichten. Beispielsweise erzählt eine Frau, dass sie und ihre Familie geglaubt hätten, dass in Österreich alles wunderbar wäre und man für ein schönes Leben nicht arbeiten müsste. Diese Vorstellung hätten sie, trotz der in den Schulen vermittelten negativen Aussagen zum Kapitalismus, gehabt. Wichtige Themengebiete, die im Film aufgegriffen werden, sind die Demonstrationen am Wenzelsplatz, der Durchschnitt der Grenze durch die Außenminister beider Länder, das Grenzschutzsystem, der Nationalpark Thayatal und die Überreste des ehemaligen Grenzzaunes.

Zusammenfassung der Ergebnisse des Analyseprotokolls (siehe Anhang, Film 3: 144–152)

Handlungsanalyse

Jene Sequenzen, die zur filmästhetischen und narrativen Analyse herangezogen wurden, sind eingespielte Filmsequenzen aus der Zeit des Eisernen Vorhangs (Sequenz 1 und 2) sowie Aufnahmen der Grenze zur Zeit des Filmdrehs (Sequenz 3). Die ersten beiden Sequenzen des eingespielten Filmbeitrags zeigen zu Beginn eine von einem Kran angehobene Statue und beginnen mit der Erwähnung einer Revolution. Diese kurze Einstellung leitet über auf das historische Ereignis der Durchtrennung des Eisernen Vorhangs zwischen Österreich und der Tschechoslowakei – verweist daher auf die **reale Grenze**.

Um dieses geschichtsträchtige Ereignis zu veranschaulichen, wird exakt derselbe Filmbeitrag wie bereits in Film 2 (siehe Anhang, Film 2: 138–143) verwendet. Mock und Dienstbier befinden sich abermals inmitten einer Menschenansammlung bestehend aus Journalist*innen, Reporter*innen, Personen des Militärs und Schaulustigen. Im Gegensatz zu Film 2 wird allerdings der Originalton des eingespielten Filmbeitrages beibehalten. Dienstbier bewegt sich zum Eisernen Vorhang, um den ersten Draht zu durchschneiden. Die Personen im Hintergrund lachen begeistert und Mikrofone werden in Richtung der beiden Außenminister gestreckt, um auch das Geräusch des Durchschnitts aufzunehmen. Während Dienstbier den ersten Draht mit einem Bolzenschneider durchtrennt, ergänzt eine Erzählerin, dass dieses Ereignis für die tschechoslowakischen Bürger*innen „die Freiheit brachte“ (siehe Anhang, Film 3 E4: 145). Der durchgeschnittene Draht springt daraufhin auseinander und der tschechoslowakische Außenminister lächelt erfreut. Auch die anwesenden Menschen lachen erleichtert auf.

Ein Schnitt zu einer Wiederholung des Ereignisses aus einer anderen Kameraperspektive ist ebenfalls mit der Darstellung in Film 2 ident. Der Durchschnitt wird auch hier ein zweites Mal mit

einem Ausschnitt eines Filmbeitrages dargebracht. Ein weiteres Mal setzt hierbei Dienstbier zum ersten Schnitt an, während Mock und alle anderen aufgeregten Personen zusehen. Vereinzelt versteht man neben dem Lachen der Menschen freudige Rufe. Danach übergibt der tschechoslowakische Minister den Bolzenschneider an seinen Amtskollegen, welcher anschließend gleich zwei Drähte durchschneidet. Die Freude, als der Draht getrennt wird, ist groß. Die Sequenz endet, als Dienstbier das herausgeschnittene Drahtstück in die Höhe hebt und an Mock überreicht.

Die dritte Sequenz zeigt die Reste der Grenze Jahre nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, demnach die **imaginierte Grenze**. Gezeigt wird ein weißes Haus, zwei sich im Wind bewegende Stacheldrähte und wiederholt das Haus aus weiterer Entfernung. Diese Bilder umrahmen die Einleitung einer Erzählerin (Voice-over), die darauf hinweist, dass auch heute noch verrottete Überreste der Grenzsicherung in den Wäldern des Waldviertels zu finden seien. Der Drehort verlagert sich gleich darauf in ein Waldstück, wo ein verrosteter Stacheldraht am Waldboden, befestigt an einem Baum, gefilmt wird. Des Weiteren präsentiert der dokumentarische Film einen verwachsenen Bunker sowie Scharfschützenunterstände mit immer noch vorhandener tschechischer Aufschrift. Die Erzählerin setzt ihren Bericht weiter fort, indem sie die Überreste benennt.

Visueller Bereich der filmästhetischen Analyse

Die **reale, gezeigte Grenze** in Form des eingespielten Filmbeitrags, in dem der Stacheldrahtzaun an der Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei durchschnitten wird, weist eine sehr große Ähnlichkeit mit der Vermittlung in Film 2 auf. Zu den Figuren der dazugehörigen Sequenzen (1 und 2) werden der österreichische Außenminister Alois Mock und sein tschechoslowakischer Amtskollege Jiří Dienstbier sowie Reporter*innen, Journalist*innen, Personen des Militärs und Schaulustige gezählt. Den Handlungsort stellt abermals die Grenze zwischen Österreich und der ČSSR dar und das Licht kann – mit Ausnahme des Aufblitzens der Fotoapparate – als natürlich beschrieben werden.

Wie auch bei der Verwendung im zweiten, bereits untersuchten Film, tritt eine immer wiederkehrende Veränderung der Einstellungsgrößen von Nahaufnahme, Großaufnahme beziehungsweise Amerikanischer Einstellung hin zu einer Detailaufnahme auf, wodurch die Durchtrennung des Stacheldrahtzaunes in den Fokus gerückt wird. Im Zuge dessen ist erneut erkennbar, wie die getrennten Drähte auseinanderspringen. Die Kamera verfolgt stets den Bolzenschneider, welchen die beiden Außenminister in den Händen halten, mittels Kameraschwenk und Zoom. Auch die Position des Bolzenschneiders in der Bildmitte und dessen farbliche Abhebung vom Hintergrund der dunklen Kleidungsstücke der beiden Außenminister bleibt vorhanden. Der Stacheldrahtzaun

trennt die Kamera von den Figuren des Filmbeitrages und bildet daher im Zuge des Durchschneidens eine ‚bröckelnde‘ Barriere zwischen dem Publikum und dem gezeigten Geschehen. Die Übergabe eines herausgeschnittenen Stück Drahts findet auch hier im Bildmittelpunkt statt. Allerdings wird in dieser Verwendung des zeitgenössischen Filmbeitrags das Gesicht des grinsenden Diensters nach dem ersten Schnitt mit der Kamera aufgeschnappt (Kameraschwenk nach oben). Eine weitere Einstellung E11 kommt im Vergleich zu Film 2 hinzu, nämlich jene, in der Mock ein zweites Drahtstück oberhalb des bereits durchgetrennten Drahts mit dem Bolzenschneider durchteilt.

Die **imaginierte (reale) Grenze** in Sequenz 3 bildet die filmische Darstellung von Überresten der Grenzsicherung des Eisernen Vorhangs. Auf Figuren wird gänzlich verzichtet und Handlungsort ist ein Haus an der Grenzregion beziehungsweise vermutlich ein Waldstück an der Grenze zu Hardegg. Im Bereich der Lichtgestaltung wird durchgehend auf natürliches Licht gesetzt, welches dementsprechend auch Schatten und somit dunkle Akzente im Bild mit sich bringt. Das gezeigte Haus in Einstellung 13, welches sich hinter einem Grenzzaun befindet, wird in der Totalen aufgenommen und erscheint folglich unerreichbar. Verstärkt wird dieses Empfinden durch die massive Säule, die vertikal durch die Bildmitte geht. Bewegungen von Objekten sind in der Sequenz 3 meist dem Wind und der Natur geschuldet, wie ein Wackeln der Blätter oder eines Drahts im Wind. Die Kamera bewegt sich lediglich in E16/E17 in Form einer Kamerafahrt entlang des Stacheldrahts oder in E21, wenn die Kamera vom Waldweg hin zu einem verwachsenen Bunker nach links schwenkt. Bei der Aufnahme vom Stacheldraht sowie von Überresten des Drahtes in E14 wird die Einstellungsgröße der Detailaufnahme in Kombination mit der Perspektive der Untersicht, in E16 und E17 jene der Aufsicht verwendet. Der Stacheldrahtrest am Waldboden passt durch seine rostige Farbe zum gelbbraunen Herbstlaub, welches am Boden liegt und trennt das Bild horizontal in zwei Hälften. Hier sind in Folge der Detailaufnahme sogar die laufenden Ameisen erkennbar. Der Großteil der Einstellungen in dieser Sequenz werden durch sichtbare Schnitte eingespielt und sind bildlich gesehen eigene Aufnahmen, welche mit den vorherigen und nachstehenden Bildaufnahmen nur thematisch verbunden sind.

Der verwachsene Bunker ist in beiden Fällen seiner Darstellung nur schemenhaft zu vernehmen, da er sehr stark von der grünen Natur eingenommen wurde. In Einstellung E22 ist jedoch eine gelb-grün-gelbe Kennzeichnung (eine Art Fahnsymbol) zu erkennen, welche sich in der Bildmitte befindet. Ein gezeigter Scharfschützenunterstand in Einstellung 19 wirkt durch die ausschließliche Verwendung natürlichen Lichts äußerst dunkel und kalt. Die Kamera befindet sich außerhalb des Unterstandes und filmt mit leichter Aufsicht in den Betonbau hinein. Trotzdem ist

eine tschechische Aufschrift und die Nummer 25 lesbar, welche direkt unter dem sich in der Bildmitte befindlichen Loch für das Gewehr (Schießscharte) an die Wand geschrieben sind.

Auditiver Bereich der filmästhetischen Analyse

Die erste Sequenz der **gezeigten Grenze** wird mit dem Geschrei einer Menschenmenge bei einer Demonstration und einem Voice-over einer Erzählerin, die in Standardsprache spricht, eingeleitet. Während das Geschrei mit der Einstellung E2 abrupt endet, kommentiert die Erzählerin weiter und spricht von der Revolution und dem Zusammenbruch des Kommunismus. Hintergrundgeräusche bilden das Klatschen der beim historischen Ereignis des Durchschneidens des Eisernen Vorhangs anwesenden Personen, später auch deren unverständliche Gespräche. Die Erzählerin erwähnt die neue Freiheit der Tschechoslowakei, während weiterhin Gespräche die undeutlichen Nebengeräusche bilden. Ein weiteres Geräusch, das im Lauf der Zeit hinzukommt, ist das Rauschen der Mikrofone, die zu den Protagonisten Dienstbier und Mock gestreckt werden. Nachdem der erste Draht durchtrennt wird, kommt freudige Stimmung auf und die Nebengeräusche werden in Form fröhlichen Geschreis, erfreuten Lachens und Applaus hörbar. Die Kommentierung seitens der Erzählerin endet zeitgleich. Nach und nach, mit Beginn der zweiten Sequenz, können einzelne sprachliche Ausrufe von anwesenden Personen, wie „Bravo“ (siehe Anhang, Film 3 E6: 146) und „Jaja“ (siehe Anhang, Film 3 E7/E10: 147–148) verstanden – jedoch keiner Person zugeordnet – werden.

Ganz anders verhalten sich die Ergebnisse der auditiven Analyse der **imaginierten Grenze** in der Gegenwart. Bei der Betrachtung des Hauses sind zwar keine Personen zu sehen, trotzdem können neben Motorengeräuschen und Vogelgezwitscher Stimmen vernommen werden, die leise in tschechischer Sprache sprechen. Die weibliche Erzählstimme kommt in der zweiten und dritten Einstellung der dritten Sequenz wieder ganz kurz zum Vorschein, indem sie in Standardsprache von den Überresten des „unmenschlichen Grenzwalles verborgen in den Wäldern“ (siehe Anhang, Film 3 E14/E15: 149 – 150) berichtet.

Die Kamerafahrt entlang des am Boden langsam vor sich hin rostenden Stacheldrahts wird begleitet durch das Rauschen und Surren der Kamera, durch Vogelgezwitscher sowie durch das Knacken von Ästen, welches wahrscheinlich durch das Filmteam ausgelöst wird. Die filmische Darstellung des Bunkers und Scharfschützenunterstands wird von einem Rauschen, möglicherweise von Autos verursacht, und unverständlichen, leisen Stimmen gesäumt. Hinzu kommt eine kurze Kommentierung der unterschiedlichen Arten von Grenz-Überresten durch das Voice-over. Jene Einstellung, die den Bunker mit dem gelb-grün-gelben Symbol festhält, weist neben dem Rauschen der Autos und dem Gezwitscher der Vögel zudem ein kurzes Knistern auf. Dieses stammt möglicherweise ein weiteres Mal von den Fußbewegungen des Filmteams.

Narrative Analyse

Erneut wird ein Filmbeitrag, der als Ikone der Medienlandschaft in Bezug auf den Fall des Eisernen Vorhangs definiert werden kann, in den retrospektiven Dokumentarfilm über die Grenze zwischen Österreich und Tschechien im Kalten Krieg eingebaut: Nämlich die Durchtrennung des Stacheldrahts durch den tschechoslowakischen Außenminister Dienstbier und den österreichischen Außenminister Mock an der österreichisch-tschechoslowakischen Grenze im Jahr 1989.

Hervorgehoben wird die enorme Bedeutung dieser Durchtrennung des Zaunes anhand der filmästhetischen Inszenierung, welche mit vielen Detailaufnahmen, Kameraschwenken und -fahrten arbeitet. Die Narration wird zudem von der starken Präsenz des Stacheldrahtes geprägt, welcher in diesem Fall sowohl im eingespielten Filmbeitrag der realen Grenze als auch im gefilmten Grenzraum der früheren Grenze (imaginierte Grenze) sehr oft eine teilende Funktion innehat. So trennt der Zaun einerseits die Menschenansammlung und das gezeigte Haus vom Publikum, andererseits durchtrennt der Stacheldraht aber auch das gezeigte Bild in zwei Hälften, wie es beispielsweise beim Stacheldraht auf dem Waldboden der Fall ist.

Die weibliche Erzählerstimme im Voice-over trägt durch den hohen Grad an Objektivität im Zuge der prägnanten Vermittlung von Fakten dazu bei, dass das Publikum in seiner Meinungsbildung nicht gelenkt beziehungsweise manipuliert wird. Die sehr gering gehaltenen sprachlichen Äußerungen in den untersuchten Sequenzen werden durch symbolische Zeichen und Schriften ergänzt, welche den Fall des Eisernen Vorhangs überdauerten.

3.3.4 Analyse Film 4: UNIVERSUM HISTORY: NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG

UNIVERSUM HISTORY: NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG (Ö 2016, R: Anita Lackenberger, 44:08 Min.) https://media.edutube.at/media/Nieder%C3%B6sterreich+-+Leben+am+Eisernen+Vorhang/0_rhielwjw (2016).

„NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG“ ist im Jahr 2016 im Rahmen des Programms Universum History als vierte Folge der Zeitgeschichteserie „Unser Österreich“ unter der Regie von Anita Lackenberger erschienen und erstausgestrahlt worden. Indem Universum History vom ORF initiiert wird, kann dem ORF die Rolle des Auftraggebers zugeschrieben werden. Der Filmbeitrag kann kostenlos über „edutube“ (edutube o.J.: o.A.), einer Bildungsplattform des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung in Zusammenarbeit mit dem ORF, gestreamt werden und steht somit allen Lehrkräften und auch Student*innen zur Verfügung. Der Film weist immer wieder einleitende Spielfilmsequenzen (Re-Enactment-Szenen)

auf, welche das Leben zur Zeit des Eisernen Vorhangs nachspielen und dadurch Erinnerungen veranschaulichen sollen. Außerdem werden auch zeithistorische Bilder eingespielt und oftmals vergleichend mit aktuellen Bildern dargebracht. Eine eindeutige Zuschreibung zur Kategorie Dokumentarfilm ist aufgrund des Einsatzes von Elementen des Spielfilms nicht möglich.

Der Film behandelt die Geschichte der Stadt Gmünd und der dort wohnhaften Baumeisterfamilie Fürnsinn vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende des Eisernen Vorhangs. Neben Mitgliedern der Familie Fürnsinn sprechen auch Historiker*innen und der Stadtarchivar von Gmünd. Eine weibliche Erzählstimme übernimmt die Darlegung von Fakten und Kontexten. Gmünd wurde nach dem Ersten Weltkrieg bereits erstmals zu einer Grenzstadt und war in Folge dieser Grenzverlegungen entzwei geteilt. Wichtige Gebäude und auch der Bahnhof gingen an die Tschechoslowakei. So wurde der Stadtteil Unterwieland zum tschechoslowakischen Dorf České Velenice und viele ehemaligen Bewohner*innen von Gmünd wurden zu Staatsbürger*innen der ČSSR. Im Film wird das Leben und die soziale, wirtschaftliche Situation der Bewohner*innen von Gmünd und České Velenice aufgezeigt. Mitglieder der Familie Fürnsinn sowie eine Historikerin und ein Stadtarchivar sprechen über Erlebtes und geben ihnen erzählte Geschichten wieder. Neben der sowjetischen Kommandozone (Kommandatura) wird auch die Person des Leopold Figls und dessen Wirken thematisiert. Die interviewten Personen setzen sich außerdem auch mit der Vertreibung der deutschsprachigen Bevölkerung auseinander und berichten hierzu auf emotionale Art und Weise von den Schicksalen verwandter Personen, die rechtzeitig fliehen konnten, bevor sie gedemütigt und geplündert wurden. Ergänzend wird auch die Rolle von Gmünd als Zentrum einer Fluchtbewegung aufgezeigt. Im Verlauf des Films werden Spielfilmsequenzen, sogenannte Re-Enactment-Szenen, immer wieder zur Verbildlichung von erzählten Situationen angewandt. Dementsprechend wird auch die Gefahr des Grenzübertritts des 15-jährigen Fürnsinns vermittelt, welcher die Grenze zum Schmuggeln von Zigaretten, Eiern und Zucker überquerte und mit viel Glück einer Verhaftung entkam. České Velenice und Gmünd werden in Hinsicht ihrer örtlichen Nähe, der unüberwindbaren Grenze und der aktuellen Situation des Zusammenlebens präsentiert.

Zusammenfassung der Ergebnisse des Analyseprotokolls (siehe Anhang, Film 4: 153–159)

Handlungsanalyse

Vom dokumentarischen Film „NIEDERÖSTERREICH – EIN LEBEN AM EISERNEN VORHANG“ wurden drei zusammenhängende Sequenzen sowie eine weitere Sequenz für die Durchführung der Analyse herangezogen. Die ersten drei Sequenzen stellen die **imaginierte** beziehungsweise **erinnerte Grenze** in unterschiedlichen filmästhetischen Varianten dar. Sie repräsentieren

die Erinnerung des Gmündners Johannes Fürnsinn an seinen von jugendlichen Leichtsinn ange-triebenen Übertritt der Grenze des Eisernen Vorhangs und sein großes Glück unbeschadet davon-gekommen zu sein.

Eine weibliche Erzählerin berichtet in der ersten Sequenz darüber, dass der 15-jährige Fürn-sinn sehr oft die Grenze übertrat, um Lebensmittel und Tabakwaren zu schmuggeln. Kindern war die Gefahr, der sie sich aussetzten, nicht so sehr bewusst. Ein Bild des jugendlichen Johannes Fürnsinns sowie die Natur des Waldes werden abgebildet.

Im Zuge der zweiten Sequenz erscheint Herr Fürnsinn, welcher im Gras am Flussufer der Lainsitz sitzend auf den Fluss zeigt und zu sprechen beginnt. Während er den Grenzverlauf mit Handbewegungen andeutet, erzählt er, dass in der Flussmitte die Grenze war und er hier Waren mit Personen der tschechoslowakischen Seite austauschte.

Es folgt eine eingespielte Re-Enactment-Szene (Sequenz 3) mit einem Voice-over der weib-lichen Erzählstimme, welche die Erinnerung Fürnsinns an einen Zusammenstoß mit einem Solda-ten nachstellt (Sequenz 3). Ein Soldat geht mit Gewehr im hohen dünnen Gras und blickt kontrol-lierend auf die Seite. Dann überqueren mit Schuhen bekleidete Füße über Holzstämmen den Fluss und der den jungen Fürnsinn darstellende Schauspieler wird erkennbar. Dieser kommt mit einem Rucksack, der die Schmuggelware beinhaltet, aus dem hohen Gras beziehungsweise Schilf hervor. Der Soldat entdeckt ihn und verlangt von ihm in tschechischer Sprache, dass er stehen bleiben soll.

Die vierte von den bereits beschriebenen Sequenzen isoliert betrachtete Sequenz kann als zeitgenössische Aufnahme eines Besuchs Leopold Figls 1962 an der Grenze und deshalb als **ge-zeigte Grenze** bezeichnet werden. Eine gegenwärtige Aufnahme eines Waldstückes mit einem Hinweis- oder Warnschild und einer Kommentierung durch einen männlichen Erzähler leitet den eingespielten Propagandafilm mit Leopold Figl ein. Figl geht mit zwei weiteren Männern entlang eines Feldes und einer der Männer zeigt vermutlich in Richtung Grenze. Weitere anwesende Per-sonen gehen neben einem Grenzschild auf und ab und zeigen immer wieder in die weite Land-schaft. Der Kommentator weist auf die Freiheit in Österreich und eine „öde Leere“ (siehe Anhang, Film 4 E17/E18: 158–159) in der Tschechoslowakei hin.

Visueller Bereich der filmästhetischen Analyse

Die Darstellung der **imaginierten Grenze** weist sehr viele Elemente und Bewegungen der freien Natur (sich im Wind bewegende Blätter/Äste, fließendes Wasser, ...) auf. Als Handlungsort kann durchgehend die Grenze an der Lainsitz definiert werden. So werden anfangs Baumkronen in ext-remem Untersicht (Froschperspektive) und Halbtotale gezeigt, um gleich darauf die Kamera ab-wärts zu schwenken und so die Normalsicht auf einen Fluss in einem Wald zu erhalten. Gleich

darauf schwenkt die Kamera noch weiter abwärts – eine Aufsicht auf das Wasser des Flusses ergibt sich. Während all dieser Kamerabewegungen können zusätzlich natürliche Bewegungen des Waldes und Wassers durch den Wind vernommen werden. In dieser ersten Sequenz kommen keine Figuren vor.

Die zweite Sequenz zeigt in Halbtotaler mit leichter Aufsicht den Zeitzeugen Fürnsinn, welcher am Ufer des Flusses sitzt und in die Bildmitte zeigt, um den ehemaligen Grenzverlauf zu vermitteln. Der Fluss teilt das Bild horizontal. Die hell bekleidete Figur sticht aus dem grünen Hintergrund der Natur sehr stark hervor. Der Zeitzeuge erzählt von seinen Schmuggelausflügen über die Grenze, wendet dabei das Gesicht der Kamera zu und lächelt verschmitzt. In beiden eben beschriebenen Sequenzen wird ausschließlich auf natürliches Licht gesetzt, das unterschiedliche Schattenformen, wie beispielsweise von den Ästen im Wasser, mit sich bringt.

Die Figuren der Nachahmung der Erinnerungen Fürnsinns an eine bestimmte Grenzüberschreitung in seiner Jugend (Sequenz 3) sind zwei Schauspieler, die den jungen Fürnsinn und einen Grenzsoldaten repräsentieren. Gezeigt wird zuerst ein die Grenze abschreitender und um sich blickender Soldat mit einer Hand am Tragegurt des Gewehrs in Normalsicht. Dabei wird zwischen Halbtotaler und Amerikanischer Einstellung gewechselt. Auffallend ist, dass neben einer für diese Zeit typischen Uniform auch der Spielfilmausschnitt selbst alt wirkt, indem das Bild in Brauntönen gehalten wird. Da der Soldat, die Ähren des Feldes und später auch der Junge überbelichtet wirken, kann davon ausgegangen werden, dass künstliches Licht eingesetzt wurde. Der Soldat geht durch ein dürres Feld auf die Kamera zu. Der Grenzübertritt des Jugendlichen wird durch einen sichtbaren Schnitt mittels einer Detailaufnahme in Aufsicht filmästhetisch umgesetzt, wobei lediglich die mit Schuhen bekleideten Füße beim Übertreten des Flusses auf zwei Baumstämmen gezeigt werden. Hierbei verfolgt die Kamera die Schritte, welche sich ihr nähern. Das bedeutet, dass die Kamera rückwärts bewegt wird. Nach einem erneuten sichtbaren Schnitt kommt der Jugendliche aus der linken Bildhälfte aus dem Schilf heraus und bewegt sich Richtung Bildmitte, wodurch er der Kamera näherkommt, die sich trotzdem langsam mitbewegt. Die eingesetzte Amerikanische Einstellung mit Normalsicht wird dadurch zu einer Nahaufnahme. Auffallend ist, dass der Blick des jungen Fürnsinns traurig erscheint, da dieser die Augen geschlossen hat und die Mundwinkel nach unten hängen. Durch die Nahaufnahme mit dem jungen Fürnsinn in der Bildmitte wird ein zum Transportieren verwendeter Rucksack erkennbar. Da dieser nur auf einer Schulter getragen wird und sich farblich von der Kleidung des Jungen abhebt, rückt dieser in den Vordergrund der Rezipient*innen. Ein weiterer Schnitt bringt das Gesicht mit Oberkörper des Soldaten in Großaufnahme in den Bildmittelpunkt.

Eine Sequenz eines zeitgenössischen Filmbeitrages über den Besuch Leopold Figls an der Grenze wurde zur Analyse der Veranschaulichung der **gezeigten Grenze** ausgewählt. Eingeleitet wird diese Sequenz, wie bereits bei der erinnerten Grenze, durch die Wiedergabe von Einstellungen einer Naturaufnahme, der Aufnahme eines Waldstücks. Die Kamera filmt in Normalsicht in ein Waldstück hinein und verfolgt sodann ein hinter den Bäumen erkennbares Auto, das rechts aus dem Bild fährt. So schwenkt die Kamera nach rechts und nimmt eine Grenztafel/ein Hinweisschild mit tschechischer Aufschrift auf, welches sich durch die weiße Farbe vom Hintergrund des grünen Waldstückes abhebt. Ein sichtbarer Schnitt erfolgt und eine Amerikanische Einstellung zeigt Leopold Figl mit zwei weiteren Personen bei einem Besuch an der Grenze zur Tschechoslowakei – Bildunterschrift: „Leopold Figl am Eisernen Vorhang 1962“ (siehe Anhang, Film 4 E15: 158). Figl befindet sich zwischen den beiden Begleitern in der Mitte des Bildes. Die vor Figl gehende Person zeigt mit der Hand in die Kamera und deutet wahrscheinlich zur Grenze. Es erfolgen weitere sichtbare Schnitte. So zählen zum Beispiel umhergehende Schaulustige zu den sichtbaren Personen. Die Personen sind der Kamera meist mit dem Rücken zugewandt und sehen in die Ferne. Ein Hinweisschild „Achtung! Staatsgrenze!“ (siehe Anhang, Film 4 E16: 158) weist darauf hin, dass die Figuren in die weite Grenzlandschaft blicken. In einer Nahaufnahme mit leichter Aufsicht schauen später auch Figl und seine Begleiter in die Ferne. Die Kamera schwenkt nach links und während der Erzähler erklärt, was zu sehen ist, hebt ein Beteiligter beim Wort „hier“ die Hand und zeigt auf die tschechoslowakische Landschaft. Hierbei ist auffällig, dass sich die Personen in der unteren Bildhälfte aufhalten, während die obere Hälfte die weite Landschaft auf der tschechoslowakischen Grenzseite präsentiert.

All diese Einstellungen der Sequenz 4 sind in gedämpften Farben gehalten und von vielen durch den Wind ausgelösten Objektbewegungen geprägt. Die Lichtverhältnisse beruhen auf natürlichem Licht und spiegeln ein schlechtes Wetter zum Aufnahmezeitpunkt wider.

Auditiver Bereich der filmästhetischen Analyse

Die erste Sequenz der **gezeigten Grenze** beginnt mit einer melancholischen Melodie, welche die Erinnerung an die Kindheit des Zeitzeugens umgibt, während ein Bild des 15-jährigen Fürnsinns eingeblendet wird. Die Erzählungen der Sprecherin in der Standardsprache können als Voice-over verortet werden. Jene Einstellungen, die die Natur an der Lainsitz einfangen, werden neben den Erzählungen seitens der Kommentatorin von ruhiger Klaviermusik aus dem Off begleitet. Ebenso wird das Plätschern des Wassers hörbar, sobald der Fluss erkennbar ist. In der zweiten Sequenz ersetzt der zum größten Teil Dialekt sprechende Zeitzeuge Johannes Fürnsinn im Voice-on das Voice-over der unsichtbaren Erzählerin.

Während des Spielfilmausschnitts (Sequenz 3) geht die Sprecherrolle wieder an die Erzählerin (Voice-over). Ein vernehmbares Geräusch ist das Rascheln der Schritte des Soldaten im dünnen Gras beziehungsweise Feld. Kurz klingt noch die ruhige Klaviermusik auf dem Off aus. Ab der Einstellung 9, welche die Füße mit Schuhen in Detailaufnahme zeigt, ist die begleitende Musik völlig ausgeklungen und es sind ausschließlich das Sprechen der Erzählerin sowie das Zirpen der Grillen hörbar. Bei den weiteren Einstellungen (E10, E11) findet keinerlei Erzählung statt – nur das Rascheln der Tritte und das Zirpen der Grillen ist auf der Tonebene wahrnehmbar. Die Sequenz endet mit dem lauten Rufen des Soldaten, welcher dem Jungen befiehlt stehenzubleiben. Während die akustisch umgesetzte Warnung des Soldaten (Voice-on) in tschechischer Sprache erfolgt, wird eine deutsche Übersetzung schriftlich mittels Montage eingeblendet.

In den einleitenden Einstellungen der vierten Sequenz ist das Rauschen eines vorbeifahrenden Autos hörbar, welches mit der Kamera verfolgt wird, bis ein Hinweisschild im Bild sichtbar wird. Im Gegensatz zur ruhigen, harmonischen Musik der ersten Sequenz weist diese Sequenz der **realen Grenze** einen stolzen, erhabenen Musikstil, erzeugt von Blasinstrumenten, auf. Vergleichbar ist diese Musik mit Jagdszenen in älteren Filmen. Im filmästhetischen Bereich der Sprache erkennt man, dass der Sprecher aus dem Voice-over bestimmte Silben, Konsonanten und Diphthonge, wie beispielsweise bei „keine Fahne in Freiheit“ (siehe Anhang, Film 4 E16/E17: 158–159) sehr stark betont – ähnlich wie in anderen alten Propagandafilmen. Die Personen rund um Leopold Figl und dessen Begleitern bewegen zwar sprechend ihre Lippen, aber die originalen Gespräche werden nicht wiedergegeben. Der Wind, welcher visuell deutlich erkennbar ist, ergibt durch das Rauschen ein leicht störendes Hintergrundgeräusch.

Narrative Analyse

Filmästhetische Merkmale, die zur Erzeugung der filmischen Narration beitragen, sind vor allem die Erzählung im Voice-on durch den Zeitzeugen, der zudem mit Handbewegungen den Verlauf des Eisernen Vorhangs andeutet. Ein weiteres Beispiel hierzu liefert die Aufnahme der Lainsitz als Grenzfluss an sich. Gestärkt wird die Narration, welcher der Zeitzeuge vermittelt, durch das zuvor eingeblendete Foto, welches ihn als 15-jährigen Jungen abbildet. Dadurch können sich die Zuseher*innen vorstellen, wie er zur Zeit der Eisernen Vorhangs diese von ihm gezeigte Grenze überquerte.

Eine bedeutende Rolle in der Bildung von Imaginationen im Zusammenhang mit dem Schmuggel von Waren über die gefährliche Grenze kommt dem Spielfilmbeitrag zu. Indem dieser die Erzählung des Zeitzeugen nachspielt, werden die Gedanken und Einschätzungen des Publikums zu diesem Ereignis sehr stark geleitet. Da der Beitrag zudem so hergestellt wurde, dass er

älter wirkt, wird vorgetäuscht, dass der Schmuggel und die anschließende Konfrontation mit dem Soldaten exakt so stattgefunden hätten.

Die ruhige Musik, die die Sequenzen der erinnerten Grenze umgibt, löst ein entspanntes Gefühl aus und vermittelt gegenwärtigen Frieden. Die stolze und erhaben wirkende Blasmusik, die bei der Darstellung der realen Grenze eingesetzt wird, deckt sich mit dem Gesprochenen des Erzählers, der die Freiheit Österreichs der nicht vorhandenen Freiheit der Tschechoslowakei gegenüberstellt. Hierbei kann auch den zeigenden Handbewegungen der anwesenden Personen beim Besuch der Grenze durch Figl eine herabwürdigende Wirkung beigemessen werden. Die politische und soziale Lage Österreichs wird demnach über jene der Tschechoslowakei gestellt. Zurückgegriffen wird abermals auch auf den Einsatz von Hinweis- und Warnschildern, die als Symbole der Grenze angesehen werden können.

3.3.5 Analyse Film 5: 1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS

1989 - DER FALL DES EISERNEN VORHANGS (Ö 2019, R: Hans Hrabal, 29:59 Min.), online unter https://media.edutube.at/media/1989+-+Der+Fall+des+Eisernen+Vorhangs/0_0k7gu1jh/1084 (2019).

„1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS“ ist ein vom Wirtschaftsmagazin ECO Spezial und dem ORF produzierter dokumentarischer Film, der im Jahr 2019 erstausgestrahlt wurde. Die Regie des 29:59 Minuten andauernden Films übernahm Hans Hrabal. Dieser Film kann ebenfalls gratis auf der Plattform ‚edutube‘ gestreamt werden. Zugeordnet wird „1989 – Der Fall des Eisernen Vorhangs“ hierbei der Kategorie Geschichte/Aktuelles und Politik/Europa (edutube o.J.: o.A.). Da der Moderator von ECO spezial darauf hinweist, dass Hans Hrabal Unternehmen diesseits und jenseits der Grenze besuchte, um mit ihnen zu sprechen, können dem Film durchaus auch Züge der Reportage zugeschrieben werden. Denn auch wenn Hans Hrabal nicht sichtbar wird, wird vermittelt, dass dieser die Gespräche übernommen hat, also auch die Erzählerstimme darstellt. Im Abspann des Filmes wird Hans Hrabal zudem auch als Berichterstatter angeführt. Diese Beteiligung des Regisseurs sowie auch die Länge des Films sprechen für die Zuordnung zur Reportage. Letztlich kann dieser Film weder dem Dokumentarfilm noch der Reportage eindeutig zugeordnet werden und wird als dokumentarischer Film betrachtet.

Der Film nimmt spezifisch die wirtschaftliche Situation nach und während des Eisernen Vorhangs in den Blick. Eingeleitet wird dieser dokumentarische Film durch einen Moderator von ECO Spezial, welcher diesen nach einer kurzen Einblendung einer filmischen Darstellung anmoderiert. Anlass für die Ausstrahlung ist das Jubiläum der 30-jährigen Ostöffnung im Zuge des Falls des Eisernen Vorhangs. Der Moderator spricht über Grenzen im Kopf und Unternehmer, welche

sich bereits früh auch in Tschechien ansiedelten. Zudem weist er darauf hin, dass Hans Hrabal diese Unternehmer auf beiden Seiten der Grenze aufsuchte. Besucht wird unter anderem der Sektspezialist Hugl aus Stützenhofen, der seit Jahren auch tschechische Weinhersteller*innen berät und deren Sekt veredelt. Weitere Betriebe sind beispielsweise die Firma Fuhrmann, die auch während des Kalten Krieges in der Region verblieb oder der Kaffeespezialist Julius Meinl. All diese Unternehmer werden hinsichtlich der wirtschaftlichen Lage während der Teilung in Ost und West und der aktuellen Wirtschaftssituation interviewt. Es wird im Laufe des Films auf die Entwicklung unterschiedlichster Branchen – wie Banken, Baumärkte, Baufirmen, Landwirte, Tourismus – eingegangen. Zwischendurch gibt ein nicht sichtbarer Erzähler Faktenwissen in Begleitung von bewegten Bildern und Filmsequenzen wieder. Außerdem finden Gespräche mit Personen aus der Wirtschaft und Politik, wie mit dem ehemaligen Sekretär von Alois Mock, welcher bei der Grenzöffnung zur Tschechoslowakei dabei war, oder mit dem ehemaligen Präsidenten der Wirtschaftskammer statt. Bei der historischen Auseinandersetzung mit dem Eisernen Vorhang werden Bild- und Filmausschnitte aus der damaligen Zeit gezeigt und Fakten zur Grenze und der wirtschaftlich schlechten Situation wiedergegeben. Veranschaulicht wird die Grenze auch durch den Einsatz von Elementen der Montage, wie Einblendungen von Grafiken.

Zusammenfassung der Ergebnisse des Analyseprotokolls (siehe Anhang, Film 5: 160–164)

Handlungsanalyse

Drei Sequenzen des dokumentarischen Films „1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS“ – mit Einflüssen der Reportage, wurden der filmästhetischen und narrativen Analyse unterzogen. Bei der Untersuchung der Handlung fällt sofort auf, dass die ausgewählten Sequenzen keine einzige Person abbilden und ausschließlich ein männlicher Erzähler als Voice-over zu Wort kommt. Außerdem ist die Handlung sehr kurz gehalten.

Die **erinnerte Grenze** in der ersten Sequenz wird beinahe nur durch aufgenommene Landschaften veranschaulicht. Der Erzähler erklärt während ein idyllischer Weingarten gefilmt wird, dass es keine Grenzzäune mehr gäbe. Aus größerer Entfernung wird die Autobahn A5 im Norden Niederösterreichs gezeigt. Dazu spricht der Erzähler über die neuen Verbindungen zwischen Österreich und Tschechien. Repräsentativ für diese verkehrstechnischen Verbindungen befinden sich im Bild eine Verkehrstafel sowie später hinzugefügte Grafiken Österreichs und Tschechiens. Die Richtungen der Autobahn werden bei näherer Betrachtung der fahrenden Autos auf der Autobahn genauer erläutert. In Ergänzung zu einer Aufnahme der Landschaft, die Nikolsburg (Mikulov) im Hintergrund erkennen lässt, spricht der Kommentator von einem freien Blick, freien Menschen und freiem Warenverkehr und der beinahe unvorstellbaren Tatsache, dass hier früher der Eiserne

Vorhang gewesen wäre. Während der Sprecher berichtet, wird die Burg in Nikolsburg besser erkennbar.

Die zweite und dritte Sequenz vermitteln die **reale Grenze** durch Einspielungen kurzer zeitgeschichtlicher Filmsequenzen. Der Eisernen Vorhang wird erwähnt, und anhand einer Aufnahme eines Stacheldrahtzaunes mit akustischer Untermalung der Gefährlichkeit, demonstriert. Berichtet wird außerdem über die mit dem Eisernen Vorhang einhergehende Teilung Europas. Die Lage Österreichs neben den sowjetischen Ländern wird mit Hilfe von Grafiken illustriert.

Visueller Bereich der filmästhetischen Analyse

Die **imaginierte Grenze** wird in der untersuchten Sequenz (Sequenz 1) gänzlich ohne Figuren, dafür aber durch den Einsatz von Landschaftsbildern, dargestellt. Handlungsorte sind einerseits ein Weingarten sowie ein Abschnitt der Autobahn A5 und andererseits die österreichische Grenzregion vor Nikolsburg. Die Sequenz beginnt mit einer Normalsicht auf einen idyllischen Weingarten (E1) und viel natürlichem Licht. Danach wird ein Abschnitt der A5 in der Totalen (ausgehend von einer vorhandenen Tafel), ebenfalls in Normalsicht, gezeigt. Im linken Bildraum befindet sich eine Verkehrstafel, welche die möglichen Fahrtrichtungen – unter anderem Brno, Drasenhofen oder Wien – angibt. Diese Tafel sticht mit ihrer hellen Farbe stark hervor und wird von rechts künstlich belichtet. Sie nimmt zudem beinahe die gesamte linke Hälfte des Bildraumes ein. Auf der rechten Bildhälfte erscheint mittels Montage eine helle Grafik, welche die Fläche Österreichs abbildet und später dunkler wird. Ergänzt wird diese durch eine weitere Grafik der Fläche Tschechiens und eine farbliche Hervorhebung des Bundeslands Niederösterreich.

Eine weitere Einstellung (E4) zeigt die Autobahn ohne Verkehrstafel in leichter Aufsicht. Nun sind fahrende Autos und Lastwagen erkennbar. Die Autobahn verläuft durch die Mitte des Bildes, wodurch die Fahrzeuge beidseitig aus dem Bild hinausfahren. Das Licht wirkt durch die Schatten, welche die Fahrzeuge werfen, natürlich. Ein sichtbarer Schnitt bringt eine Landschaftsaufnahme hervor, welche im Hintergrund einen Hügel erkennen lässt. In der Totalen wird mit leichter Aufsicht ein unbenannter Ort mit unscharfer Sicht in die Ferne eingespielt. Nach und nach schwenkt die Kamera nach rechts. Gleichzeitig zoomt die Kamera näher heran. Auf diese Weise wird die Burg Nikolsburg, wenn auch verschwommen, erkennbar.

Die beiden weiteren Sequenzen, welche die **reale Grenze** vermitteln, beinhalten mehrere verschiedene zeitgenössische Filmausschnitte. Die zweite Sequenz wird dementsprechend mit einem sichtbaren Schnitt begonnen, der eine Detailaufnahme eines Stacheldrahtzaunes (E8) auf-

weist. Die sich durch das gesamte Bild horizontal ziehenden Drähte sind nicht starr, sondern bewegen sich schwingend. Im Hintergrund des schwarz-weißen Bildes befindet sich ein schwarzer unklarer Fleck, der nicht zuordenbar ist.

Im Zuge der Einstellung 8 verändert sich der bis dato auf den Drähten liegende Fokus dahingehend, dass nun der schwarze Fleck fokussiert wird. Dadurch wird ein Wachturm in Weitaufnahme und Normalsicht erkennbar und die einzelnen Drähte bilden unscharfe Linien, die durch das Bild gehen. Insgesamt flackert das Bild sehr stark und ist von eher schlechter Qualität. Das Licht wirkt natürlich und vermittelt ein düsteres, nebeliges Bild. Figuren kommen ausschließlich in dieser Einstellung in Form von zwei Personen vor, die am Wachturm hin- und hergehen.

Im Zuge eines Schnittes wird eine Weitaufnahme mit leichter Aufsicht von einer Grenzregion am Eisernen Vorhang eingespielt. Die Kamera fährt in schnellem Tempo entlang des horizontalen Zaunes. In Folge eines sichtbaren Schnittes erscheint ein Drahtgeflecht eines Stacheldrahtzaunes in Detailaufnahme und Normalsicht, welches über die gesamte Bildfläche reicht und dadurch ein Gefühl von Gefangenschaft auslöst. Erneut wird eine Grafik der österreichischen Staatsfläche eingeblendet. Nachdem sich die Kamera durch Verwendung des Zooms weiter entfernt und der Stacheldrahtzaun in Halbnahaufnahme besser erkennbar ist, werden Grafiken der sowjetischen Länder ergänzt. Der Eisernen Vorhang zieht sich nun durch die Bildmitte – die linke Bildseite lässt eine freie Sicht zu, während die Sicht auf der rechten Hälfte durch den Stacheldraht behindert wird.

Auditiver Bereich der filmästhetischen Analyse

Die **erinnerte Grenze** wird mit Erläuterungen eines Erzählers, der in Standardsprache spricht, beschrieben. Obwohl der Erzähler nicht sichtbar ist, nennt der Filmabspann Hans Hrabal als Berichterstatter. Da Hrabal jedoch auch der Regisseur ist, „1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS“ im Rahmen des TV-Magazins „Eco spezial“ erschien und der Moderator von Eco darauf hinweist, dass Hrabal die Grenze besuchte, kann nicht eindeutig festgelegt werden, ob die Erzählerstimme dem Voice-over oder Voice-off zugeordnet werden muss. Bereits bei der Einstellung mit dem Weingarten ist ein leises Rauschen zu vernehmen, das sich beim Erblicken der Autobahn A5 als Geräusch fahrender Autos herausstellt und aufgrund der abnehmenden Distanz zwischen Kamera und Autobahn dementsprechend auch an Lautstärke gewinnt. Auffallend an der Sprache des Erzählers ist seine deutlich erkennbare Pausensetzung beim Sprechen. Das Rauschen der Autos ist – wenn auch leiser – bei den Einstellungen, die die Landschaft Richtung Nikolsburg zeigen, immer noch als Hintergrundgeräusch zu vernehmen.

Im Gegensatz zur erinnerten Grenze wird die Darstellung der **gezeigten Grenze** musikalisch begleitet. Neben der klirrenden und unheimlich wirkenden Musik sind außerdem ein ratterndes Geräusch, ausgelöst durch das Schwingen des Stacheldrahts, sowie ein unregelmäßiges Rauschen der Kamera akustisch wahrnehmbar. Der unsichtbare Erzähler der ersten Sequenz bleibt ident.

Narrative Analyse

In Hinsicht auf die filmische Narration kann dem Einsatz von Grafiken im Sinne der Darstellung der Staatsflächen eine große Bedeutung beigemessen werden. Denn die Grafiken veranschaulichen im Fall des untersuchten Filmes die beschriebenen neu entstandenen Verkehrsverbindungen zwischen Österreich und der Tschechoslowakei. Verstärkt wird diese bildliche Darlegung durch die richtungsweisende Verkehrstafel und die auf der A5 fahrenden Fahrzeuge. Zudem verbildlichen die Grafiken den Verlauf des Eisernen Vorhangs, der ebenfalls erklärt wird.

Die Tatsache, dass der Regisseur selbst als Berichterstatter auftritt, bringt einen gewissen Grad an Subjektivität mit sich, da dessen individuellen Meinungen dadurch stärker in die filmische Aufbereitung einfließen könnten. Der Zoom der Kamera über die österreichische Grenzregion hinweg in Richtung der Burg Nikolsburg lässt die gegenwärtige Staatsgrenze gänzlich verschwinden und vermittelt auf diesem Weg ein Gefühl der Freiheit. Einen starken Kontrast hierzu bildet der im Anschluss gezeigte Stacheldrahtzaun mitsamt der unheimlichen, klirrenden Musik und dem ratternden Geräusch des schwingenden Stacheldrahts.

Die Erzählung über die Trennung der Welt wird stets durch Einstellungen von gefilmten Stacheldrahtzäunen begleitet, welche sich entweder durch das gesamte Bild oder durch eine Bildhälfte ziehen. Dadurch entsteht eine Trennung von Kamera beziehungsweise Publikum und der hinter dem Zaun liegenden Landschaft.

3.3.6 Diskussion und Interpretation der Ergebnisse

Die filmästhetischen Analysen der fünf Beispielfilme, unter Berücksichtigung des Narrativen, verdeutlichen eine stringente Verwendung filmästhetischer Mittel, Darstellungsformen und Narrative, um die österreichisch-tschechoslowakische Grenze des Eisernen Vorhangs zu dokumentieren. Alle betrachteten Filmesequenzen zeigten jedoch ähnlich auffallende Unterschiede in der Vermittlung der erinnerten (imaginierten) Grenze und der retrospektiven Darstellung der gezeigten (realen) Grenze auf. Einige besonders signifikante Formen der filmästhetischen Grenzvermittlung werden im Folgenden daher eigens aufgeschlüsselt und näher erläutert.

Narrativität wird unter anderem im Rahmen der Wiedergabe von **erinnerter Grenze** oftmals durch Zeitzeug*innen geschaffen, welche von Erinnerungen berichten. Diese sprechen im Gegensatz zu den in Standardsprache erzählenden Kommentator*innen (Voice-over) im Dialekt und meist eher in ruhiger Stimmlage. Sie sind im Bild zumindest kurz zu sehen und daher der Welt des Films zuzuordnen (Voice-on). Belegt beziehungsweise veranschaulicht werden die subjektiven Aussagen durch eingefügte zeitgenössische Fotografien, zeitgenössische Filmausschnitte oder Spielfilmsequenzen, die wiederum zur **gezeigten Grenze** gezählt werden können. Zeitgenössische Filmausschnitte und Bilder vom Eisernen Vorhang sind anhand der schlechteren Bildqualität (schwächere Farben oder schwarz-weiß, Unschärfe, Flecken im Bild, oft verwackelt), den uniformierten Soldaten, der düsteren Atmosphäre und an der meist unheimlichen, dramatischen Musik leicht von aktuellen Aufnahmen der imaginierten Grenze zu unterscheiden. Kennzeichnend für die **imaginierte Grenze** ist in allen fünf Beispielfilmen der Handlungsort in der Natur inklusive der natürlichen Geräusche (Plätschern des Wassers, Vogelgezwitscher, Zirpen der Grillen) und Lichtverhältnisse. In Summe ergeben diese idyllischen Ablichtungen der Natur in der Kombination mit ruhiger Gitarrenmusik eine beruhigende, friedvolle Atmosphäre, welche die gegenwärtige Freiheit widerspiegelt. Ganz allgemein wird Narrativität durch das weitverbreitete Narrativ des Kalten Krieges/der Grenze erzeugt, welches in allen Filmen die Kernerzählung bildet. Alle untersuchten dokumentarischen Filme folgen demnach einem ähnlichen Erzählstrang: Gemeinsames Europa nach dem Zweiten Weltkrieg – Teilung der Welt – Wiedervereinigtes Europa. Dieses vermittelte Narrativ stimmt allerdings nicht wirklich mit der Realität überein. Die Wiedervereinigung fand zwar theoretisch in Form der Gründung der Europäischen Union statt, jedoch wurde die Tschechoslowakei getrennt und die Beziehungen zwischen Österreich und Tschechien waren keineswegs sehr innig.

Im filmästhetischen Bereich des Bildraumes fällt bei Betrachtung der **gezeigten sowie erinnerten Grenze** sofort ins Auge, dass wichtige Ereignisse, Personen oder Dinge immer im Bildmittelpunkt positioniert sind. Auf diese Art und Weise werden beispielsweise wichtige Persönlichkeiten, wie Zeitzeug*innen oder die Politiker Figl, Mock oder Dienstbier, in den Fokus gerückt. Ein anderes Exempel wäre auch der Bolzenschneider, der zur Durchtrennung des Grenzzaunes zwischen Österreich und der Tschechoslowakei verwendet wird. Solch eine gezielte Ausrichtung im Bildraum kann darüber hinaus bei der Darstellung des Stacheldrahts der **realen Grenze** ausgemacht werden. Meist teilt der Draht allegorisch das Bild diagonal, horizontal oder vertikal und symbolisiert im Grunde genommen die Teilung Europas in Ost und West. Sich hinter dem gespannten Draht befindliche Personen und Landschaften werden auf diese Weise vom Publikum beziehungsweise der Kamera abgegrenzt. Diese Vorgehensweise erzeugt bei den Rezipient*innen

ein Gefühl des Gefangenseins und des Verlusts von Freiheit. Oft wird diese Wahrnehmung der Trennung durch den Stacheldraht im Zuge einer Kamerafahrt entlang des Zaunes zusätzlich verstärkt.

Ebenfalls für **beide Formen der Grenzdarstellung** ist der Wechsel der Einstellungsgrößen von einer größeren Einstellung hin zu einer näheren Einstellung gültig. Die Einstellung der Kamera wechselt des Öfteren von Groß- oder Nahaufnahme in die Detailaufnahme mittels Zoom und Schwenk der Kamera. Dadurch werden beispielsweise die Stacheln des Zaunes sichtbar. Zum Einsatz kommt die Detailaufnahme auch bei der filmischen Wiedergabe von wichtigen Geschehnissen. Hierbei wird zuerst in einer größeren Einstellungsgröße das Umfeld mit den beteiligten Personen präsentiert und dann das relevante Ereignis im Zuge einer Detailaufnahme dem Publikum nähergebracht. Zutreffend ist dieses Vorgehen unter anderem für das Ereignis des Zerschneidens des Stacheldrahts.

Insgesamt wird der gezeigte Bildraum sehr oft selbst in eine Grenze fragmentiert – das Bild wird meist in zwei Teile geteilt, indem zum Beispiel der Stacheldraht durch die Bildmitte verläuft. Dieser Effekt wird zudem oftmals durch Heran- oder Wegzoomen oder eine Kamerafahrt entlang des Grenzverlaufes verstärkt. Neben speziell ausgewählter Musik, dunklen Bildeffekten und passenden Geräuschen wird so die Grenze in unterschiedlichen medialen Hinsichten repräsentiert beziehungsweise sogar ästhetisch überbetont.

Aussagekräftig im Bereich der **gezeigten Grenze** ist insbesondere der Einsatz der Medienikone des Durchtrennens des Eisernen Vorhangs zwischen Österreich und der Tschechoslowakei in zwei der untersuchten Filme. Dargebracht wird der zeitgenössische Filmausschnitt aus dem Jahr 1989 jedoch nicht in exakt gleicher Weise. Während in Film 2 lediglich das Bildmaterial eingespielt wurde, gibt der Film 3 auch die Originaltöne inklusive Geräuschen und Sprache wieder. Obwohl in den österreichischen Medien hauptsächlich das Bild der Durchtrennung des Stacheldrahts an der österreichisch-ungarischen Grenze durch Gyula Horn und Alois Mock den Fall des Eisernen Vorhangs symbolisch repräsentiert, kann durchaus auch der Durchschnitt an der Grenze zur Tschechoslowakei als Ikone definiert werden – vor allem aus der Perspektive Niederösterreichs (vgl. Pribersky 2009: 125).

Allgemein zu erkennen ist außerdem in allen fünf Filmen eine vorhandene **Kollektivsymbolik**. Darunter versteht man das Vorhandensein spezifischer Symbole, die für ein bestimmtes Kollektiv, eine bestimmte Personengruppe oder die große Allgemeinheit bekannt sind und daher bei den Betrachter*innen ähnliche Assoziationen hervorrufen. Gleichzeitig vermitteln solche Symbole bei diesen Personen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und können eine Abgrenzung von anderen Gruppen bedeuten, welche kein Verständnis beziehungsweise keinen Bezug zu diesen

Symbolen aufweisen (vgl. Loewenstein 2003: 97–101). In der kommunistischen Sowjetunion und deren Satellitenstaaten waren Symbole weitverbreitet und sollten so zu einem Gefühl der Zusammengehörigkeit innerhalb der kommunistischen Länder führen, während man sich von den westlichen Ländern durch Verwendung von Stereotypen und Warnungen vor schlechten Einflüssen abzugrenzen versuchte. Die kommunistische Gemeinschaft mit der Verherrlichung Stalins sollte alles Westliche verdrängen (vgl. Mančić 2009: 326; vgl. Gruša 2009: 16–17). Diesen Zusammenhang zwischen Kollektivsymbolik und der Konstruktion einer Gemeinschaft, eines erzwungenen ‚Wir-Gefühls‘, gab es seit jeher in vielen Diktaturen, Reichen und Ländern – so auch in der Sowjetunion. Gemäß Loewenstein sind die Ursachen einer (vorgetäuschten) Abhängigkeit von einer aufgezwungenen Gemeinschaft/Zusammengehörigkeit neben Furcht vor einem Regime/einer an der Macht stehenden Gruppierung,

Verpönung individuellen Verhaltens, eigenes Denkens, die Abschaffung des persönlichen Risikos, die Abschottung nach außen und die Bildung eines Klimas der Belagerung und des kollektiven Ressentiments. (Loewenstein 2003: 109)

Beispiele für kollektive Symbole wären die in Uniform gekleideten Soldaten, welche an der Grenze patrouillieren und dadurch ein bedrohliches Gefühl hervorrufen oder der ständig präsente Stacheldraht, welcher eine Allegorie für Gefahr, Gefängnis oder den Verlust von Freiheit verkörpern kann. Ähnliche Emotionen können auch gezeigte Wachtürme auslösen, die allgemein bekannt sind und meist mit Bewachung im negativen Sinne in Verbindung gebracht werden. Vor allem Hinweis- und Warnschilder werden weitgehend in allen Beispielfilmen verwendet – sei es im Rahmen der gezeigten (realen) oder der erinnerten (imaginierten) Grenze. Die untersuchten Filme weisen Hinweisschilder zur Staatsgrenze, Warnschilder vor Minenfeldern oder auch Verkehrstafeln mit Richtungsangaben auf. Die darauf getätigten Schriftzüge sind entweder in tschechischer oder deutscher Sprache verfasst. Im Gegensatz zu Symbolen, welche vorwiegend Emotionen auslösen und deren Bedeutung nicht klar in gesprochene Sprache umsetzbar ist, können solche Schilder den Zeichen zugeordnet werden. Die Aussage von Zeichen kann explizit ins Sprachliche übertragen werden (vgl. Loewenstein 2003: 91). Loewenstein erklärt die Bedeutung solcher verwendeten Symbole und Zeichen auf folgende Weise:

Die Welt ist voller Zeichen, Codes, Symbole und Rituale, mit deren Hilfe wir uns orientieren, unser Handlungsfeld strukturieren, andere Menschen und Dinge einstufen, hoch- oder geringschätzen, unsere längeren und kürzeren Lebenswege ausrichten. (Loewenstein 2003: 87)

Um solche Zeichen und Symbole, wie zum Beispiel einen Stacheldrahtzaun, mit dem Eisernen Vorhang in Verbindung bringen zu können, müssen allerdings bestimmte Voraussetzungen gegeben sein. So ist neben dem Wissen über den Eisernen Vorhang und dessen Auswirkungen auch ein emotionales Verständnis wichtig, um den Eisernen Vorhang als Trennung von Menschengruppen beziehungsweise als Einschränkung der individuellen Freiheit interpretieren zu können (vgl. Loewenstein 2003: 89–90). Wie eben verdeutlicht wurde, bauten die politischen Ereignisse 1989 sehr stark auf Symbolen und Zeichen wie zum Beispiel Grenzzäunen und Mauern auf, welche repräsentativ zerstört oder entfernt wurden (vgl. Pribersky 2009: 125–127). Die allgemeine Bekanntheit solcher Symbole und Zeichen führt dazu, dass diese eine eigene Erzählinstanz verkörpern können und ohne sprachliche Äußerung dem Filmverstehen seitens des Publikums dienen und behilflich sein können.

Ein besonderes Augenmerk sollte auch auf die fünf Titel der Beispielfilme gelegt werden, da diese noch vor der Filmsichtung hinsichtlich einer möglichen Deutung untersucht werden können. Allen fünf Titeln kann infolgedessen eine gewisse Deutungsabsicht zugeschrieben werden, die sich mit der inhaltlichen und filmästhetischen Filmebene weitgehend deckt. „DIE WENDE DER TSCHECHOSLOWAKEI“ deutet etwa rückblickend auf die Veränderung 1989 und den damit verbundenen Systemwechsel hin. Gestützt wird dieser Hinweis im Titel im Film durch die Entfernung des Stacheldrahts und die filmästhetische Inszenierung des sich entfernenden, mit Stacheldraht beladenen Lastkraftwagens. Der Titel „DAS ENDE DER WELT“ referiert wiederum auf die Gedanken der damaligen Bevölkerung, für die der Eisernen Vorhang die Grenze jener Welt bildete, in der sie sich aufhalten beziehungsweise bewegen konnten. „1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS“ nennt hingegen explizit das historische Ereignis im Jahr 1989. Dadurch wird gezielt auf das behandelte Thema hingewiesen ohne individuelle Deutungen des Publikums abzuwarten.

Abschließend kann als Fazit der fünf analysierten dokumentarischen Filme eine wiederholte Verwendung zeithistorischer Filmausschnitte und bestimmter Symbole aufgedeckt werden. Insbesondere der Durchschnitt des Eisernen Vorhangs, die Aufnahmen des Stacheldrahts aus unterschiedlichen Perspektiven sowie Hinweisschilder zur Staatsgrenze repräsentieren die Ereignisse rund um den Eisernen Vorhang. Diese Schlussfolgerung stimmt auch mit der Aussage Priberskys überein, dass „der assoziative Gedächtnisraum des politischen Systemwechsels in Zentraleuropa [...] mit einer trotz nationaler Varianten überschaubaren Anzahl von Bildern bzw. Bildtypen eröffnet“ (Pribersky 2009: 125) wird. Zusammenfassend kann all diesen filmästhetischen Merkmalen eine bedeutende Rolle für die Entstehung des Narrativen zugesprochen werden. Immerhin können filmästhetische Mittel keine exakte Abbildung der Wirklichkeit erzeugen, sondern eröffnen

dem Publikum, durch die Vermittlung von Narrativen, Raum zur Meinungsbildung und Reflexion des Dargestellten. Die in die Filme eingeflossenen und mit Hilfe der Filmästhetik konstruierten Narrative bilden deshalb laut dem Beitrag „Narrative der Zusammengehörigkeit, Narrative der Differenz“ von Mančićs mehr oder weniger

Schlüsselemente kultureller Integration und zugleich Schauplätze für symbolische Kämpfe, in denen Kollektive sich über Ein- und Ausschlusskriterien verständigen, Zugehörigkeit und Feindschaft organisieren. (Mančić 2009: 326)

Grundsätzlich ist zu erwähnen, dass eine andere filmische Darstellung der Grenzen kaum möglich wäre, da es keine Gegen- oder Neuerzählung der Grenzthematik des Eisernen Vorhangs gibt. Der Abbau des Eisernen Vorhangs wird als positives Ereignis dargebracht, das das Gemeinsame der Welt hervorheben soll und damit einhergehende Probleme außer Acht lässt. Somit ist in allen analysierten Filmen eine klare Wertung erkennbar. Es handelt sich ganz klar um eine geschichtliche Inszenierung, die mit Hilfe filmästhetischer Mittel sichtbar gemacht wird. Gezeigt wird ein großes kollektives Narrativ, das etwaige differente Einzelnarrative nicht einbezieht und deshalb sehr reduziert und eingängig ist.

Auf die Zuseher*innen kann die Grenze des Eisernen Vorhangs aufgrund der starken optischen Strukturierung des Bildraums sehr starr und fest wirken. Durch die Verwendung der einzelnen filmästhetischen Mittel wird eine bedrohliche und gefährliche Grenze präsentiert. Dazu tragen neben Kamerafahrten entlang der Grenze oftmals auch die Auswahl von düsterer Musik, die Aufnahme von knatternden Geräuschen oder die Verwendung von zeitgenössischen Filmausschnitten bei. Hingegen wird die Grenzöffnung als äußerst hoffnungsvolles und freudiges Ereignis präsentiert. Dies gelingt vor allem durch den Einbau von zeitgenössischen Filmausschnitten, die das Durchschneiden der Stacheldrähte zeigen. Wobei hierbei beachtet werden muss, dass bereits diese zeitgenössischen Dokumentationen einen hohen Inszenierungscharakter aufweisen. Wichtige Politiker schneiden medienträftig den Draht durch, während sie von Schaulustigen und Reporter*innen bejubelt werden.

Den Adressat*innen der analysierten dokumentarischen Filme werden zwei entgegengesetzte Empfindungen vermittelt. Einerseits die Gefahr und das Leiden unter der Grenze und andererseits die Freude und das anscheinend ungetrübte Glück nach dem Fall des Eisernen Vorhangs. Es wirkt als wäre in Folge dieser Öffnung nur noch Positives und Schönes auf der Welt passiert. Trotz der Zeitspanne, die zwischen dem Ereignis der Grenzöffnung und der Erstausrahlung der filmischen Aufbereitung liegen, werden vergangene und aktuelle Probleme innerhalb Europas mit keinem Wort erwähnt. Daher wird auch eine Grenze zwischen der Vergangenheit und Gegenwart aufgezeigt.

4 Die Arbeit mit und an Filmen im Geschichtsunterricht

Die im vorigen Überkapitel durchgeführte Filmanalyse dient im Folgenden der Erarbeitung eines Stundenmodells für den Geschichtsunterricht. Hierfür sind auch der am Beginn der Arbeit aufgearbeitete historische Kontext des Eisernen Vorhangs sowie vor allem die Grenze als Wahrnehmungsschablone in anthropologischer, sozialer und politischer Hinsicht von enormer Bedeutung. Um ein Stundenmodell in filmdidaktischer Herangehensweise präsentieren zu können, muss eingehend noch ein Blick in die Filmbildung sowie die FilmDidaktik, als Bindeglied zwischen Fachdidaktik und Fachwissenschaft, geworfen werden. Zudem soll die Verwendung von Filmen im Geschichtsunterricht beschrieben werden.

4.1 Filmbildung – FilmDidaktik

Nicht immer wurde Filmen die Akzeptanz der Gesellschaft entgegengebracht. Zu Beginn des Kinos wurden die dort gezeigten filmischen Produkte stark kritisiert und als negativer Einfluss auf die Gesellschaft angesehen (vgl. Vollbrecht 2015: 26–27). So wurde im Rahmen der Kinoreform zu Beginn des 20. Jahrhunderts beispielsweise die Ansicht vertreten, dass Filme für Jugendliche keineswegs geeignet wären und sie deshalb vor den negativen Einflüssen des Kinos geschützt werden sollten. Später wurde dann in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg der Film mit einer extrem negativen Konnotation in Verbindung gebracht, nämlich mit dessen missbräuchlichem Einsatz als Propagandamedium der Nationalsozialist*innen (vgl. Spielmann 2011: 28–32).

Ein besonderer Wendepunkt in der Geschichte des Films war der ‚Visual-‘ bzw. ‚Iconic-Turn‘, im Zuge dessen die Bedeutung von Bildern enorm zunahm und sich „ein umfassenderes Bildverständnis unter erkenntnistheoretischen wie sozialphilosophischen Aspekten“ (Kleinhans 2016: 17) entwickelte. Getragen wurde der ‚Iconic-Turn‘ vor allem durch die Entwicklungen im Bereich der Digitalisierung und den dadurch für den Großteil der Bevölkerung entstandenen Möglichkeiten, Bilder zu vervielfältigen beziehungsweise eigene Filme in Form von bewegten Bildern zu erstellen. Geräte, die zu dieser Entwicklung beitrugen, waren Digitalkameras, Computer oder auch das Handy (vgl. Spielmann 2011: 36–37). Jedoch dürfen im Sinne des ‚Visual Turns‘ Filme nicht nur als Quellen angesehen werden, sondern es müssen auch andere Funktionen des Mediums Film betrachtet werden. Dazu zählen unter anderem die Fähigkeit von Filmen eine neue filmische

Wirklichkeit zu erschaffen oder aber auch die Rolle in den politischen und sozialen Diskursen unserer Gesellschaft (vgl. Kleinhans 2016: 19).

In den letzten Jahren änderte sich dieser Begriff des ‚Iconic-Turns‘ in Richtung eines ‚Kinetic-Turns‘, was bedeutet, dass die Hinwendung zu den Bildern im Allgemeinen von einer weitgehenden Verbreitung des bewegten Bildes in allen Lebensbereichen abgelöst wurde. So können wir uns ein Fehlen von Filmen und anderen bewegten audiovisuellen Bildformen in unserer digitalen Welt kaum noch vorstellen (vgl. Spielmann 2011: 37).

„Filmbildung gehört zu den Kernaufgaben der Medienpädagogik“ (Fritsch/Fritsch 2010: 100) und sollte in der heutigen Zeit eigentlich kein unbekanntes Terrain mehr darstellen. Trotzdem wird eine intensive Beschäftigung mit Filmen immer noch aus unterschiedlichsten Gründen, welche im nachstehenden Unterkapitel (siehe Kapitel 4.2) angesprochen werden, von Lehrkräften gemieden (vgl. Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 6–7). Nicht unterschätzt werden sollte die Filmbildung im außerschulischen Bereich, denn die Schüler*innen setzen sich vor allem zu Hause in unterschiedlicher Art und Weise mit Filmen in allen vorkommenden Versionen auseinander (vgl. Spielmann 2011: 18). Obwohl Filme und Kino laut Vollbrecht von Seiten der Gesellschaft gegenwärtig größtenteils akzeptiert und als normal erachtet werden würden, könnten auch heutzutage noch negative Argumente gegenüber dem Medium Film geltend gemacht werden (vgl. Vollbrecht 2015: 26–28). Der Zugang zu solchen Medien ist nicht nur den Erwachsenen, sondern durch Internet und Handy auch den Kindern möglich. Dem Film muss daher ein hohes pädagogische Potenzial zugeschrieben werden, da einerseits der visuelle Aspekt das Lernen unterstützen kann und Filme viele unterschiedliche Sichtweisen ermöglichen. Das Sehen von Filmen muss daher im Sinne der Medienbildung geschult und reflektiert werden. (vgl. Vollbrecht 2015: 26–28). Vollbrecht spricht entsprechend von Filmbildung als

Wahrnehmungsbildung [, um] reich an Erfahrungsbildern, an Deutungsmöglichkeiten [zu werden], die jeder für sich nach eigenen Zwecken, Zielen und Interessen ordnen, aber auch mit denen der anderen abstimmen muss. (Vollbrecht 2015: 28)

Horst Niesyto führt in seinem Beitrag „Konzepte und Perspektiven der Filmbildung“, der in seinem Herausgeberwerk „filmkreativ“ (2006) enthalten ist, zwei differente Grundrichtungen der Filmbildung an, welche im Grunde auch gegensätzliche Aufgabenstellungen bei der Auseinandersetzung mit Filmen im Unterricht bedingen:

- Filmwissenschaft und Filmkunst (filmbezogenes Konzept):

Der Schwerpunkt liegt auf der Vermittlung theoretischer, historischer, ästhetischer und analytischer Kenntnisse zum Medium (Kino-)Film. Wesentliche Intention ist die Sensibilisierung der Wahrnehmung und des Geschmacks [...]. (Niesyto 2006: 8)

- Medienpädagogik und kulturelle Medienbildung (subjektbezogene Konzepte):

Ausgangspunkt sind die Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen im Umgang mit audiovisuellen Medien. Filme werden als wichtiges symbolisches Reservoir für Orientierung, Sinn- und Identitätsbildung betrachtet. Wesentliche Intention ist es, in der Verknüpfung von persönlichkeitsbildenden und filmästhetisch-kulturellen Dimensionen Medien- und Sozialkompetenzen zu fördern. (Niesyto 2006: 9)

Trotz dieser Aufspaltung verschwimmen in der Praxis sehr oft die Grenzen (vgl. Niesyto 2006: 9). Wichtig ist zu erwähnen, dass in Bezug auf Filmbildung keine Beschränkung auf ein bestimmtes Filmgenre vorhanden ist. Filmbildung beinhaltet alle Formen und Varianten des Films und in weiterer Perspektive auch die Ausbildung und Beschäftigung mit Aspekten der Filmnutzung sowie -produktion (vgl. Niesyto 2006: 7–8). Während sich die Filmbildung übergreifend mit der Bildung von Wahrnehmungen und subjektiven Empfindungen auseinandersetzt, kann die Filmdidaktik als gemeinsamer Nenner (Verbindungsglied) der „Fachwissenschaft Film und [...] der Allgemeinen Didaktik“ (Spielmann 2011: 27) beschrieben werden. Das bedeutet, dass bei der Unterrichtsplanung zur Filmarbeit neben Ansprüchen der Didaktik, Wissen der Filmwissenschaft vermittelt werden sollte (vgl. Spielmann 2011: 27).

Filmdidaktik und Filmarbeit dürfen allerdings niemals mit reiner Wiedergabe von Fachwissen einhergehen, sondern verlangen eine „aktive Aneignung und Erarbeitung von Kenntnissen und Kompetenzen durch den Lernenden selbst“ (Kleinhans 2016: 169). Das ist dahingehend wichtig, weil Schüler*innen ihre erlernten Fähigkeiten auch außerhalb des Filmkonsums in der Schule anwenden sollen, um das Gesehene einer eigenständigen Reflexion unterziehen zu können. (vgl. Kleinhans 2016: 169). Sie sollen Filme dahingehend sehen lernen, dass sie deren Wirkungen, Aussagen und Konstruktionen kritisch hinterfragen können. Letzten Endes darf Filmbildung – und daher auch die Anwendung einer Filmdidaktik – keineswegs als Aufgabe eines einzigen Unterrichtsfaches betrachtet werden, sondern muss ausnahmslos als interdisziplinärer Auftrag aller Fächer begriffen werden (vgl. Anders/Staiger 2019: VII). Von großer Bedeutung ist bei einem Unterricht, welcher auf Filmbildung abzielt, die Auswahl der Filme oder Filmsequenzen. Nicht jeder Film, jede Filmsequenz ist für eine bestimmte Analyse oder Herangehensweise an den Film geeignet (vgl. Fritsch/Fritsch 2010: 99).

Es gibt mittlerweile viele unterschiedliche Herangehensweisen der Filmbildung. Maurer etwa widmet sich der ‚subjektorientierten Filmbildung‘, die er vor allem für bildungsfernere Schulen empfiehlt, da hierbei der Fokus auf die audiovisuelle Bildung (Wahrnehmung, Filmästhetik) und die Bildung der Persönlichkeit gelegt wird. Individuelle Interessen und Vorschläge der Schüler*innen sollten dabei miteinbezogen werden (vgl. Maurer 2006: 23–24, 35–37). Gemäß Spielmann solle eine subjektive Filmdidaktik mit einer Produktionsorientierung einhergehen. Gewisse

Tätigkeiten der Filmarbeit sollten demnach von den Lernenden übernommen beziehungsweise umzusetzen versucht werden (vgl. Spielmann 2011: 95).

Obwohl produktionsorientierte Filmdidaktik und Filmrezeption des Öfteren als gegensätzliche Herangehensweisen an die Arbeit mit Filmen dargelegt werden, stünden sie Spielmann zufolge in einer engen Wechselbeziehung zueinander, denn die Ergebnisse einer Filmrezeption, wie zum Beispiel einer Filmanalyse oder Wertung, würden erst die Basis für eine reflexive, produktionsorientierte Filmarbeit im Schulunterricht bilden (vgl. Spielmann 2011: 96). Entsprechend fließt die Rezeptionsebene auch bei der produktionsorientierten Filmdidaktik, die „ihren Schwerpunkt auf die Handlungsorientierung und die Produktion von Filmen“ (Spielmann 2011: 237) legt, mit ein.

4.2 Die Stellung von Filmen im Unterricht

Der Großteil der Kinder wird heutzutage sehr früh mit digitalen Medien konfrontiert, so ist auch der Fernseher bereits im frühkindlichen Alter ein zur Unterhaltung eingesetztes Mittel, um Kinder zu beschäftigen. Dementsprechend kennt jedes Kind schon vor Schuleintritt gewisse Filme und Fernsehserien – vielleicht sogar besser als Kinderbücher. Meist können sie den Fernsehapparat zwar bedienen und das ihnen Gezeigte verstehen, jedoch ist ihnen kaum etwas über die filmischen Darstellungsmöglichkeiten bekannt (vgl. Hickethier 2012: 2). Schüler*innen sehen so zwar mehrmals die Woche Filme, können diese jedoch nicht auf einer reflexiven Ebene wahrnehmen, Fragen stellen oder deuten (vgl. Vollbrecht 2015:28). Gezeigt werden Filme in den häufigsten Fällen als Zeitpuffer, wenn noch Zeit am Ende der Einheit übrigbleibt oder zur Unterhaltung und Entspannung vor den Ferien.

In vielen Schulen herrschen zudem immer noch schlechte technische Bedingungen, es fehlt an benötigter Ausstattung, wie Beamern, Computern oder Internet (vgl. Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 6) Hinzu kommt noch der Faktor Zeit, denn eine spezifische filmdidaktische und filmwissenschaftliche Auseinandersetzung steht immer mit einem hohen zeitlichen und organisatorischen Aufwand in Verbindung. Aufgrund dieser fehlenden technischen und fachlichen Ressourcen werden Filme selten einer näheren Betrachtung unterzogen, obwohl die Arbeit mit Filmen mittlerweile in den Lehrplänen verankert ist (vgl. Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 7).

4.2.1 Dokumentarfilme im Geschichtsunterricht

Dokumentarfilme werden im Geschichtsunterricht oftmals ausschließlich zur Vermittlung von Geschichtswissen gezeigt, da ihnen ein hoher Authentizitätsgrad zugeschrieben wird. Doch auch Dokumentarfilme werden filmisch bearbeitet und verändert. Ebenso wie in Spielfilmen kommen der Schnitt, die Montage und weitere filmästhetische Mittel bei der Produktion des Films zum Einsatz (vgl. Fieberg 2017: I). Ein Dokumentarfilm besteht meist aus einer einzigen Aufnahme, welche in der Zeit der Filmproduktion gedreht wurde. Dieses filmische Dokument wird dann mit weiteren „visuellen Elementen (Illustrationen, Interviews, Spielfilmausschnitten, Bildern, Schriftdokumenten, Fotografien etc.) und [...] mit einer Erzählerstimme aus dem Off“ (Ammerer 2016: 5) im Kontext der Montage ergänzt. Zudem zeigt ein Dokumentarfilm nicht immer ein zufällig gefilmtes Ereignis, meistens wurde die Situation gezielt gefilmt, also inszeniert, was durchaus ebenfalls auf die eingespielten Filmausschnitte und Interviews zutreffen kann (vgl. Fieberg 2017: I).

Wie auch in der Arbeit mit Spielfilmen, müssen die Schüler*innen im Umgang mit Dokumentarfilmen lernen, dass Filme Geschichte konstruieren und niemals die Wirklichkeit eins zu eins widerspiegeln können. Die Darstellung von Geschichte in Dokumentarfilmen und auch Historienfilmen gehen immer mit konstruierten Narrationen einher. Ihnen muss bewusst werden, welchen Einfluss filmische Mittel auf das zusehende Publikum haben können, indem sie das Empfinden und die Gefühle der Rezipient*innen in eine gewünschte Richtung lenken und unter Umständen auch manipulieren (vgl. Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 6–9). Der Fokus der Schüler*innen muss weg vom informellen Filmsehen gebracht werden, da dieses nicht erkenntlich macht, dass auch dokumentarische Filme, welche einen hohen Authentizitätsanspruch geltend machen, „niemals die historische Realität abbilden (können)“ (Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 10).

Neben filmästhetischen Mitteln auf der Bild- und Tonebene beeinflussen viele weitere Faktoren die Authentizität eines Filmes. Beispielsweise soll den Schüler*innen natürlich auch klar sein, dass die Erzählperspektiven und Subjektivität des*der Regisseurs*Regisseurin die Authentizität beeinflussen. Dokumentarfilme stellen zwar keine reale Abbildung einer Wirklichkeit dar, jedoch wirken sie aufgrund der zeitlichen Übereinstimmung mit dem Ereignis meist authentischer als zum Beispiel fiktionale Historienfilme, welche sich nur selten auf einzelne Quellen stützen. In dokumentarischen Filmen gezeigte Ereignisse hätten in den meisten Fällen auch ohne Beisein der Kamera stattgefunden, wenn auch vielleicht mit kleinen Unterschieden (vgl. Kleinhans 2016: 42–44). Kleinhans nennt als passendes Beispiel für das Dokumentarische etwa einen Filmausschnitt von bei der Ankunft winkenden Soldaten, welche auch ohne Kamerapräsenz am Drehort angekommen wären, währenddessen wahrscheinlich jedoch nicht gewunken hätten. Fiktional hingegen

wäre, wenn Soldaten nur im Zuge eines Filmdrehs eine Ankunft nachstellen würden (vgl. Klein-hans 2016: 44–45).

Da die Subjektivität in Dokumentarfilmen meist nicht auf den ersten Blick deutlich erkennbar ist, muss den Schüler*innen durch unterschiedliche Herangehensweisen, wie einer Filmanalyse, nähergebracht werden, wie sie die Perspektivität in Dokumentarfilmen erkennen beziehungsweise nachvollziehen können (vgl. Ammerer 2016: 5–6). In Bezug auf die eben beschriebenen Fragen nach Authentizität und Perspektivität, aber auch Belegbarkeit, müssen Filme, darunter auch dokumentarische Filme, einer den schriftlichen Quellen identen inneren und äußeren Quellenkritik unterzogen werden (vgl. Fieberg 2017: I). Während die äußere Quellenkritik an den Produktionsbedingungen und -merkmalen festhält, können die filmästhetische Filmanalyse (Gestaltung von Ton, Bild etc.) sowie die analytische Beschäftigung mit der inhaltlichen Ebene (Wertungen, Narrative, Meinungen etc.) der inneren Quellenkritik zugeschrieben werden (vgl. Fieberg 2017: I).

Besonders interessant sind für den Geschichtsunterricht jene Dokumentarfilme, welche eine „Erzählung über die Vergangenheit“ (Ammerer 2016: 5) darbieten. Da solche dokumentarischen Filme meist historische Themen retrospektiv behandeln, kennt das Publikum oft schon die möglichen Folgen oder den Ausgang des dargebrachten historischen Ereignisses. Selbstverständlich kommt es hierbei auf den vorhandenen Wissensstand der Rezipient*innen – in diesem Fall der Schüler*innen – an (vgl. Ammerer 2016: 5).

4.2.2 Die Filmanalyse im Geschichtsunterricht (Klein-hans)

Im Gegensatz zur Literatur werden Filme im Unterricht noch sehr selten einer Analyse unterzogen, obwohl diese, wie bereits erläutert, einen beachtlichen Teil des Alltags der Schüler*innen bestimmen und Einfluss auf deren Entwicklung haben (vgl. Fritsch/Fritsch 2010: 9–10). Durch die unterschiedlichen Filmgenres wird heutzutage Geschichte und Politik im Fernsehen einer breiten Masse zugänglich gemacht und folglich auch deren individuelles Bild von Geschichte durch vermittelte Narrationen der dargebrachten Themenbereiche geprägt. (vgl. Ammerer 2016: 6) Aufgrund dessen sei unter anderem nach der Ansicht Ammerers „kaum ein Medium [...] besser geeignet als der Film, SchülerInnen den Konstruktionscharakter von Geschichte anschaulich erfahrbar zu machen“ (Ammerer 2016: 6).

Ein Grund wieso viele Lehrpersonen den Schritt zur Filmanalyse im Unterricht nicht wagen, sei die mangelnde Erfahrung seitens der Lehrkräfte. Viele würden sich nicht dazu imstande fühlen, da sie in ihrer eigenen Ausbildung keine Erfahrungen im Bereich der Filmanalyse sammeln konn-

ten und es ihnen an Analysewerkzeugen fehle. Wenn ein Film gezeigt wird, dann nehme er Demleitner und Beck-Zangenberg zufolge oft die Rolle einer Belohnung der Schüler*innen ein (vgl. Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 6). Auch die Schüler*innen nehmen Filme im Unterricht nicht als Arbeitsmedium, sondern als Ausgleich zum Regelunterricht wahr, was dazu führt, dass plötzliches Arbeiten mit Filmen unter Umständen nicht gut aufgenommen wird (vgl. Kleinhans 2016: 8).

Deshalb ist es wichtig, die Kinder bereits in der Primar- beziehungsweise Sekundarstufe I langsam und behutsam an die Auseinandersetzung mit Filminhalten und filmischen Darstellungen heranzuführen. Denn die Ausbildung von Kompetenzen, die ein reflexives Herangehen an Filme ermöglichen, braucht Zeit (vgl. Krammer 2006: 38).

Die Filmanalyse muss im schulischen Kontext nicht nur theoretisch durchgenommen, sondern vor allem praktisch umgesetzt und wiederholt geübt werden, damit die Schüler*innen ihre erworbenen filmanalytischen Fähigkeiten selbstständig beim privaten Filmschauen auch einfließen lassen können (vgl. Kleinhans 2016: 170). Darum ist eine Veranschaulichung von Beispielen der filmästhetischen Mittel, auf auditiver und visueller Ebene, nötig. Demnach sollten beispielsweise Kameraperspektiven oder Einstellungsgrößen anhand von praktischen Umsetzungen erklärt werden. Die zur Untersuchung ausgewählten Filme dürfen nicht zu lange sein, da die Filmanalyse sehr viel Zeit in Anspruch nimmt und äußerst komplex ist. Neben Trailern oder Kurzfilmen können daher auch nur bestimmte Sequenzen eines Films herangezogen werden. Die Aufgabe der Filmauswahl muss seitens der Lehrkraft äußerst sorgfältig und in Hinblick auf die beabsichtigten Merkmale ausgesucht werden, die der Analyse zugrunde liegen sollen (vgl. Ammerer 2016: 6).

Liegt die Konzentration des Unterrichts rein auf den analytischen Arbeiten am ausgewählten Film, muss stets darauf geachtet werden, dass eine Verknüpfung zum geschichtlichen Wissen erfolgt, welches ebenso gefordert und gefördert werden muss. Um das Geschichtswissen nicht außen vor zu lassen, muss dieses gezielt in die Unterrichtsplanung miteinbezogen werden, da eine Filmanalyse eines Dokumentarfilms mit geschichtlichem Schwerpunkt nicht automatisch mit einem Wissenserwerb im Rahmen des historischen Themenbereichs einhergeht (vgl. Kleinhans 2016: 170–171).

Demleitner und Beck-Zangenberg zufolge sei die

Schulung des kritischen Umgangs mit filmischen Konstruktionen [...] [eine] unerlässliche Aufgabe des Geschichtsunterrichts, der dann einen hohen Grad an Lebensweltbezug, Anschlussfähigkeit an die außerschulische Realität und Zukunftsrelevanz aufweisen kann.“ (Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 10)

In Hinsicht auf die beste Sozialform für die Durchführung einer Filmanalyse im Geschichtsunterricht spricht sich Kleinhans in seinem Werk besonders für die Form der Einzelarbeit aus, da er die

Meinung vertritt, dass in Partnerarbeit nicht alle Schüler*innen jedes einzelne Analysewerkzeug erlernen könnten. Für diese Entscheidung müsse jedoch immer die jeweilige Klasse als Ausgangspunkt herangezogen werden (vgl. Kleinhans 2016: 171–172).

Bevor eine Filmanalyse mit den Schüler*innen durchgeführt wird, sollten die drei Zeitebenen besprochen werden, die bei der Analyse von Filmen von Bedeutung sind: „erzählte Zeit“, „Entstehungszeit“ und „Analysezeit“ (Ammerer 2016: 6). Mit ‚erzählter Zeit‘ ist jene Zeit in der Vergangenheit gemeint, die von den Filmautor*innen mit ihrem Film behandelt werden soll. Das bedeutet, dass die erzählte Zeit im Fall der Dokumentarfilme zum Eisernen Vorhang die Zeit des Endes des Kalten Kriegs repräsentiert. Es werden Erzählungen und Einschätzungen über diese Zeit in Form einer Narration getätigt, welche von den Betrachter*innen in Hinsicht auf ihre Subjektivität und daher auch Nachweisbarkeit überprüft werden müssen.

Wie der Begriff ‚Entstehungszeit‘ vermuten lässt, handelt es sich hierbei um die Zeit, in der der Film gedreht und produziert wird. Die Betrachtung von zeitgenössischen kulturellen, filmästhetischen Einflüssen der ‚Entstehungszeit‘ bietet ebenfalls ein interessantes Untersuchungsfeld in Bezug auf die Filmanalyse.

Die Gegebenheiten der ‚Analysezeit‘ wirken ebenso auf die Ergebnisse der Filmanalyse ein, da der situative Kontext der Zeit, in der die Analyse durchgeführt wird, unterschiedliche Wahrnehmungsmuster, ein unterschiedliches Verständnis für gewisse soziale, politische oder wirtschaftliche Verhältnisse oder Umstände impliziert (vgl. Ammerer 2016: 6).

Die Filmanalyse, wie sie im Rahmen dieser Arbeit bereits beschrieben und auch durchgeführt wurde (siehe Kapitel 3), kann im schulischen Kontext in dieser Form nicht durchgeführt werden. Aufgrund der hohen Komplexität muss die Filmanalyse für die Schüler*innen heruntergebrochen werden. Darunter ist eine Fokussierung auf einzelne Bereiche der Filmanalyse zu verstehen, welche von der Lehrperson festzulegen sind. Es muss geklärt werden, ob die Analyse auf filmästhetischer oder narrativer Ebene durchgeführt werden soll. Außerdem ist eine detaillierte Aufgabenstellung unentbehrlich. Je nach Altersstufe der Schüler*innen müssen in beiden Bereichen passende Teilaufgaben gestellt werden, die sich in ihrem Anspruch kontinuierlich steigern können. So kann beispielsweise eine Analyse der visuellen Filmästhetik als Aufgabe gestellt werden, was mit einer Untersuchung der Kameraführung und des Schnitts einhergeht. Zusätzlich müssen in diesem Falle nun Leitfragen oder Orientierungspunkte für die Analyse dieses Bereiches zur Verfügung gestellt werden, um die Schüler*innen anzuleiten (vgl. Ammerer 2016: 6–7, vgl. Kramer 2006: 38). Um die Ausbildung von Kompetenzen im Sinne der Filmbildung zu erreichen, bedarf es einer Vor- und Nachbereitung der geplanten Einheit. Neben einer gewissenhaften Film-

auswahl und Sichtung des Filmmaterials bedeutet dies zudem eine Prüfung der beabsichtigten Arbeitsaufgaben hinsichtlich ihres Niveaus und ihrer Durchführbarkeit (vgl. Fritsch/Fritsch 2010: 100–103).

4.2.3 Kompetenzerwerb durch Filmarbeit im Geschichtsunterricht

Durch die Arbeit mit und an Filmen im Geschichtsunterricht können je nach didaktischer Aufbereitung und Aufgabenstellung unterschiedliche Kompetenzen erworben werden, die für eine reflexive und kritische Betrachtung von filmisch rekonstruierter Vergangenheit maßgeblich sind. Solche Kompetenzen können sowohl auf der Ebene der Filmproduktion als auch der Filmrezeption erreicht werden (vgl. Fritsch/Fritsch 2010: 98–99). „Die Fähigkeit mit Medien umgehen zu können, wird >Medienkompetenz< oder >Medien-Literacy< genannt“ (Fritsch/Fritsch 2010: 13) und sollte interdisziplinär gefördert werden. Zudem können allerdings Kompetenzen in einzelnen Bereichen, wie in jenem des Films, nicht mit der breitgefächerten Medienkompetenz in Vergleich gestellt werden. Jene Kompetenzen, die durch die Arbeit und Beschäftigung mit Filmen hervorgehen können, bilden also nur einen kleinen Teilbereich einer umfassenden Medienkompetenz (vgl. Fritsch/Fritsch 2010: 99).

Durch einen kompetenzorientierten Umgang mit Filmen im Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde und politische Bildung kann neben einem Geschichtsbewusstsein, welches auf einer reflexiven persönlich wertenden Ebene in Bezug auf vermittelte Geschichte und Narrative der historischen Vergangenheit entsteht, eine Geschichtskompetenz ausgebildet werden, die mit dem Erlernen von Fähigkeiten und Problemlösungsfertigkeiten einhergeht (vgl. Kleinhans 2016: 21–23). Das Erlangen eines Geschichtsbewusstseins wird im Kompetenzmodell FUER-Geschichtsbewusstsein als Zielsetzung der Kompetenzvermittlung genannt. Die untergeordneten Kompetenzen (Historische Sachkompetenz, Historische Fragekompetenz, Historische Methodenkompetenz, Historische Orientierungskompetenz), die als Teilkompetenzen der Geschichtskompetenz anzusehen sind, bilden sozusagen die Träger zur Stärkung eines Geschichtsbewusstseins und einer damit verbundenen Reflexionsfähigkeit des eigenen Geschichtsbewusstseins (vgl. Schreiber u.a. 2006: 5–12).

In Orientierung an das FUER-Kompetenzmodell können bei der Filmarbeit all diese Kompetenzbereiche der Geschichtskompetenz geschult werden. Besonderer Fokus liegt bei einer näheren Beschäftigung mit filmischen Mitteln und Filmdeutungen jedoch eindeutig auf der historischen Methodenkompetenz (vgl. Von Borries: 2006: 55). In Bezug auf die historische Methodenkompetenz, welche im Bereich des Films sowohl im Sinne einer produktionsorientierten als

auch einer rezeptiven Filmdidaktik angestrebt wird, kann „die Schulung von Dekonstruktionskompetenz [...] eine ganz zentrale Aufgabe des Geschichtsunterrichts“ (Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 9) konstituieren. Sie kommt vor allem bei einer Filmanalyse, welche ihr Hauptaugenmerk auf die ‚erzählte Zeit‘ legt, zum Einsatz (vgl. Ammerer 2016: 6). Dekonstruktion findet in der Untersuchung von Filmen in drei Aspekten statt: Erstens kann untersucht werden, inwiefern sich der*die Regisseur*in an vertrauenswürdige Quellen orientierte und wie seine Rekonstruktion der Vergangenheit mit dem historischen Wissen übereinstimmt. Zweitens können verwendete Kontextualisierungen hinterfragt werden (vgl. Krammer 2006: 32–33). Krammer nennt als Beispiel die Fragen: „Liegen der historischen Narration Theorien und/oder (politische) Modelle zugrunde? Werden die Bedeutungszuweisungen von einem erkennbar ‚heutigen‘ Standpunkt aus vollzogen [...]?“ (Krammer 2006: 33). Die Fähigkeiten, die mit einer Dekonstruktionskompetenz in Hinblick auf die Arbeit mit Filmen einhergehen definiert Krammer wie folgt:

Geschichten nach den ihnen zugrunde liegenden „Geschichtsbildern“, nach den Kriterien für die Selektion der transportierten Informationen, nach den Deutungsmustern und Intentionen zu fragen, die dafür verantwortlich sind, wie und mit welcher Bedeutungszuweisung die Vergangenheitspartikel zu einer Erzählung zusammengefügt wurden. (Krammer 2006: 28)

Die Förderung beziehungsweise Festigung von Rekonstruktionskompetenz kommt hingegen sehr stark bei Untersuchungen der Merkmale und Einflüsse der ‚Entstehungszeit‘ zu tragen (vgl. Ammerer 2016: 6). In diesem Kontext werden Informationen zu den Rahmenbedingungen der Filmproduktion wie den Produzent*innen oder Filmemacher*innen gesucht. Lernende sollen ein Gespür dafür bekommen, mit welchen Mitteln und Umsetzungsformen die Vergangenheit rekonstruiert wird und wie sie solche Rekonstruktionen der Vergangenheit erkennen können (vgl. Krammer 2006: 28). Dementsprechend wird die Rekonstruktionskompetenz ebenso wie die Sachkompetenz, bei der Dekonstruktion von Geschichte vorausgesetzt (vgl. Krammer 2006: 33). Allerdings können im Zuge der filmdidaktischen Auseinandersetzung mit filmischen Materialien nicht nur historische Kompetenzen geschult werden. Einige Beispiele, die auch in Dokumentarfilmen oftmals vorkommen und eine politische Methodenkompetenz erfordern, sind demnach auch „Aussagen und Botschaften, Codes und Symbole, die entschlüsselt werden müssen“ (Ammerer 2016: 6).

Die Vermittlung von auf die Kompetenzen ausgerichteten Fähigkeiten und Fertigkeiten darf bei der Verwendung von Filmen im Unterricht nicht außer Acht gelassen werden. Der Umgang mit Filmen und deren dargebrachter Inhalte will gelernt sein. Deshalb ist ein unreflektierter und unkommentierter Filmeinsatz zu vermeiden und das Erlernen der Werkzeuge der Filmanalyse eine anzustrebende Methode für eine reflexive Filmarbeit. Das gilt jedoch nicht nur für das Fach Ge-

schichte, sondern fächerübergreifend. Denn um letztendlich das Filmverstehen der Lernenden fördern zu können, muss der Einsatz bestimmter filmischer Gestaltungsmittel/filmästhetischer Mittel zum Erreichen spezifischer Wirkungen den Schüler*innen sichtbar gemacht werden (vgl. Fritsch/Fritsch 2010: 99). Abgesehen von medienbezogenen und historischen Kompetenzen fördert die Arbeit und Auseinandersetzung mit Filmen auch personale und soziale Kompetenzen der Lernenden im Sinne der Wahrnehmungen, Deutungen, Meinungen und Zusammenarbeit (vgl. Spielmann 2011: 246–247).

4.2.4 Probleme der Filmarbeit in der Schule

Neben den bereits mehrmals erwähnten Problemen bezüglich technischer Ressourcen, fehlender Zeit oder fehlender filmischer Ausbildung der Lehrkräfte können bei der Arbeit mit Filmen noch weitere Schwierigkeiten, wie etwa bei der Filmauswahl, auftreten. Vor allem ältere Dokumentarfilme würden sich meist sehr gut für eine Filmanalyse eignen, da die genretypischen Strukturen noch klar erkennbar sind und dadurch gut analysiert werden können. Doch die ‚Erzählzeit‘ lässt sich nicht so einfach mit den Lebenswelten der Schüler*innen vereinbaren. Immerhin werden Resultate einer Filmanalyse auch von aktuellen Einflüssen und Verständnissen beeinflusst, weswegen Lernende schwer die Umstände einer in der weit entfernten Vergangenheit liegenden Erzählzeit nachvollziehen und deuten können (vgl. Von Borries 2006: 53). Wichtig ist auch, dass die Schüler*innen mit der Subjektivität von Dokumentarfilmen, insbesondere der darin enthaltenen Zeitzeug*inneninterviews, vertraut sind. Sie müssen sich darüber bewusst werden, dass erzählte Geschichte niemals objektiv sein wird (vgl. Schreiber 2006: 69).

4.2.5 Rechtliche Hinweise

Obwohl das Vorspielen von Filmen in Bildungsinstitutionen als Nutzung im nicht öffentlichen Kontext eingestuft wird, müssen gewisse Punkte beachtet werden. Unter anderem dürfen – eigentlich selbstverständlich – nur Filme gezeigt werden, deren Zugang legal erworben wurde. Andererseits muss auch immer die ausgewiesene Altersfreigabe berücksichtigt werden. Diese wird zum Beispiel durch die deutsche FSK-Einstufung oder die amerikanische USK-Einstufung deklariert, welche unter anderem auf DVD-Hüllen ersichtlich werden (vgl. Ammerer 2016: 6). Österreich hingegen bietet online in der Filmdatenbank der Jugendkommission (JMK) neben Altersempfehlungen auch spezielle Empfehlungen zu Filmen, welche pädagogisch geeignet sind (Positivkenn-

zeichnung). Diese werden durch die ‚Jugendmedienkommission‘ des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung (BMBWF) geprüft (vgl. BMBWF 2019). Doch letztlich obliegt die weitere Einschätzung der Lehrkraft, welche auch für das Alter freigegebenen Filme für ihre Klasse als geeignet oder ungeeignet einstufen kann. Im Zuge von Filmanalysen gefertigte Screen-Shots oder Übernahme von Worten unterliegen überdies der Zitationspflicht. Kritisch muss das Hochladen von Filmen auf eine Schulplattform betrachtet werden, da sie so in den öffentlichen Raum gelangen kann. In diesem Fall ist es Schulen erlaubt, kleine Ausschnitte eines Films für ein filmbezogenes Arbeiten abzuspeichern und somit den Schüler*innen zur Verfügung zu stellen (vgl. Kleinhans 2016: 198–200). Speziell für österreichische Bildungseinrichtungen wird die Plattform edutube (www.edutube.at) vom Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung in Zusammenarbeit mit dem ORF angeboten. Online werden Kurzvideos und Dokumentationen angeboten, die für den Unterricht geeignet sind.

5 Unterrichtsmodell: Filmanalyse – Grenzdarstellung

Im Folgenden wird ein Stundenmodell für die Arbeit mit der Filmanalyse im Hinblick auf die filmästhetische Darstellung von Grenzen vorgestellt, welches sich in zwei Teile gliedern lässt. Zum einen wird eine Unterrichtseinheit zur filmästhetischen und narrativen Filmanalyse und zum anderen eine darauf aufbauende Einheit im Sinne der Komplexität von Grenzen vorgestellt. Obwohl die beiden Stunden miteinander in engem Zusammenhang stehen und aufbauend gestaltet sind, werden die Unterrichtseinheiten voneinander unabhängig erläutert und beschrieben. Dadurch soll ein expliziterer Blick auf das kompetenzorientierte Lernen und die anvisierten Bildungsziele sowie Kompetenzen ermöglicht werden.

Das Unterrichtsmodell, dargebracht als Einheit 1 und Einheit 2, ist auf eine 7. beziehungsweise 8. Klasse der Sekundarstufe II ausgerichtet und beansprucht, exklusive Vor- und Nachbereitung in Hinsicht auf erforderliches Vorwissen, etwa vier Unterrichtsstunden. Mit Vorbereitung sind im Speziellen die Vermittlung filmästhetischer Mittel und die Hinführung zur Subjektivität von Filmbeiträgen, insbesondere im Bereich des Dokumentarfilms, gemeint. Die Planung an sich baut auf ein bereits vorhandenes Wissen über den Authentizitätsgrad von dokumentarischen Filmen und die Bedeutung des Begriffs des Narrativen auf. Basis der Unterrichtsplanung bilden die in den vorangehenden Kapiteln beschriebene und durchgeführte Filmanalyse sowie die Vielschichtigkeit der Grenzthematik, welche in Kapitel 2.3 diskutiert wurde.

Zur didaktischen Umsetzung der Filmanalyse im Unterricht wird ein bereits analysierter Ausschnitt der Geschichtsdokumentation „ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT“ (2019) herangezogen, der neben der imaginierten (erinnerten) auch die reale (dargestellte) Grenze zeigt. Der ausgewählte Filmausschnitt – bestehend aus vier Sequenzen – zeigt die differente Darstellung von imaginierten und realen Grenzen im filmischen Kontext sehr gut auf und bietet allgemein aufschlussreiche Details der Inszenierung von Grenzen. Anhand der Filmanalysen der Schüler*innen soll anschließend der Grenzbegriff in seiner Komplexität für die Lernenden erfahrbar gemacht und auf ein weiteres und komplexeres Bedeutungsfeld ausgeweitet werden.

Essentielle Voraussetzungen, welche für die Durchführung der Unterrichtsvorschläge vorhanden sein sollten, bilden technische Ressourcen in Form digitaler Endgeräte (Laptop/Notebook/Computer), Beamer beziehungsweise Smartboard. Sind diese in der Schule nicht vorhanden, könnte man eventuell auf private Geräte der Lernenden zurückgreifen, da die Schüler*innen in der 7. und 8. Klasse der Sekundarstufe II sicherlich größtenteils im Besitz eines Laptops/Notebooks, Tablets oder Smartphones sind.

Ergänzt werden kann das vorgestellte Modell (Einheit 1 und 2) durch weitere Aufbaumodule, welche nachfolgend präsentiert werden und bei Bedarf individuell gewählt und angeordnet werden können. Diese Module können bei adäquater Vorbereitung daher auch voneinander getrennt im Unterricht verwendet werden. Angeführt werden diese Ergänzungsbeispiele deshalb im Rahmen der Arbeit lediglich in konzeptueller Form ohne exemplarische Stundenverlaufsplanungen.

5.1 Einheit 1

Die erste Einheit des Unterrichtsmodells stellt eine Doppelstunde dar, die die filmästhetische Analyse eines Filmausschnittes zum Eisernen Vorhang im Geschichtsunterricht behandelt. Hierfür werden zwei Dokumentarfilmausschnitte zur Sichtung vorbereitet. Ein Ausschnitt von „EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI“ (2009) dient als Filmimpuls für den Unterrichtseinstieg, für weitere Überlegungen der Lernenden zur filmischen Gestaltung sowie als Grundlage eines Arbeitsblattes zur Übung der Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen. Vier Sequenzen von „ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT“ (2019) werden einer Filmanalyse seitens der Schüler*innen unterzogen. Aus dem umgekehrten Theorie-Praxis-Transfer soll eine Filmanalyse durchgeführt werden, um das Interesse der Lernenden an der analytischen Arbeit mit Filmen nicht durch eine vorausgehende Überhäufung mit Theorie bereits vor der Filmsichtung zu ersticken.

In Anschluss an die didaktischen Überlegungen zur vorgestellten Einheit 1, werden eine Planungsmatrix und Materialien sowie Arbeitsblätter zur Verfügung gestellt. Zur Erstellung der Arbeitsblätter werden Ergebnisse der in Kapitel 3 durchgeführten Analyse inklusive der begleitenden Filmprotokolle (siehe Anhang, Film 1: 131–137) herangezogen. So werden in den Arbeitsblättern zur Filmanalyse (AB2 und AB3) zum Beispiel die Screen-Shots der Einstellungen inklusive dazugehörigen Timecodes sowie die Handlungsanalyse aus dem Filmprotokoll übernommen. Die Materialien und Arbeitsblätter orientieren sich zudem an didaktisch aufbereiteten Unterrichtsmaterialien zur Filmanalyse, welche in Ausgaben von Praxis Geschichte, Geschichte lernen und Historische Sozialkunde vorgestellt wurden.

5.1.1 Vorwissen und Voraussetzungen

Vor allem für die erste Einheit, die aus zwei Unterrichtsstunden besteht, werden digitale Endgeräte in Klassenstärke benötigt, da neben einer Analyse der Bildebene auch die Tonebene untersucht werden soll. Trotz der Einteilung in Gruppen muss somit jeder einzelne Lernende Zugriff auf den Ton haben, was ein gemeinsames Arbeiten der Gruppe mit einem Computer unmöglich macht, da

mittels Kopfhörer gearbeitet werden muss, um nicht von den Geräuschen der anderen Gruppen abgelenkt zu werden. Die Schüler*innen sollten bereits viele Begriffe der Filmsprache durch vorhergehende Filmarbeiten kennen. Ist dies nicht der Fall, muss für die Erklärung der Filmsprache mehr Zeit angedacht werden – eine Doppelstunde würde so klarerweise für die praktische Durchführung der Einheit 1 nicht ausreichen. Außerdem sind die Schüler*innen bereits in der Lage Quellen von Darstellungen zu unterscheiden und hinterfragen. Wichtig ist zudem, dass die Schüler*innen ein theoretisches Vorwissen zum Kalten Krieg und insbesondere zum Eisernen Vorhang aufweisen können. Hierbei sollten vor allem die Auswirkungen des Grenzzaunes auf die Bevölkerung bereits vermittelt worden sein.

5.1.2 Verortung im Lehrplan, Kompetenzen, Bildungsziele

Im Lehrplan lässt sich die Einheit 1, bestehend aus zwei Unterrichtsstunden, der 7. Klasse der AHS Oberstufe verorten, wobei auch eine Durchführung in der 8. Klasse denkbar wäre. In der **7. Klasse** würde die Grenze als Trennung zweier Machtblöcke dem Themenbereich des **5. Kompetenzmoduls** „Politische, wirtschaftliche, kulturelle und soziale Entwicklungen vom 1. Weltkrieg bis zur Gegenwart“ (BMBWF 2021: 155) mit Fokus auf die Unterthematik „das bipolare Weltsystem 1945–1990, sein Zusammenbruch und die Transformation des europäischen Systems“ (BMBWF 2021: 156) entsprechen. Wird die Einheit 2 an die Einheit 1 angehängt, passen die Grenzthematik und die vorgesehene Ausweitung des Grenzbegriffes durchaus auch in **das 6. Kompetenzmodul** (= 2. Semester) der **7. Klasse AHS Oberstufe**: „Gesellschaftliche Veränderungen nach 1945 und ihre Auswirkungen auf den Alltag“ (BMBWF 2021: 156).

Aufgrund der Auseinandersetzung mit der Filmanalyse und infolgedessen auch mit der Beschäftigung mit der Grenzdarstellung in digitalen Medien, kann eine Verortung zudem im Lehrplan der **8. Klasse Sekundarstufe II** im **Kompetenzmodul 7** legitim sein, insofern die „Rolle der (Neuen) Medien zwischen Politik, Wirtschaft, Kultur und Gesellschaft [und] Geschichtsdarstellungen in Neuen Medien“ (BMBWF 2021: 157) betrachtet wird.

Wie bereits in der Theorie zum Filmeinsatz im Unterricht erläutert, fördert die Filmanalyse der Einheit 1 insbesondere die **Historische Methodenkompetenz** – sowohl die Unterkategorie der Dekonstruktionskompetenz als auch jene der Rekonstruktionskompetenz. Im Rahmen der Filmanalyse des Filmausschnittes, welcher die imaginierte und reale Grenze inszeniert, werden gemäß Lehrplan die „Darstellungen der Vergangenheit kritisch systematisch hinterfrag[t]“ (BMBWF 2021: 156), also einer Dekonstruktion unterzogen. In Hinsicht auf die Arbeit mit dokumentari-

schen Filmen, welche die historische Vergangenheit retrospektiv behandeln, müssen die Lernenden schließlich auch die „Gattungsspezifika von historischen Quellen für ihre Interpretation berücksichtigen“ (BMBWF 2021: 155).

Des Weiteren zielt die Umsetzung der Einheit 1 auf das Erlangen einer **Historischen Sachkompetenz** ab, indem „grundlegende erkenntnistheoretische Prinzipien des Historischen“ (BMBWF 2021: 156) bei der Analyse des Einsatzes von filmischen Gestaltungsmitteln zur Anwendung kommen. Untersucht wird, wie die gezielte Anwendung von filmästhetischen Mitteln die Wahrnehmung beeinflusst und ob die Vergangenheit aus einer bestimmten Perspektive heraus dekonstruiert wurde (vgl. BMBWF 2021: 156). Demnach muss folgender Punkt im Lehrplan stets berücksichtigt werden: „Geschichte als eine Betrachtung, die im Nachhinein geschieht, wahrnehmen und deren Auswirkung reflektieren/ Retrospektivität“ (BMBWF 2021: 156).

Ebenso schult der filmanalytische Umgang mit Vergangenheitsdarstellungen die **Historische Fragekompetenz**, nämlich dahingehend, dass Überlegungen getätigt werden sollten, welche retrospektiven Fragen an die Vergangenheit die filmische Umsetzung eigentlich stellt (vgl. BMBWF 2021: 157). Folgende Bildungsziele werden verfolgt:

<u>Anforderungsbereich I:</u>	<u>Anforderungsbereich II:</u>	<u>Anforderungsbereich III:</u>
<p>Die Schülerinnen und Schüler...</p> <ul style="list-style-type: none"> • können nach der Sichtung des Filmimpulses filmästhetische Merkmale der Bild- und Tönebene aufzeigen. • können Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen von dargestellten Screen-Shots ermitteln. 	<p>Die Schülerinnen und Schüler...</p> <ul style="list-style-type: none"> • können die filmästhetische Darstellung von imaginierter und realer Grenze analysieren. • können die Darstellung von Grenzen hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten und/oder Unterschieden vergleichen. 	<p>Die Schülerinnen und Schüler...</p> <ul style="list-style-type: none"> • können die historische Darstellung von Grenzen anhand der verwendeten Gestaltungsmittel dekonstruieren.
<p><u>Lernerfolgsindikatoren:</u> SuS sehen als Einstieg in den Unterricht einen Filmimpuls (Wiederholung) und sollen in einem Unterrichtsgespräch verwendete filmästhetische Gestaltungsmittel aufzeigen (= Aktivierung des Vorwissens über filmästhetische Mittel). SuS bekommen ein Infomaterial zu weiteren Gestaltungsmitteln sowie ein</p>	<p><u>Lernerfolgsindikatoren:</u> SuS analysieren in Gruppenarbeit mit Hilfe des Infomaterials und einem teilweise ausgefüllten Filmprotokoll die filmästhetische Darstellung von imaginierter und realer Grenze. SuS vergleichen in einem Unterrichtsgespräch die Dar-</p>	<p><u>Lernerfolgsindikatoren:</u> In einem Unterrichtsgespräch wird die Darstellung von Grenzen kritisch betrachtet und in Bezug zur historischen Vergangenheit gestellt (Dekonstruktion).</p>

AB ausgehändigt und ermitteln die Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven von abgebildeten Screen-Shots.	stellung der realen und imaginierten Grenze hinsichtlich Ähnlichkeiten und Unterschiede.	
--	--	--

5.1.3 Stundenverlaufsplanung

Die erste Stunde der Einheit wird mit einem Filmimpuls (EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI) gestartet, der die imaginierte Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei zeigt. Anhand dieses Filmausschnitts (Timecode: 00:15:14 – 00:15:39) sollen die Schüler*innen zu Überlegungen hinsichtlich der filmischen Umsetzung in den Bereichen der Kamera und des Tons angeregt werden. Mögliche Orientierungspunkte für diese Beobachtungen bilden zum Beispiel auf der visuellen Ebene die Kameraperspektiven, die Einstellungsgrößen, der Schnitt, die Montage, die Farbe oder die Symbole sowie auf der auditiven Ebene die Musik, die Geräusche oder die Sprache.

In einem **Unterrichtsgespräch** sollen so Auffälligkeiten des Tons und Bildes herausgefunden und benannt werden, welche die Lehrperson durch die richtigen theoretischen Begriffsbestimmungen der Filmästhetik ergänzt. Dadurch wird ein Einblick in die Begriffe der filmästhetischen Analyse aus der Praxis heraus ermöglicht und bestenfalls das Interesse der Lernenden für die Filmanalyse geweckt.

Nach diesen ersten Zugängen zur Filmsprache wird allen Schüler*innen ein zweiteiliges Informationsblatt (**M1**) mit den Begriffen der Filmsprache ausgehändigt, welches als Grundlage der weiteren Arbeitsaufgaben dient und für die Schüler*innen eine Wiederholung darstellen sollte. In Folge einer gemeinsamen Besprechung von **M1** und den darauf abgedruckten Begriffen wird ein Arbeitsblatt **AB1** ausgehändigt. Dieses dient der Übung der zuvor kennengelernten Begrifflichkeiten des Visuellen, indem die Lernenden den in Form von Screen-Shots abgebildeten Einstellungen die richtige Einstellungsgröße und Perspektive zuordnen sollen. Hierbei soll auf das Informationsmaterial **M1** zurückgegriffen und in **Einzelarbeit (EA)** vorgegangen werden.

In Anschluss an den gemeinsamen Vergleich werden die Schüler*innen in **vier Gruppen (GA)** eingeteilt, um eine Filmanalyse durchzuführen. Da ein Dokumentarfilmausschnitt analysiert werden soll, der einerseits die imaginierte (erinnerte) Grenze und andererseits auch die reale (gezeigte) Grenze – in Form einer zeitgenössischen Grenzaufnahme – darstellt, wird die Analyse des Filmausschnittes in zwei Teile aufgespalten. Demnach arbeiten **je zwei Gruppen** an der Filmanalyse einer Darstellungsform der Grenze. Die **Gruppen A und B** analysieren die Darstellung der

imaginierten Grenze, während die **Gruppen C und D die reale Grenze** einer Filmanalyse unterziehen. Jede*r Schüler*in der einzelnen Gruppen bekommt ein **Arbeitsblatt (AB2)**, welches die Aufgabenstellungen zur Filmanalyse sowie auch das zu ergänzende Filmprotokoll beinhaltet. Hierfür schickt die Lehrperson den Lernenden einen **Link**, damit jeder Lernende auf den kostenlos zugänglichen dokumentarischen Film zugreifen kann. Die Zeitspanne des Filmausschnittes können die Schüler*innen am Arbeitsblatt mit der Aufgabenstellung der beiden Gruppen einsehen. Alle Gruppen sollen den Ausschnitt von 00:09:19 bis 00:11:45 zur Gänze ansehen, um am Ende der Einheit die Ergebnisse der anderen Gruppen besser nachvollziehen zu können. Der **Timecode der Einstellungen**, welche von den unterschiedlichen Gruppen analysiert werden sollen, wird bei der Arbeitsanweisung der jeweiligen Gruppe auf der ersten Seite des Arbeitsblattes (**AB2**) angegeben.

In Gruppenarbeit soll nun eine **filmästhetische Analyse** im Ton- und Bildbereich durchgeführt werden. Am Arbeitsblatt wird die jeweilige Einstellung durch einen Screen-Shot und einer Handlungsbeschreibung vorgegeben, wodurch die Beschreibung der filmästhetischen Gestaltungsmittel vereinfacht wird. Nach der Gruppenarbeitsphase sollen die Gruppen ihre Ergebnisse präsentieren. Es erfolgt ein **Vergleich der Analyseergebnisse** der Gruppen mit den jeweils identen Sequenzen.

Anschließend werden mögliche Unterschiede und Ähnlichkeiten **in einem Unterrichtsgespräch diskutiert**. Die Lehrperson kann zur Kontrolle das Filmprotokoll zum Beispielfilm vom Anhang dieser Arbeit verwenden (siehe Anhang, Film 1: 131–137).

5.1.4 Begründung der Methodenauswahl und mögliche Schwierigkeiten

Der Zugang über die Praxis wird dadurch begründet, dass die Schüler*innen so die Begriffe besser verstehen können und zu einem eigenständigen Denken und Überlegen angeregt werden. Eine Auseinandersetzung mit den gestalterischen Mitteln des Films findet dadurch vor einer Vermittlung der theoretischen Begriffe statt. Der Einstieg mit dem Filmimpuls, welcher ebenfalls den Eisernen Vorhang thematisiert, wird zuerst nur einer mündlichen Analyse unterzogen. Das Interesse der Schüler*innen an der Filmanalyse soll dadurch angeregt werden und die Lernenden können erste Analyseversuche durchführen. Wird eine Auffälligkeit oder Besonderheit vonseiten der Schüler*innen beschrieben, kann der richtige Begriff für das jeweilige Phänomen durch die Lehrperson oder Mitschüler*innen ergänzt werden.

Natürlich hätte auch ein Filmimpuls zu einer anderen Thematik gewählt werden können, allerdings werden so gewisse Auffälligkeiten der Gestaltung von Dokumentarfilmen bereits in einem Unterrichtsgespräch herausgearbeitet und besprochen. Die zur Verfügung gestellten Materialien zur Filmsprache entstammen der Absicht, dass die Lernenden während der Gruppenarbeit auf eine gesammelte Auswahl von adäquaten Begriffen der Filmästhetik zurückgreifen können. Somit dient M1 hauptsächlich als Stütze für die Durchführung der Filmanalyse. Ein gemeinsames Besprechen dieser Begriffssammlung und die praktische Übung von Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen soll die Lernenden auf die Gruppenarbeit vorbereiten. Wenn die Begriffe allerdings völlig neu sind, wird diese kurzgehaltene Übungsphase nicht ausreichend sein und Schwierigkeiten bei der eigenständigen Filmanalyse könnten die Folge sein. Trifft diese Situation zu, muss die Überlegung angestellt werden, ob nicht bereits der Einstiegsimpuls gemeinsam im Klassenverbund zur Gänze analysiert und in ein Filmprotokoll eingetragen wird.

Bei der Gruppeneinteilung könnte es von Vorteil sein, Schüler*innen unterschiedlicher Leistungsniveaus durchzumischen, da die Filmanalyse doch eine sehr komplexe Aufgabenstellung ist. Das vorgefertigte Filmprotokoll mit den abgebildeten Screen-Shots von bestimmten Einstellungen und der bereits durchgeführten Handlungsanalyse wurde erstellt, damit die Schüler*innen den Fokus auf die Analyse einer bestimmten Einstellung legen können. Immerhin verändern sich Bild- und Tonebenen laufend, da bewegte Bilder präsentiert werden. Vor allem der gewählte Dokumentarfilmausschnitt darf in seiner Komplexität nicht unterschätzt werden, weswegen Unterstützung von Seiten der betreuenden Lehrkraft durchaus notwendig sein kann. Eine alternative Aufbereitung des Beispielfilms für eine Filmanalyse wäre dessen Einbettung in einen interaktiv bearbeitbaren Lernbaustein, welcher unter www.learningapps.org von der Lehrperson erstellt werden muss. Denkbar wäre, den Schüler*innen Felder vorzubereiten, in die sie direkt ihre Analyseergebnisse zum Film ergänzen könnten. Voraussetzung für die Durchführung stellen abermals digitale Endgeräte in Klassenstärke dar.

Um eine Diskussion bezüglich der unterschiedlichen Formen der Grenzdarstellung anzuregen, wird eine kurze Präsentation der Ergebnisse durch die Lernenden empfohlen. Die gemeinsame Untersuchung der Differenzen hinsichtlich der Grenzdarstellung im Unterrichtsgespräch bildet außerdem die Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Vielschichtigkeit des Grenzbegriffs, welche in der aufbauenden Einheit 2 beabsichtigt wird. Die Festlegung von zwei Gruppen pro Teil des Filmausschnitts wurde getroffen, weil dadurch auch unterschiedliche Auffassungen seitens der Rezipient*innen sichtbar gemacht werden können (Perspektivität). Letztendlich müssen bei der Arbeit mit digitalen Geräten und Ressourcen immer auch technische Schwierigkeiten mitbedacht werden.

5.1.5 Planungsmatrix inklusive Materialien

Zeit	Unterrichtsphase, Lernprozessgestaltung, geplante Lernschritte, Unterrichtsverlauf	Sozialformen u. angestrebte Kompetenzen	Medien/Materialien
5'	Begrüßung Einstieg: Filmimpuls (Dokumentarfilmausschnitt) Timecode: 00:15:14 – 00:15:39		Computer, Beamer, Filmausschnitt (EUROPA ENFESSELT – Heimat, fremde Heimat ...)
Erarbeitungsphase			
15'	1) Begriffe über Praxis erfahren (Praxis-Theorie-Transfer) (Filmimpuls wiederholen) SuS sollen sich Gedanken zur filmischen Gestaltung machen. Sie sollen ihren Blick auf das Bild (Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen, Schnitt/Montage, Farben, Symbole) und den Ton (Musik, Geräusche, Sprache) richten. Mögliche Inputfragen: <ul style="list-style-type: none"> • Was fällt euch auf, wenn ihr die Sequenz anseht? • Welche Bewegungen gibt es? Wie bewegt sich die Kamera? Wie bewegt sich ein Objekt/eine Person? • Welche Farben werden eingesetzt? • Was könnt ihr hören? Gibt es Musik/Geräusche/Sprache? Wenn ja, welche? 	UG (HSK, HMK)	Computer, Beamer, Filmausschnitt (EUROPA ENFESSELT – Heimat, fremde Heimat ...)
15'	2) Weitere wichtige Begriffe für eine Filmanalyse (=Wiederholung) LP teilt Information zu Begriffen der Tonebene und Bildebene aus (M1). → LP erklärt kurz die noch nicht besprochenen Begriffe der Filmsprache (= Wiederholung).	LV, UG (HSK, HMK)	M1
7'	3) Übung: Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven LP teilt AB1 aus. SuS sollen in EA den abgebildeten Einstellungen die richtigen Begriffe in Bezug auf die Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven zuweisen. Es erfolgt ein gemeinsames Vergleichen .	EA, UG (HSK, HMK)	M1, AB1
35'	4) Gruppenarbeit: Filmanalyse Einteilung in vier Gruppen (je zwei Gruppen zu einer Sequenz), LP teilt AB 2 aus. SuS sehen sich zuerst in Einzelarbeit den verlinkten Filmausschnitt an und bearbeiten in Gruppen das AB2, indem sie die filmästhetischen Mittel der Bild- und Tonebene ergänzen.	GA (HSK, HFK, HMK)	M1, AB2, Beamer, Computer, Link zum Film,
Ergebnissicherung			
23'	Präsentation der Ergebnisse und Vergleich Gruppen präsentieren ihre Ergebnisse nacheinander, Ergebnisse der Gruppen mit den identen Sequenzen werden verglichen. Es erfolgt eine gemeinsame Diskussion bezüglich Unterschiede/Ähnlichkeiten.	SV, LSG (HSK, HFK)	M1, AB1, AB2, Beamer, Computer LP kann Filmprotokoll aus dem Anhang der Arbeit (Anhang1, Film1) zur Kontrolle heranziehen.

1. ... im Bereich des Tons

Bei Untersuchungen auf der Ebene des Tons muss immer auch der Ursprung der Musik, des Geräuschs oder der Sprache verortet werden. Der Ton kann mit Bild und Handlung in drei verschiedenen Varianten im Zusammenhang stehen: Voice-off, Voice-on oder Voice-over.

Begriff	Erklärung
Voice-off	<u>Ursprung</u> der Musik, der Sprache oder des Geräuschs ist nicht erkennbar
Voice-on	<u>Ursprung</u> der Musik, der Sprache oder des Geräuschs ist erkennbar → kann in der Welt des Films verortet/im Bild gesehen werden
Voice-over	den Bildern hinterlegte Erzählstimme aus dem Off

Mögliche Leitfragen:

Musik:

- Wird Musik verwendet?
- Welche Art von Musik ist erkennbar? (Musikrichtung, Stil)
- Wann wird Musik verwendet?
- Welche Absicht könnte damit einhergehen?
- Wie wirkt die Musik? Welche Wirkung kann die verwendete Musik erzielen?
- Stammen die Musik aus der Welt des Films (Voice-on) oder kann deren Ursprung nicht im Film verortet werden (Voice-off)?

Geräusche:

- Kommen Geräusche im Film vor?
- Wenn ja, welche Geräusche?
- Stammen diese aus der Welt des Films (Voice-on) oder kann deren Ursprung nicht im Film verortet werden (Voice-off)?
- Passen die Geräusche zum Bild?

Sprache:

- Wie kommt Sprache im Film vor? (schriftlich, gesprochen, symbolisch)
- Gibt es einen Erzähler? (Voice-over?)
- Wer spricht?
- In welcher Weise wird gesprochen? (Dialekt, Standardsprache, Tonfall, Sprechtempo, sachlich, emotional, ...)
- Passt das Erzählte zur Bildebene?

Quellen:

vgl. Ammerer, Heinrich (2006): (Un-)Bequeme (Un-)Wahrheiten: Überlegungen und Vorschläge zum Einsatz einer Scheindokumentation im Geschichtsunterricht. In: Schreiber, Waltraud/Wenzl, Anna (Hg.): Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz. Neuried: ars una, 71–83, hier 78. (Themenhefte Geschichte 7)

vgl. Teuscher, Gerhard (2006): Filmanalyse. In: Praxis Geschichte. Unterrichtspraxis Geschichte, H. 5. Braunschweig: Westermann, I–IV (33–36).

(M1) 2. ... im Bereich der Kamera (in Anlehnung an Faulstich und Abraham)

	Begriff	Erklärung
Einstellungsgrößen	Detailaufnahme	<i>z.B. Nase im Gesicht</i>
	Großaufnahme	<i>komplettes Gesicht</i>
	Nahaufnahme	<i>Kopf bis Gürtellinie</i>
	Amerikanische Einstellung	<i>Kopf bis Oberschenkel (Bsp. Western)</i>
	Halbnahaufnahme	<i>Kopf bis Füße</i>
	Halbtotale	<i>Teil eines Raumes inkl. (mehrerer) Menschen</i>
	Totale	<i>gesamter Raum mit allen Menschen</i>
	Weit- bzw. Panoramaaufnahme	<i>weit gedehnte Aufnahme, z.B. Aufnahme einer Landschaft</i>
Kameraperspektiven	Normalsicht	<i>zeigt Objekt in Augenhöhe</i>
	Untersicht	<i>„Froschperspektive“, Kamera filmt von unten hinauf</i>
	Aufsicht	<i>Kamera filmt von oben herab auf Objekt/Person, im Extremfall aus der Vogelperspektive</i>
	Top-Shot	<i>Blick senkrecht nach unten, z.B. auf ein Geschehen, einen Schauplatz</i>
Kamerabewegung	Zoom	<i>es kann etwas her- oder weggezoomt werden</i>
	Schwenk	<i>Kameramann dreht sich um sich selbst und filmt dabei</i>
	Kamerafahrt	<i>wie Blick aus einem fahrenden Fahrzeug denkbar <u>Formen</u>: Hinfahrt, Wegfahrt, Parallelfahrt (horizontal), Kranfahrt (vertikal), Kreis-/Umfahrt (um Personen herum)</i>
Schnitt/Montage	Sequenz	<i>Zusammenhang der Einstellungen, inhaltliche Einheit</i>

	unsichtbarer Schnitt	<i>(Schnitt = Ende einer Einstellung) Schnitt soll nicht bewusst wahrgenommen werden</i>
	sichtbarer Schnitt	<i>harter Schnitt, z.B. kein Übergang von Detailaufnahme zu Weitaufnahme</i>
	Cliffhanger	<i>Abbruch/Ende mitten im Handlungshöhepunkt</i>
	Rückblende/Vorgreifen	<i>in der Vergangenheit der erzählten Zeit stattgefundenes Ereignis wird gezeigt/in der Zukunft der erzählten Zeit stattgefundenes Ereignis wird gezeigt (= Ereignis ist in der Entstehungszeit des Films bereits bekannt)</i>
	Parallelmontage	<i>„Cross-cutting“, Hin- und Herschneiden zwischen zwei (gleichzeitigen) Handlungen</i>
	Assoziationsmontage	<i>zur Veranschaulichung (z.B. von Gedanken, Erzählungen) eingefügte Bilder</i>

Weitere Gestaltungsmittel im Bildbereich:

- Farben und deren Wirkung
- Position von gewissen Gegenständen im Bildraum
- Licht (natürliches Licht, künstliches Licht)
- gezeigte/abgebildete Personen

Quellen:

Abraham, Ulf (2012): Filme im Deutschunterricht. aktual. Aufl. Seelze: Klett/Kallmeyer², 198-207. (Praxis Deutsch)

Ammerer, Heinrich (2016): Filmanalyse. Arbeitsblätter für den kompetenzorientierten Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag, 7-8. (Geschichte unterrichten)

Ammerer, Heinrich (2006): (Un-)Bequeme (Un-)Wahrheiten: Überlegungen und Vorschläge zum Einsatz einer Scheindokumentation im Geschichtsunterricht. In: Schreiber, Waltraud/Wenzl, Anna (Hg.): Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz. Neuried: ars una, 71-83, hier 78. (Themenhefte Geschichte 7)

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag², 113-122.

Mögliche Fragestellungen bei der Analyse des Bildes:

- Welche Kameraeinstellungen wurden wann verwendet? Welche Wirkung wird damit erreicht?
- Werden Schwenks, Zoom oder Kamerafahrten eingesetzt?
- Welche Auswirkungen auf die Wirkungen hat der Einsatz von bestimmten visuellen Gestaltungsmitteln? (natürlich, konstruiert, ...)
- Kommen Re-Enactment-Szenen (nachgespielte historische Ereignisse) zum Einsatz?
- Werden Bilder/Fotos eingeblendet?
- Welche Kameraperspektiven werden verwendet und welche Wirkung wird damit erzielt?
- Kommen Montagen in Form von Zeitlupe, Zeitraffer, Rückblenden, Vorblenden, Cross-cutting, Assoziationsmontage vor?
- Welche Schnitte sind erkennbar? (sichtbar, unsichtbar)
- Welche Farben werden verwendet? Welche Wirkung haben diese?
- Welche Position nehmen Personen/Gegenstände im Bild ein?

AB1 Übung von Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven

EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI (Ö 2009, R: Dalibor Hýsek, 20:49 Min.) <https://tvthek.orf.at/profile/Archiv/7648449/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7771020/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7772754> (2009).



00:15:15

Einstellungsgröße (EG): _____

Kameraperspektive (KP): _____



00:15:21

EG: _____

KP: _____



00:15:23

EG: _____

KP: _____



00:15:26

EG: _____

KP: _____



00:15:29

EG: _____

KP: _____



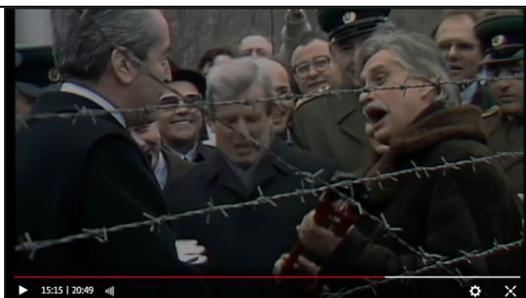
00:15:30

EG: _____

KP: _____

AB1 –Lösung: Übung von Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven

EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI (Ö 2009, R: Dalibor Hýsek, 20:49 Min.) <https://tvthek.orf.at/profile/Archiv/7648449/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7771020/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7772754> (2009).



00:15:15

Einstellungsgröße (EG): Nahaufnahme
Kameraperspektive (KP): Normalsicht



00:15:21

EG: Amerikanische Einstellung
KP: Normalsicht



00:15:23

EG: Detailaufnahme
KP: Normalsicht



00:15:26

EG: Detailaufnahme
KP: Normalsicht



00:15:29

EG: Großaufnahme
KP: Normalsicht



00:15:30

EG: Detailaufnahme
KP: Aufsicht

AB2 **Filmanalyse: ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT**

Arbeitsauftrag – GRUPPE A + B:

1) Seht euch den Filmausschnitt von 00:09:19 bis 00:11:45 an.

- ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT (Ö 2019, R: Thomas Hackl, 44:40 Min.), online unter <https://tvthek.orf.at/history/Geteiltes-Europa/7773732/Das-Ende-der-Welt/14051151> (2019).

2) **Analysiert** die Einstellungen **E1–E6** (00:09:21 – 00:11:16) auf der Bild- und Tonebene.

- Untersucht die Ebenen **Bild** und **Ton**.
- Ergänzt eure Ergebnisse und Auffälligkeiten im **Filmprotokoll M2**.
- Zieht das **Infomaterial M1** zur Hilfe heran.

3) Präsentiert eure Ergebnisse beziehungsweise die auffälligsten Besonderheiten der filmischen Gestaltung vor der Klasse. (ca. 5 min)

Arbeitsauftrag – GRUPPE C + D:

1) Seht euch den Filmausschnitt von 00:09:19 bis 00:11:45 an.

- ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT (Ö 2019, R: Thomas Hackl, 44:40 Min.), online unter <https://tvthek.orf.at/history/Geteiltes-Europa/7773732/Das-Ende-der-Welt/14051151> (2019).

2) **Analysiert** die Einstellungen **E7-E13** (00:11:18 – 00:11:45) auf der Bild- und Tonebene.

- Untersucht die Ebenen **Bild** und **Ton**.
- Ergänzt eure Ergebnisse und Auffälligkeiten im **Filmprotokoll M2**.
- Zieht das **Infomaterial M1** zur Hilfe heran.

3) Präsentiert eure Ergebnisse beziehungsweise die auffälligsten Besonderheiten der filmischen Gestaltung vor der Klasse. (ca. 5 min)

AB2 Filmanalyse: ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT

Filmprotokoll (4 Sequenzen)

ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT (Ö 2019, R: Thomas Hackl, 44:40 Min.), online unter <https://tvthek.orf.at/history/Geteiltes-Europa/7773732/Das-Ende-der-Welt/14051151> (2019).

Nr.	Time-code	Screen-Shot einer aussagekräftigen Einstellung	Handlung	Bild	Ton
1	00:09:19 – 00:09:31	 <p>E1: 00:09:21</p>	<p>Ein älterer Herr (Zeitzeuge Franz Gumpenberger) geht entlang eines plätschern- den Baches und fängt über den Eisernen Vorhang zu erzählen an:</p> <p><i>„Es woa in an Sonntognochmittag, i kau mi no genau erinnern...“</i></p>		
		 <p>E2: 00:09:29</p>	<p><i>„...do san do sehr vü Leid am Ufer vom Schwemmkanal gstaundn.“</i></p> <p>Person geht aus dem Bild hinaus, wäh- rend sie spricht.</p>		

<p>2</p>	<p>00:09:32 – 00:10:58</p>	 <p>E3: 00:09:33</p>	<p>Zeitzeuge spricht direkt in die Kamera und erzählt:</p> <p><i>„Leid aus Sankt Oswoid, aus da Umgebung, owa a monche Heimatverriebene, ...“</i></p> <p>Einschub von Bildern – Zeitzeuge kommentiert.</p>		
		 <p>E4: 00:10:35</p>	<p><i>„...die Hoffnung ghobt haum, dass wieda ausgedelt werdn, wieda zruckkehrn kennan...“</i></p> <p>Erzählt von Menschen (Heimatvertriebene), die zusehen mussten, wie eigenes Haus zerstört wurde. (Hoffnung auf Rückkehr stirbt)</p> <p>Blickt in die Kamera und drückt mit Gestik seine Betroffenheit aus.</p>		
<p>3</p>	<p>00:10:59 – 00:11:22</p>	 <p>E5: 00:11:06</p>	<p><i>„I kau mi erinnern de ersten Joah nochn Kriag sama nui a wenig überd Grenz grennt, weu ma Schwoazbeern brockt haum...“</i></p> <p><i>„und a wenig a Obkiazung gfunden haum. Wie owa donn die Häuser zerstört worden san, wie donn da Eiserne ...“</i></p> <p>Gestikuliert in Richtung Bach/Grenze.</p>		

3	00:10:59 – 00:11:22	 <p style="text-align: center;">E6: 00:11:16</p>	<p>„... <i>Vorhang gebaut worden is...</i>“ Nach Zerstörung der Häuser und Bau des Eisernen Vorhangs wurde er davor gewarnt, erschossen zu werden.</p> <p>Soldat zeigt auf Karte und bewegt sprechend den Mund dazu. Zeigt mit Stift auf unterschiedliche Stellen der Karte.</p>		
		 <p style="text-align: center;">E7: 00:11:18</p>	<p>„<i>Weu wonns net stehbleibts donn ...</i>“</p> <p>Ein Soldat richtet die Waffe aus, während Zeitzeuge erzählt.</p>		
		 <p style="text-align: center;">E8: 00:11:18</p>	<p>„... <i>schiaßn die Tschechn. Donn woa mascho sehr, ...</i>“</p> <p>Zeitzeuge spricht von Gefahr. Soldaten und Hunde laufen aus einem eingezäunten Lager heraus. Sie teilen sich in alle Richtungen auf. Scheinen es eilig zu haben.</p>		

4	00:11:23 – 00:11:45	 <p style="text-align: center;">E9: 00:11:25</p>	<p>„...sehr vorsichtig“.</p> <p>Der Zeitzuge beendet sein Sprechen. Soldaten gehen am Zaun auf und ab.</p>		
		 <p style="text-align: center;">E10: 00:11:28</p>	<p>Erzähler/Kommentator:</p> <p><i>„Stacheldraht, Wachtürme und Soldaten säumen die Grenzgebiete. Laut kommunistischer Propaganda schützen tausende Soldaten das Arbeiterparadies im Osten vor den Eindringlingen aus dem Westen.“</i></p>		
		 <p style="text-align: center;">E11: 00:11:37</p>	<p>Erzähler:</p> <p><i>„Tatsächlich jedoch flüchten große Teile der Bevölk- ...“</i></p> <p>Ein Erzähler spricht, während die Kamera schwenkt.</p>		

4	00:11:23 – 00:11:45	 <p style="text-align: center;">E12: 00:11:41</p>	<p>Erzähler: „... -erung vor dem Bau des Eisernen Vorhangs nach...“</p> <p>Der Kommentator spricht, lediglich die Bäume im Hintergrund wackeln.</p>		
		 <p style="text-align: center;">E13: 00:11:45</p>	<p>Erzähler: „... Westeuropa.“</p> <p>Erzähler beendet Satz. Soldaten sehen durch Fernrohr. Sind versteckt. Danach folgt kurze Sprechpause.</p>		

5.2 Einheit 2

Die nun vorgestellte Einheit 2, welche vom Zeitrahmen her eine Doppelstunde beansprucht, baut auf Einheit 1 in jener Weise auf, dass sie die durchgeführte Filmanalyse als Basis weiterer Überlegungen zur Grenzthematik heranzieht. Ebenso wie die zuvor dargebrachte Einheit zur Filmanalyse wird diese Erweiterungsstunde im Sinne der Thematisierung von Grenzen für die 7. oder 8. Klasse einer Sekundarstufe II konzipiert. In Folge einer Diskussion bezüglich der unterschiedlichen Darstellungsweisen von gezeigten und erinnerten Grenzen soll eine Überleitung zu einem erweiterten Grenzbegriff stattfinden. Insofern sollen die Lernenden die Wirkung der gezeigten filmischen Grenzdarstellungen erläutern und auf verwendete Kollektivsymbole und bekannte Narrative beziehungsweise Diskurse achten. Ein Blick in die Gegenwart erscheint unterdessen bei der Beschäftigung mit Grenzen im Schulunterricht ebenfalls unerlässlich. Welche Grenzen finden wir heute noch vor? Welche Arten von Grenzen kennen die Schüler*innen? Können Grenzen Vor- und Nachteile haben oder tragen diese eine eindeutige Konnotation?

Die nachstehende didaktische Aufbereitung der Vielschichtigkeit von Grenzen orientiert sich am in der ersten Einheit analysierten Filmausschnitt über den Eisernen Vorhang sowie an Ideen des Hefts polis aktuell Nr. 4 mit der Bezeichnung „Grenzen“ aus dem Jahr 2019 (Zentrum polis 2019).

5.2.1 Exkurs: Das Thema Grenzen im Geschichtsunterricht

[...] Grenzen haben im Bereich der politischen Bildung kein gutes Image. Sie werden immer als etwas zu Überwindendes apostrophiert, und damit geht es ihnen genauso wie den nationalen Identitäten, die als problematisch für die Entwicklung eines demokratischen, transnationalen oder gar kosmopolitischen Bewusstseins betrachtet werden. (Welzer 2010: 13)

Demnach herrscht eine sehr eingeschränkte Sicht auf Grenzen vor, welche den Grenzbegriff in Verbindung mit negativen Assoziationen bezüglich der Unüberwindbarkeit und Ausgrenzung bringt. Andererseits tradierte sich jedoch auch bei vielen Menschen ein Denken, welches Grenzen, die zu einer Absonderung von gewissen Personen oder Nationalitäten führen und undurchlässig sein zu scheinen, durchaus als Normalität betrachtet (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 21). Diese unterschiedlichen Sichtweisen zur Grenzthematik müssen in der Schule reflektiert werden. Da Grenzen in all ihren Ebenen und Aspekten oft individuell gesetzt werden, kann davon ausgegangen werden, dass jeder Mensch diese auch anders wahrnimmt und empfindet. Demnach kann der Aussage Sandgrubers und Loidols „Grenzen entstehen im Kopf“ (Sandgruber/Loidol 2001: 21) auch in Hinsicht auf die Schüler*innen eine gewisse Gültigkeit zugeschrieben werden.

Obwohl die Orientierung unserer Gesellschaft immer mehr zu einer Abschaffung von Grenzen übergehe, könnten gemäß Welzer auch positive Aspekte der Grenze genannt werden. So schreibt er, dass es Abgrenzungen in gewissen Maße geben müsse, um eine Ich-Identität herbeiführen zu können, denn Verschiedenheiten würden einerseits zur Stiftung einer eigenen Identität als auch zur Schaffung eines ‚Wir‘ – eines Gemeinschaftsgefühls – herangezogen werden (vgl. Welzer 2010: 13). Orientiert sich das Empfinden von Grenzen an der Sichtweise Welzers, kann davon ausgegangen werden, dass ein allgemeiner Verzicht auf Grenzen in allen Lebensbereichen der Menschen, trotz aller möglichen negativen Konnotationen, letzten Endes doch nicht das Ziel sein sollte.

5.2.2 Vorwissen und Voraussetzungen

Technische Voraussetzung für die Durchführung des zweiten Teils des Unterrichtsmodells stellen erneut digitale Medien in Form von Computern/Laptops, einem Beamer und einer funktionierenden Internetverbindung dar. Diese elektronischen Ressourcen werden ausschließlich am Stundenbeginn zur Präsentation des Filmimpulses und zur Erstellung von Padlets benötigt. Wichtiges Vorwissen sollte von der vorangehenden Unterrichtseinheit 1 erhalten sein, da im Rahmen dieser Doppelstunde die unterschiedliche Darstellung von Grenze anhand eines Filmausschnittes analysiert und anschließend kurz diskutiert wurde. Um diese Erkenntnisse zu wiederholen, wird zu Stundenbeginn der Filmausschnitt erneut eingespielt und kurz besprochen. Das Wissen in Bezug auf die Grenzthematik wird im Zuge einer Diskussion und einer Erstellung von padlets wiederholt und vertieft, um die Methode einer Debatte erfolgreich durchführen zu können. Die benötigten Padlets müssen im Vorhinein von der Lehrkraft erstellt werden, um den Schüler*innen den Link zum fertigen Padlet aushändigen zu können. Die Schüler*innen müssen für die Durchführung der adaptierten Form von ‚Jugend debattiert‘ allgemeine Gesprächsregeln kennen und einen respektvollen Umgang miteinander pflegen können.

5.2.3 Verortung im Lehrplan, Bildungsziele, Kompetenzen

Die Einheit 2 des Stundenmodells kann, wie auch die Einheit 1, im Lehrplan der **7.** oder **8.** Klasse der AHS Oberstufe verortet werden. In Bezug auf den theoretischen Kontext des Kalten Krieges und des Eisernen Vorhangs stellt das **Modul 5** mit darin enthaltenen Themengebiet rund um „das bipolare Weltsystem 1945–1990, sein Zusammenbruch und die Transformation des europäischen Systems“ (BMBWF 2021: 156) der 7. Oberstufenklasse den passenden Rahmen dar. Der Fokus

auf die Komplexität des Grenzbegriffs lässt sich in Hinsicht auf „europäische Integrationsbestrebungen und Globalisierungsprozesse – Chancen und Konfliktpotenziale“ (BMBWF 2021: 157) dem **Modul 7** der 8. Klasse zuordnen.

In Hinsicht auf die Kompetenzkonkretisierung erfüllt die Auseinandersetzung mit dem Grenzbegriff und dessen vielschichtigen Bedeutungs- und Interpretationsmöglichkeiten gemäß Lehrplan der AHS Oberstufe die Förderung der **Historischen Sachkompetenz** im Sinne der „unterschiedliche[n] Verwendung von Begriffen/Konzepten in Alltags- und (wissenschaftlicher) Fachsprache“ (BMBWF 2021: 155).

Da der Grenzbegriff neben seiner historischen Bedeutung auch im politischen Kontext hohe Relevanz aufweist, wird auch die **Politische Sachkompetenz** gestärkt. Eine im Lehrplan verankerte Pointe zur Politischen Sachkompetenz lautet demnach „fachliche Begriffe [...] des Politischen auf Fallbeispiele kritisch anwenden und adaptieren“ (BMBWF 2021: 157). Erfüllt wird dies einerseits durch die intensive Aufbereitung des Grenzbegriffs und der Formen von Grenzen sowie der Debatte, welche von Schüler*innen geäußerte Beispiele zur Diskussion stellt.

Historische Methodenkompetenz wird in Einheit 2 lediglich kurz aufgefrischt, da die Deutung und Analyse des Filmausschnittes bereits in Einheit 1 erfolgten. Am Beginn der Einheit 2 werden Ergebnisse lediglich wiederholt und eigene Empfindungen (Perspektivität) besprochen.

Die Durchführung der Debatte ist eine Möglichkeit, um die **Politische Handlungskompetenzen** der Lernenden zu fördern und kann im Lehrplan im **Modul 6** dem Punkt „Differenzierte politische Diskussionen führen“ (BMBWF 2021: 156) zugeordnet werden. Geübt wird das Führen von sachlichen und geregelten Diskussionen. Die Durchführung von Debatten im Geschichtsunterricht werde gemäß Lang immer noch vernachlässigt, obwohl diese im Sinne einer Demokratiebildung einen wesentlichen Beitrag leisten könnten (vgl. Lang 2016: 27).

Zudem wird im Zuge der Debatte die **Politische Urteilskompetenz** geschult, welche die Lernenden dazu befähigt, „Vorurteile, Vorausurteile von rational begründeten Urteilen [zu] unterscheiden“ (BMBWF 2021: 155).

5.2.4 Stundenverlaufsplanung

Die hier präsentierte Einheit 2, als zweiter Teil des Stundenmodells, startet mit einer **Wiederholung des Filmausschnitts**, der in der vorangegangenen Einheit 1 analysiert wurde. Dadurch sollen die untersuchten filmischen Aspekte der Grenzdarstellung in Erinnerung gerufen werden. Anhand dieses Filmimpuls findet die Überleitung zur **Komplexität der Grenzthematik** statt.

Ein **Unterrichtsgespräch** wird von der Lehrperson durch **Leitfragen** angeleitet und angeregt. Infolgedessen sollen die Lernenden Überlegungen zu Grenzen anstellen und die Inszenierung von Grenzen reflektieren. Nach diesem Unterrichtsgespräch wird auf die unterschiedlichen **Kategorien von Grenze** verwiesen.

Zur Erarbeitung von Merkmalen und Beispielen der **Kategorien räumliche, wirtschaftliche, politische und soziale Grenze** werden die Schüler*innen je einem dieser Aspekte zugeordnet und erhalten einen Link zu einem vorbereiteten **Padlet**. Diese Padlets wurde bereits in Vorhinein von der Lehrperson auf der Website <https://padlet.com/> erstellt. Die Lernenden sollen nun in **Einzelarbeit** ihr zugewiesenes Padlet ergänzen. Dadurch entstehen insgesamt vier Padlets – pro Kategorie eines. Nach einer **Erarbeitungszeit von etwa 5 Minuten** wird das Padlet von einem freiwilligen Lernenden kurz vorgestellt (**Kurzpräsentation**), bei Unklarheiten können andere Personen, welche die gleiche Kategorie bearbeiteten, unterstützend eintreten. Die vier fertigen Padlets werden von der Lehrperson später für alle, entweder auf einer vorhandenen Lernplattform oder ausgedruckt, zur Verfügung gestellt.

Auf Basis all dieser bis dato besprochenen und diskutierten Merkmale, Beispiele und Formen von Grenzen baut eine **Debatte ‚Jugend debattiert‘** auf. Diese Debatte dient einerseits der Ergebnissicherung sowie andererseits der erneuten Sichtbarmachung der Vielschichtigkeit von Grenzen. Während vier Schüler*innen die **Rolle der Debattierenden** übernehmen und ein/e Schüler*in die Debatte als **Moderator*in** anleitet, führen zwei Schüler*innen schlagwortartig **Protokoll**. Die restlichen Lernenden nehmen die Rolle der **Zuseher*innen** ein. Die Diskussionsfragen lauten wie folgt: *Warum sollte es Grenzen geben und warum nicht? Wann können Grenzen positiv/negativ sein?*

Es handelt sich somit sowohl hinsichtlich der Organisationsstruktur als auch der zugrundeliegenden Fragestellungen um eine adaptierte Form von ‚Jugend debattiert‘, welche auf den Gegenseiten Pro und Kontra aufbaut. In der **ersten Sprechrunde** erhält jeder Teilnehmer **2 Minuten** Sprechzeit, um seine Standpunkte und Meinungen offenzulegen und anhand von Beispielen zu belegen. Die weiteren **12 Minuten** werden für eine **freie Diskussion** genutzt – jeder der debattierenden Personen kann auf Äußerungen der anderen reagieren und auch Fragen stellen. Die letzte Phase, die **Schlussrunde**, dient zur Resonanz der Beteiligten. Jede/r Sprecher*in bekommt **1 Minute** Zeit seine zwei wichtigsten Argumente zu den beiden Diskussionsfragen zu nennen. Selbstverständlich kann es zu einem Wechsel des individuellen Standpunkts gekommen sein – dies sollte der Diskussionsrunde in dieser Minute mitgeteilt werden. Nach dieser Schlussrunde der Debatte wird auch den **Zuseher*innen** die Chance geboten, **eigene Argumente und Standpunkte** einzuwerfen. Die durch die Einheit 2 verfolgten Bildungsziele können wie folgt formuliert werden:

<p><u>Anforderungsbereich I:</u></p> <p>Die Schülerinnen und Schüler...</p> <ul style="list-style-type: none"> • können schildern, welche Gestaltungsmittel zur Darstellung von Grenzen eingesetzt werden. • können Merkmale und Beispiele zu den unterschiedlichen Formen von Grenzen nennen. <p><u>Lernerfolgsindikatoren:</u></p> <p>SuS schildern in einem Unterrichtsgespräch Gestaltungsmittel, die im Rahmen der Grenzdarstellung eingesetzt werden können (Wiederholung des Vorwissens von Einheit 1). Die SuS überlegen in Einzelarbeit Merkmale und Beispiele zu den unterschiedlichen Grenzformen.</p>	<p><u>Anforderungsbereich II:</u></p> <p>Die Schülerinnen und Schüler...</p> <ul style="list-style-type: none"> • können die Wirkungen, welche ein Filmausschnitt auslöst, erläutern. • können eigene Thesen durch Argumente beziehungsweise Beispiele begründen und belegen. <p><u>Lernerfolgsindikatoren:</u></p> <p>SuS erläutern in einem Unterrichtsgespräch, wie die im Filmimpuls dargestellte Grenze auf sie wirkt und welche Gedanken zum Thema Grenze aufkommen. SuS stellen im Rahmen einer Debatte Thesen zu den Diskussionsfragen: <i>Warum sollte es Grenzen geben und warum nicht? Wann können Grenzen positiv/negativ sein?</i> auf und belegen eigene Argumente mit Beispielen.</p>	<p><u>Anforderungsbereich III:</u></p> <p>Die Schülerinnen und Schüler...</p> <ul style="list-style-type: none"> • können Stellung nehmen zu dargebrachten Thesen und Meinungen. • können Argumente und Gegenargumente mit Klassenkamerad*innen diskutieren. • können ein Padlet zu den unterschiedlichen Formen von Grenze gestalten. <p><u>Lernerfolgsindikatoren:</u></p> <p>SuS nehmen Stellung zu Aussagen der Mitschüler*innen, welche im Zuge der Debatte getätigt werden. SuS diskutieren, die in der Debatte geäußerten, Argumente und Gegenargumente. SuS gestalten in Gruppen ein Padlet zu den unterschiedlichen Formen von Grenze, indem sie die in Einzelarbeit erarbeiteten Merkmale und Beispiele sinnvoll und übersichtlich eintragen. Dabei sollen sie eine passende Methode auswählen, wie zum Beispiel ein Mind-Map.</p>
---	--	---

5.2.5 Begründung der Methodenauswahl und mögliche Schwierigkeiten

Debatten finden in vielen Lebensbereichen der Menschen statt, jedoch fehlt es oftmals an angemessener Gesprächskultur. Gegenseitiger Respekt und argumentatives Begründen können als Grundpfeiler einer funktionierenden und vor allem sachlichen Debatte betrachtet werden (vgl. Lang 2016: I). Im Geschichtsunterricht kommt es oftmals zu einer Vermischung der Methoden der Debatte und des szenischen Rollenspiels. Ein negativer Aspekt solcher Rollenübernahmen im Zuge von Debatten bildet die strenge Vorgabe eines gewissen Settings beziehungsweise die Einengung hinsichtlich von Meinungen, welche auf eine gewisse Rolle zugeschnitten sind. Durchaus

positive Wirkungen kann jedoch das Einfühlen in andere Rollen, im Rahmen der Multiperspektivität, mit sich bringen (vgl. Lang 2016: I, II).

Um den Schüler*innen eine freie Meinungsäußerung und -bildung zu ermöglichen, wird in der Einheit 2 eine freie Form der Debatte ohne jegliche Rollenzuweisungen ausgewählt – die Methode ‚Jugend debattiert‘. Diese Methode beruht darauf, dass vier Teilnehmer gegeneinander debattieren. Lang fasst das Vorgehen folgendermaßen zusammen: „Eröffnungsrunde (2 Min. pro Redner/Rednerin), freie Aussprache (12 Min.) und Schlussrunde (je 1 Min.)“ (Lang 2016: II). Damit diese vorgegebenen Zeiten eingehalten werden, wird in der geplanten Einheit ein*e Moderator*in festgelegt, um ein Abkommen vom Thema zu verhindern. Zudem werden weitere Anpassungen durchgeführt. Einerseits wird nach der Schlussrunde auch den anderen Mitschüler*innen die Möglichkeit geboten, sich zu Wort zu melden und eigene Argumente einzubringen. Hierbei müssen sich die Wortmeldungen jedoch auf die gehörten Diskussionsinhalte beziehen. Andererseits werden zwei Schriftführer ausgewählt, die jeweils ein Protokoll der Debatte in Form von Schlagworten niederschreiben. Dieses wird später allen Schüler*innen der Klasse ausgehändigt. Trotzdem werden gewisse Regeln im Vorhinein verkündet und deren Einhaltung vorausgesetzt. Solche Regeln sind zum Beispiel die Akzeptanz anderer Meinungen, Mitschüler*innen ausreden zu lassen, eine respektvolle Gesprächskultur, das Stützen von Aussagen anhand sinnvoller Argumenten (These, Beleg, Beispiel) (vgl. Lang 2016: II).

Die Methode ‚Jugend debattiert‘ wird aufgrund der damit einhergehenden Chance auf freie Meinungsäußerung gewählt. So kann Multiperspektivität in den Geschichtsunterricht eingebracht werden, denn die Schüler*innen folgen keinen Vorgaben der Lehrperson. Sie sollen frei heraus ihre Gedanken und Meinungen zur Grenzthematik – unter Veranschaulichung von Beispielen – äußern. Im Gegensatz dazu würde die ‚Pro und Contra-Debatte‘ die Lernenden verstärkt in eine bestimmte Denkrichtung zwingen. Die Diskussion würde sich strikt auf ein Für und Wider von Grenzen ausrichten. Trotzdem werden auch in ‚Jugend debattiert‘ Fragen nach positiven und negativen Aspekten gestellt. Folgende Leitfragen werden gewählt: *Warum sollte es Grenzen geben und warum nicht? Wann können Grenzen positiv/negativ sein?* Im Vergleich zur ‚Pro und Kontra-Debatte‘ muss sich bei der für diese Thematik eigenständig adaptierten Variante von ‚Jugend debattiert‘ jedoch keine*r für das Für oder Wider von Grenzen entscheiden. Ziel ist die Sammlung von individuellen Meinungen und deren Argumentation. Schwierigkeiten bei der Durchführung der Debatte könnten auftreten, wenn das Klima und die Gesprächskultur in einem Klassenverband schlecht sind. Gibt es in einer Klasse starke Missstände bei der Führung von sachlichen, argumentativen Gesprächen, muss abgewogen werden, inwieweit die Methode der Debatte durchführbar ist, ohne das Klassenklima zu gefährden, zu verschlechtern.

Fehlt es an einer Schule an digitalen Endgeräten, was durchaus keine Seltenheit darstellt, könnten die Padlets auch via Handys befüllt werden oder auf eine analoge Methode, wie etwa ein Mind-Map, umgestiegen werden. Eine mögliche Schwierigkeit besteht vielleicht bei der Wahl der debattierenden Schüler*innen. Hier könnte ein Lösungsverfahren Abhilfe schaffen. Auf alle Fälle muss die Lehrperson deutlich vermitteln, dass es weder richtige noch falsche Meinungen geben kann, wenn Gespräch- und Umgangsregeln sowie ethische Werte und Regeln eingehalten werden.

5.2.6 Planungsmatrix inklusive Materialien

Zeit	Unterrichtsphase, Lernprozessgestaltung, geplante Lernschritte, Unterrichtsverlauf	Sozialformen u. angestrebte Kompetenzen	Medien/Materialien
15'	<p>Begrüßung</p> <p>Einstieg: (Filmimpuls als Wiederholung) Kurze Darstellung der differenzierten Inszenierung von Grenzen im Dokumentarfilm. Impulsfragen: <i>Überlege dir, wie die filmästhetisch dargestellten Grenzen auf dich wirken? Unterscheidet sich die Inszenierung von imaginierten und realen Grenzen? Wenn ja, inwiefern?</i> <i>Erzielen die imaginierte und reale Grenze unterschiedliche Wirkungen? Gibt es Zeichen oder Symbole, welche ihr mit Grenze verbindet? Werden bestimmte Narrationen im Film transferiert?</i></p>	UG (HSK, HMK, PSK)	Beamer, Laptop, Filmausschnitt
Erarbeitungsphase			
35'	<p>1) Padlet – Grenze (räumlich, zeitlich, politisch, sozial) SuS sollen Beispiele (historisch, gegenwärtig, allgemein) beziehungsweise Merkmale zu den unterschiedlichen Grenzen finden und im Padlet festhalten. Die SuS werden einer Kategorie (räumlich, zeitlich, politisch, sozial) zugewiesen und erhalten den dazugehörigen Link. → 1 Schüler*in pro Kategorie präsentiert die Ergebnisse.</p>	EA, SV (HSK, PSK, HFK)	Links zu Padlets, vorgefertigte Padlets (online), Computer/Handys
Ergebnissicherung (2. Unterrichtsstunde)			
50'	<p>1) Jugend debattiert – Grenzen Einteilung der SuS: 4 Debattierende, 1 Moderator*in, 2 Protokollführer*innen → Sitzen vorne in Halbkreis Diskussionsfragen: <i>Warum sollte es Grenzen geben und warum nicht? Wann können Grenzen positiv/negativ sein?</i> → Die Fragen werden an die Tafel geschrieben. Zeit: 2 Minuten Einstiegsrunde (bei 4 SuS = 8 Min.), 12 Minuten freie Debatte, 1 Minute Schlussrunde (bei 4 SuS = 4 Min.) → Einbringen von Standpunkten/Meinungen/Argumenten seitens der Zuseher*innen. (Lehrperson sollte versuchen sich herauszuhalten.)</p>	SV (HSK, PSK, PHK, PUK)	Tafel, Kreide, Stühle

5.3 Ergänzende Unterrichtsmodule

Im Folgenden werden drei weitere Module kurz vorgestellt, wie die dokumentarischen Beispiel-filme zur Grenzthematik beziehungsweise die Grenzthematik im Unterricht des Faches Geschichte, Sozialkunde und politische Bildung bearbeitet und aufgearbeitet werden können. Diese

konzeptuell vorgestellten Module sind nicht zwingend in Kombination mit beiden der detailliert vorgestellten Unterrichtseinheiten zu verwenden und können zum Teil völlig losgelöst von diesen in der Sekundarstufe II durchgeführt werden. Sie sollen Möglichkeiten zur weiteren Verwendung der dokumentarischen Filme zum Eisernen Vorhang, als Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei, vorstellen und neben der Urteilsbildung auch das produktionsorientierte Lernen fördern.

5.3.1 Verfassen eines Essays „Grenzen in meinem Leben“

In Anschluss an die Debatte über die Notwendigkeit von Grenzen im Allgemeinen ist eine individuelle Auseinandersetzung der Schüler*innen mit Grenzen im persönlichen Umfeld anzudenken. Es sollen auch jene Lernenden angeregt werden, ihre eigenen Wahrnehmungen von Grenzen zu hinterfragen, die sich bei der Debatte eher zurückhaltender zeigten. Möglich wäre daher das Verfassen eines Essays zum Thema „Grenzen in meinem Leben“. Hierbei sollen die Schüler*innen jene Grenzen näher beleuchten, die ihnen in ihrem alltäglichen Leben begegnen, indem sie diese kritisch hinterfragen und Überlegungen zu deren positiven und negativen Auswirkungen aufstellen. Die Aufgabe verlangt eine Auseinandersetzung mit eigenen Meinungen und Werten und die schriftliche Niederschrift eigener Gedankengänge. Geschult werden soll die individuelle Urteilsbildung und Kritikfähigkeit im Kontext allgemeingültiger Traditionen und Lebensweisen. Die Aufgabenstellung könnte folgendermaßen lauten:

Essay „Grenzen in meinem Leben“

Aufgabe: *Verfasse einen Essay über Grenzen in deinem eigenen Lebensalltag. (mind. 300 Wörter)*

- *Führe einige Beispiele von Grenzen an, die du selbst in deinem Alltag wahrnimmst und die dich beeinflussen.*
- *Diskutiere die Sinnhaftigkeit dieser Grenzbeispiele und inwiefern sie dein Leben auf positive oder negative Art und Weise beeinflussen.*

5.3.2 Verfassen eines Drehbuches (Treatment)

Bei einem Drehbuch, auch Treatment genannt, handelt es sich um einen Entwurf dessen, was die Adressat*innen bei der Filmsichtung visuell und auditiv wahrnehmen werden können. Auch wenn

sich manche Kommentare erst im Laufe der Kameraaufnahmen ergeben können, ist eine detaillierte Planung im Bereich der einzelnen Szenen und Textwiedergabe sehr hilfreich (vgl. Walkshofer/Dobat 2006: 125). Da das Verfassen eines Treatments zu einem vollständigen Dokumentarfilm viele Unterrichtsstunden in Anspruch nehmen würde, empfiehlt es sich ein Drehbuch für eine Filmsequenz eines Dokumentarfilmes zur Grenzthematik von den Schüler*innen erstellen zu lassen. Hierfür werden die Lernenden in Gruppen von etwa vier Personen eingeteilt. Zuerst soll überlegt werden, welche Szenen die geplante Sequenz beinhalten soll. Einer Skizzierung von Kameraeinstellungen kann durchaus Sinnhaftigkeit beigemessen werden. Die geplanten Szenen inklusive der Einstellungen werden im Drehbuch festgehalten und durch Kommentare ergänzt. Bei noch intensiverer Auseinandersetzung im Rahmen der Treatment-Erstellung können auch Ideen zu Musik und Ton ergänzt werden. Eine denkbare Umsetzung könnte in Anlehnung an das exemplarisch vorgelegte Treatment von Wakshofer und Dobat (vgl. Walkshofer/Dobat 2006: 125) wie folgt aussehen:

Szene	Einstellung	Kommentar	Musik/Ton
Einstieg mit Musik	Normalsicht, Weitaufnahme	Die Grenze zwischen ... und ...	Voice-over, ruhige Musik
Bachlauf	Normalsicht, Halbnahaufnahme	Seit jeher trennt der ... die beiden Orte voneinander.	Voice-over, ruhige Musik (wird leiser)
...

5.3.3 Produktion einer Filmsequenz zum Sujet Grenze

In Anschluss an das Verfassen eines Drehbuches, liegt die Produktion eines eigenen kurzen Filmes zum Thema Grenzen nahe. Hierfür können die Smartphones der Schüler*innen als Aufnahmemedium dienen, da die Bildqualität mittlerweile meist schon sehr fortgeschritten ist. Um die Aufgabenstellung enger einzugrenzen, könnte im Vorhinein die Art der zu filmenden Grenze festgelegt werden. Beispielsweise könnte sich – je nach geografischen Gegebenheiten des Schulstandortes – auf das Darstellen einer realen Grenze geeinigt werden, sei es nun eine Bezirksgrenze, Ortsgrenze oder einer Landesgrenze. In Gruppenarbeit von drei bis fünf Schüler*innen wird ein Ort oder örtlicher Bereich an einer Grenze ausgewählt und dann in Anlehnung an zuvor gesichtete, thematisch passende Dokumentarfilmausschnitte filmisch präsentiert. Die Arbeitsaufgaben werden zwischen den Lernenden aufgeteilt, um ein geordnetes Arbeiten sicherstellen zu können. Wurde im Voraus bereit ein Treatment (siehe Kapitel 5.3.2) erstellt, kann dieses die Erstellung einer eigenen Filmsequenz anleiten und somit maßgeblich erleichtern. Der Ton beziehungsweise die begleitenden

Kommentare können entweder bei der Aufnahme der Bilder aufgenommen werden oder im Anschluss durch Verwendung eines Schnittprogrammes am PC oder Smartphone nachträglich hinzugefügt werden.

Letzten Endes präsentieren die Gruppen ihre Filmsequenzen vor ihren Mitschüler*innen, welche konstruktives Feedback im Sinne einer wertschätzenden Feedback-Kultur geben. Dementsprechend werden positive Rückmeldungen vor Verbesserungsvorschlägen und Tipps gereiht. Ein Vorwissen über Dokumentarfilme und den entsprechenden filmästhetischen Mitteln wird bei diesem produktionsorientierten Vorgehen vorausgesetzt.

6 Conclusio

Letztendlich muss die Teilung der Welt in zwei Teile – wie auch Sandgruber und Loidol der Ansicht sind – in Erinnerung behalten werden, damit sich ein derartiger Einschnitt in die Freiheit der Menschen nicht nochmals wiederholt, denn Konflikte, die solch ein Einschneiden in die Freiheit der Menschen herbeiführen könnten, gibt es auch heute noch und werden auch in Zukunft nicht ausbleiben (vgl. Sandgruber/Loidol 2001: 16). Wie auch in anderen Bereichen der Erinnerungskultur können vor allem Filme und Dokumentarfilme dazu verhelfen, dass solche wichtigen historischen Ereignisse den Menschen immer wieder ins Bewusstsein gerufen werden und so vor dem Vergessen bewahrt werden.

Nach den erfolgten Untersuchungen der Beispielfilme zur österreichisch-tschechoslowakischen Grenze des Eisernen Vorhangs können in den einzelnen Bereichen der Filmästhetik viele Übereinstimmungen verortet werden. Insbesondere der Einsatz von Zeitzeug*innen und zeithistorischen Dokumenten vermittelt einen hohen Realitätsanspruch. Zudem sind auch im Bereich der Kameraeinstellungen und -positionen viele Gemeinsamkeiten zu erkennen. Im Bereich des Auditiven wird vor allem auf Kommentator*innen im Voice-over und auf im Dialekt sprechende Zeitzeug*innen gesetzt. Gut erkennbar ist in allen Filmen die unterschiedliche Darstellung der gezeigten (realen) und der erinnerten (imaginären) Grenze. Mit dem Einsatz von Symbolen und Zeichen sowie bekannten Narrativen holen die dokumentarischen Filme die Adressat*innen auf eine neue narrative Ebene, welche die Meinungsbildung der Zuseher*innen anregen soll und somit auch den Prozess des reflexiven Überdenkens ermöglicht. Eine große Bedeutung kommt in allen analysierten dokumentarischen Filmen dem Stacheldrahtzaun als Objekt der Abgrenzung der Zuseher*innen von dem gefilmten Ereignis oder der gefilmten Landschaft zu. Mittels Kamerabewegungen wird diese Grenze in Form eines Zaunes zudem entlanggefahren und in den Bildmittelpunkt gezoomt. Der Bildraum erfährt dadurch – ähnlich der damaligen Welt – eine optische Trennung. Der Effekt des Abgesondertseins und der Teilung wird dadurch für die Adressat*innen fühlbar gemacht und kann durchaus als eine Art Warnung angesehen werden, eine neuerliche Teilung der Welt – und im weiteren Sinne, der Menschheit – nicht nochmals zuzulassen. Vor allem dahingehend, dass solche Ansätze von Abgrenzungen – sei es in Hinsicht auf Personengruppen, Länder oder Kulturen – auch aktuell immer wieder aufkommen.

Alle untersuchten Filme folgen zudem einem eindeutigen, kollektiven Narrativ des Kalten Krieges und der Grenze: Während die Grenzen als sehr starr und gefährlich präsentiert werden, wird die Grenzöffnung äußerst positiv dargestellt und damit einhergehende neue Probleme werden

nicht angesprochen. Demnach kann den Dokumentarfilmen eine klare wertende Haltung zugeschrieben werden, die durch eine gezielte Inszenierung der Geschichte vermittelt wird.

Der Einsatz von Dokumentarfilmen kann aufgrund der vielen Untersuchungs- und Betrachtungsmöglichkeiten, bei durchdachtem Vorgehen, einen wichtigen Beitrag bei der schulischen Vermittlung der Bedeutungsweite von Grenzen bilden. Im Sinne eines kompetenzorientierten Unterrichts müssen unterschiedliche Herangehensweisen an das Thema sowie an die Filmbetrachtung gewählt werden, um Grenzen als kognitive, anthropologische und politische Wahrnehmungsschablone reflexiv zu machen. Dokumentarfilme zeigen vor allem die räumlichen Grenzen auf und geben den Schüler*innen einen Einblick in die filmische Darstellung von Grenzen. Da Grenzen zu einem großen Teil im Kopf der Menschen entstehen, ist der persönliche Bezug der Lernenden zu dieser Thematik sehr wichtig. Sie sollen überlegen, in welchen Formen und Bereichen ihnen Grenzen bekannt sind und welche Vor- und Nachteile Grenzen haben können. Hierfür muss ausreichend Raum für Diskussionen geboten werden, um genügend Möglichkeiten für unterschiedliche Meinungen und Zugänge zu bieten. Zusammengefasst kann nur eine breitgefächerte Auseinandersetzung mit der Grenzthematik die Komplexität des Grenzbegriffes für die Schüler*innen erfassbar machen – die gesamte Bedeutungsbreite von Grenzen kann allerdings nur angedeutet werden, da Grenzen individuell wahrgenommen werden.

Neben der Auseinandersetzung mit Filmen ist ein Weiterdenken in Richtung der virtuellen Geschichte ein wichtiger Schritt, um den Lebenswelten der Schüler*innen gerecht zu werden. Die digitalen Medien und Möglichkeiten werden sich auch in Zukunft weiterentwickeln und wahrscheinlich nicht am heutigen Stand bleiben. So gibt es aktuell bereits virtuelle Zeitzeug*innengespräche, welche digital zum Leben erweckt und befragt werden können. Obwohl der Zugriff zu diesen Neuerungen des virtuellen Geschichtsunterrichts für viele Schulen noch in weiter Ferne zu liegen scheint, sollten Lehrkräfte die bis dato vorhandenen digitalen Möglichkeiten in ihren Unterricht einfließen lassen. Viele Schüler*innen werden später als Erwachsene vermutlich keine historischen Bücher lesen, allerdings werden sie wahrscheinlich immer wieder Filme ansehen. (vgl. Demleitner/Beck-Zangenberg 2020: 9–10). Die Schüler*innen leben in einer digitalen Welt und sollten deshalb zu einer kritischen Auseinandersetzung und Deutung der in den Medien vermittelnden Inhalte im Stande sein.

Ein Wissen über die Mittel der Filmästhetik, die für die Entstehung des Endproduktes Films ausschlaggebend sind, eröffnet eine kritische Wahrnehmung von gezeigten Inhalten und eröffnet neue Sichtweisen, die ohne dieses Hintergrundwissen kaum bis gar nicht möglich sind. Das Rezeptionsverhalten der Lernenden kann durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Film in der Schule grundlegend verändert werden. Vor allem der Geschichtsunterricht kann mit

seinen hohen Ansprüchen an die Realität, im Sinne der Wiedergabe und Darstellung historischer Fakten, einen wichtigen Beitrag zur Filmbildung und Medienbildung der Schüler*innen beitragen.

Ziel der Filmarbeit stellt keinesfalls die Ausbildung von zukünftigen Filmmacher*innen dar, sondern die Vermittlung von filmischen Darstellungsformen und die Sichtbarmachung der Absicht hinsichtlich der Beeinflussung der Meinungen und Ansichten von Adressat*innen. In diesem Zusammenhang kann die filmästhetische Analyse eines vollständigen Filmes sowohl aus zeitlichen Gründen als auch in Bezug auf die Komplexität den Schüler*innen nicht zugemutet werden. Demnach muss die Arbeit mit der Filmanalyse im Geschichtsunterricht seitens der Lehrperson gut durchdacht und auf wesentliche Aufgaben beschränkt werden. Hierfür ist eine gezielte Aufbereitung des Materials, welches bei der Filmanalyse zur Verfügung gestellt wird, unumgänglich. Es muss einerseits an das Alter und Niveau der Lernendengruppe angepasst werden und andererseits die wichtigsten Begriffe der Filmsprache verständlich und schülergerecht vermitteln. Passend dazu vertrat Niesyto die nachstehende Ansicht:

Lehrer/innen benötigen zwar ein filmhistorisches und filmanalytisches Grundwissen, aber dieses Wissen bleibt abgehoben, wenn es nicht mit konkreten Überlegungen für eine *adressatenbezogene* Filmbildung verknüpft ist. (Niesyto 2006: 10)

Eine Fokussierung auf eine einzige Herangehensweise beziehungsweise auf ein didaktisches Konzept im Sinne der Filmbildung hätte wenig Wert für die Schüler*innen. Vielmehr sollten unterschiedliche Herangehensweisen probiert werden, um einen weiteren Blick der Lernenden zu fördern. So kann der Stellenwert der Filmrezeption und der Filmproduktion als ident angesehen werden. Natürlich kommt es jedoch auch immer darauf an, welcher Film untersucht wird und in welchem Kontext die Auseinandersetzung mit Filmen stattfindet. Im Sinne der Vermittlung der Vielschichtigkeit von Grenzen ist der Wert unterschiedlicher didaktischer Herangehensweisen und Unterrichtsformen deutlich hervorzuheben, da der Grenzbegriff mit einer großen Bandbreite an individuellen Empfindungen und Wahrnehmungen in Verbindung steht.

7 Literaturverzeichnis

Dokumentarfilme/Reportagen

EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI (Ö 2009, R: Dalibor Hýsek, 20:49 Min.) <https://tvthek.orf.at/profile/Archiv/7648449/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7771020/Die-Wende-in-der-Tschechoslowakei/7772754> (2009).

EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT – ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE (Ö 2009, R: Romana Casata, 30:01 Min.) <https://tvthek.orf.at/history/Geteiltes-Europa/7773732/Zeitgeschichte-an-der-Waldviertler-Grenze/14033442> (2009).

ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT (Ö 2019, R: Thomas Hackl, 44:40 Min.), online unter <https://tvthek.orf.at/history/Geteiltes-Europa/7773732/Das-Ende-der-Welt/14051151> (2019).

UNIVERSUM HISTORY: NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG (Ö 2016, R: Anita Lackenberger, 44:08 Min.) https://media.edutube.at/media/Nieder%C3%B6sterreich+-+Leben+am+Eisernen+Vorhang/0_rhielwjw (2016).

1989 – DER FALL DES EISERNEN VORHANGS (Ö 2019, R: Hans Hrabal, 29:59 Min.), online unter https://media.edutube.at/media/1989+-+Der+Fall+des+Eisernen+Vorhangs/0_0k7gu1jh/1084 (2019).

Literatur

Abraham, Ulf (2012): Filme im Deutschunterricht. aktual. Aufl.. Seelze: Klett/Kallmeyer². (Praxis Deutsch)

Ammerer, Heinrich (2006): (Un-)Bequeme (Un-)Wahrheiten: Überlegungen und Vorschläge zum Einsatz einer Scheindokumentation im Geschichtsunterricht. In: Schreiber, Waltraud/Wenzl, Anna (Hg.): Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz. Neuried: ars una, 71–83. (Themenhefte Geschichte 7)

Ammerer, Heinrich (2016): Filmanalyse. Arbeitsblätter für den kompetenzorientierten Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag. (Geschichte unterrichten)

Applebaum, Anne (2013): Der Eiserne Vorhang. Die Unterdrückung Osteuropas 1944–1956 (a. d. amerik. Englisch übersetzt v. Martin Richter, Orig.: Iron Curtain. The Crushing of Eastern Europe 1944–1956, 2012). München: Siedler Verlag.

Arnold, Markus (2012): Erzählen. Die ethisch-politische Funktion narrativer Diskurse. In: Arnold, Markus u.a. (Hg.): Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse. Wiesbaden: Springer VS, 17–63. (Theorie und Praxis der Diskursforschung)

Baar, Walter Martin (2005): Mit und ohne Grenzen. Entwicklung der EU am Beispiel der Erweiterungs-
runde 2004: Österreich, Tschechien und das Leben an der Grenze, Bd.1 (Dissertation). Wien: Universität
Wien.

Beck-Gernsheim, Elisabeth (2004): Wir und die Anderen. Vom Blick der Deutschen auf Migranten und
Minderheiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Edition zweite Moderne)

Benedikter, Christoph H. (2019): Alois-Mock – Außenminister in den Jahren des Umbruchs. In: Techni-
sches Museum Brünn/Museum Horn (Hg.): Der Eiserner Vorhang 1948–1989. Fachkatalog. Brno: Tech-
nické muzeum v Brně, 107–116.

Demandt, Alexander (2020): Grenzen. Geschichte und Gegenwart. Berlin: Propyläen.

Demleitner, Elisabeth/Beck-Zangenberg, Christel (Hg.) (2020): Filme im Geschichtsunterricht. Unter-
richtsideen für die Sekundarstufen I und II. Hannover: Kallmeyer.

Dvořák, Thomáš/Schrißl, David (2019): Am Scheideweg zwischen „Ost“ und „West“. In: Perzi, Niklas
u.a. (Hg.): Nachbarn. Ein österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch. Weitra: Verlag Bibliothek der
Provinz, 207–233.

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag².

Fieberg, Klaus (2017): Filmische Dokumente und Dokumentarfilme. In: Praxis Geschichte. Unterrichts-
praxis Geschichte, H. 4. Braunschweig: Westermann, I–IV.

Fridrich, Christian (2007): Reflexion über Grenzen im Allgemeinen und Staatsgrenzen im Besonderen.
In: Fridrich, Christian (Hg.): Europa: Einheit und Vielfalt. Ideen und Materialien für den Unterricht.
Wien: Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, 42–54.

Fritsch, Eva/Fritsch, Dirk (2010): Filmzugänge. Strukturen und Handhabung. Mit einem Exkurs zur Film-
musik von Tomi Mäkelä. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Gruša, Jiří (2009): Europa und die Identität. In: Fassmann, Heinz u.a. (Hg.): Kulturen der Differenz –
Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven. Göttingen: V&R
unipress, 15–20.

Haas, Hanns/Velek, Luboš (2019): Auf dem Weg zur Staatlichkeit. Die böhmischen und österreichischen
Länder vom Mittelalter bis in die Neuzeit. In: Perzi, Niklas u.a. (Hg.): Nachbarn. Ein österreichisch-
tschechisches Geschichtsbuch. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 21–63.

Heintel, Martin u.a. (2018): Grenzen – eine Einführung. In: Heintel, Martin u.a. (Hg.): Grenzen. Theoreti-
sche, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen. Wies-
baden: Springer VS, 1–15. (RaumFragen: Stadt – Region – Landschaft)

Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse, aktual. u. erw. Aufl.. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B.
Metzler⁵.

- Höbelt, Lothar (2020): Die Zweite Republik und ihre Besonderheiten. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag. (Schriftenreihe des Forschungsinstituts für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek 76)
- Hohenberger, Eva (1998): Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 83, 8–34. (Texte zum Dokumentarfilm 3)
- Krammer, Reinhard (2006): De-Konstruktion von Filmen im Geschichtsunterricht. In: Schreiber, Waltraud/Wenzl, Anna (Hg.): Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz. Neuried: ars una, 28–41. (Themenhefte Geschichte 7)
- Kammerer, Ingo/Kepser, Matthis (2014): Dokumentarfilm im Deutschunterricht. Eine Einführung. In: Kammerer, Ingo/Kepser, Matthis (Hg.): Dokumentarfilm im Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 11–72. (Film-Bildung-Schule 1)
- Kernic, Franz (1991): Der „Eiserne Vorhang“. Zur Geschichte des Stacheldrahtzaunes zwischen Ost- und Westeuropa (Sonderdruck). In: Institut für strategische Forschung (Hg.): Truppendienst, H. 6, 514–521.
- Klambauer, Karl (2006): Österreichische Gedenkkultur zu Widerstand und Krieg. Denkmäler und Gedenkstättenorte in Wien 1945–1986. Innsbruck: Studienverlag.
- Kleinhans, Bernd (2016): Filme im Geschichtsunterricht. Formate – Methoden – Ziele. St. Ingberg: Röhrig. (Historica et Didactica 3)
- Knoll, Harald/Laussegger, Armin (2009): Aspekte des Jahres 1968 in Österreich. Von den Auswirkungen des „Prager Frühlings“ bis zur „heißen Viertelstund“. In: Laussegger, Armin u.a. (Hg.): Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Wien/Berlin: LIT Verlag, 103–107. (Schriftenreihe der Waldviertel Akademie 5/Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung 12)
- Kroneberg, Clemens (2014): Motive und Folgen sozialer Grenzziehung. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Aus Politik und Zeitgeschichte. Grenzen, H. 4–5/Jg. 63. Frankfurt: Societäts-Medien, 9–14.
- Kuhn, Markus (2011): Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/ New York: Walter De Gruyter. (Narratologia. Contributions to Narrative Theory 26)
- Kunštát, Miroslav/Schmoller, Hildegard (2019): Umbruch, Transformation und europäische Integration: In: Perzi, Niklas u.a. (Hg.): Nachbarn. Ein österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 293–325.
- Lang, Stephan (2016): Debattieren im Geschichtsunterricht. In: Praxis Geschichte. Unterrichtspraxis Geschichte, H. 5. Braunschweig: Westermann, I–IV (27–30).

- Lautzas, Peter (2010): Grenzen im Zeitalter der Globalisierung. In: Lautzas, Peter (Hg.): Grenzenlos? Grenzen als internationales Problem. Schwalbach/Ts: Wochenschau Verlag, 8–12. (Geschichte für heute – Schriftenreihe für Wissenschaft und Unterricht)
- Loewenstein, Bedřich W. (2003): Wir und die anderen. Historische und kultursoziologische Betrachtungen. Dresden: Thelem. (Mitteleuropa-Studien 2)
- Loth, Wilfried (2000): Die Teilung der Welt. Geschichte des Kalten Krieges 1941–1955, erw. Neuauflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Mančić, Emilija (2009): Narrative der Zusammengehörigkeit, Narrative der Differenz. Zur kulturellen Konstitution sozialer Integration und Desintegration Jugoslawiens. In: Fassmann, Heinz u.a. (Hg.): Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven. Göttingen: V&R unipress, 323–326.
- Maurer, Björn (2006): Subjektorientierte Filmbildung an Hauptschulen. In: Niesyto, Horst (Hg.): film kreativ. Aktuelle Beiträge zur Filmbildung. München: kopaed, 21–44. (Medienpädagogik interdisziplinär 6)
- Merlin, Didi (2010): Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und –externer Realitäten im Spielfilm. In: Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 6, 66–100.
- Mikos, Lothar (2015): Film- und Fernsehanalyse, überarb. u. aktual. Aufl.. Konstanz/München: UVK³.
- Moj, Daniel/Ordolff, Martin (2016): Fernsehjournalismus. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft. (Praktischer Journalismus 62)
- Moser, Lisa Anna (2009): Das Paneuropäische Picknick vom 19. August 1989. In: Der Donauraum. H. 3–4/Jg. 49. Wien: Böhlau Verlag, 341–354.
- Nichols, Bill (1998): Dokumentarfilm – Theorie und Praxis. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 83, 164–182. (Texte zum Dokumentarfilm 3)
- Niesyto, Horst (2006): Konzepte und Perspektiven der Filmbildung. In: Niesyto, Horst (Hg.): film kreativ. Aktuelle Beiträge zur Filmbildung. München: kopaed, 7–18. (Medienpädagogik interdisziplinär 6)
- Pernes, Jiří (2009): Ein tragisches Jahrzehnt. Die 1950er-Jahre in der Tschechoslowakei. In: Laussegger, Armin u.a. (Hg.): Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Wien/Berlin: LIT Verlag, 92–98. (Schriftenreihe der Waldviertel Akademie 5/Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung 12)

- Perzi, Niklas (2019): Leben am und mit dem Eisernen Vorhang. Die Österreichisch-Tschechoslowakische Grenze 1945–1989. In: Technisches Museum Brünn/Museum Horn (Hg.): Der Eiserner Vorhang 1948–1989. Fachkatalog. Brno: Technické muzeum v Brně, 107–116.
- Perzi, Niklas u.a. (2019): Leben an der Grenze – Leben mit der Grenze II. In: Perzi, Niklas u.a. (Hg.): Nachbarn. Ein österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 327–353.
- Petráš, Jiří (2009): Der „Eiserne Vorhang“. Entstehung und Entwicklung einer Grenze. In: Laussegger, Armin u.a. (Hg.): Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Wien/Berlin: LIT Verlag, 160–194. (Schriftenreihe der Waldviertel Akademie 5/Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung 12)
- Petrović, Tanja (2009): The idea of Europe or Europe Without Ideas? – Discourses on the »Western Balkans« as a Mirror of Modern European Identity. In: Fassmann, Heinz u.a. (Hg.): Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven. Göttingen: V&R unipress, 137–147.
- Plantinga, Carl R. (2013): Indexikalität und Ton (1997). In: Kamensky, Volko/Rohrgruber, Julian (Hg.): Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm. Berlin: Vorwerk 8, 49–57. (Texte zum Dokumentarfilm 15)
- Pribersky, Andreas (2009): Das Loch in der Fahne oder: Thesen zur symbolischen Politik in Zentraleuropa nach 1989. In: Fassmann, Heinz u.a. (Hg.): Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven. Göttingen: V&R unipress, 125–136.
- Rathkolb, Oliver (2010): Umkämpfte Internationalisierung: Österreich 1968. In: Rathkolb, Oliver/Stadler, Friedrich (Hg.): Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre. Göttingen: V&R unipress, 221–238. (Zeitgeschichte im Kontext 1)
- Rauchensteiner, Manfred (2001): Vorwort. In: Heeresgeschichtliches Museum/Militärhistorisches Institut (Hg.): Der Eiserner Vorhang. Katalog zur Sonderausstellung (gemeinsam mit dem Militärhistorischen Museum in Budapest). Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 8–12.
- Řezníček, Roman u.a. (2019): Zur Einleitung. In: Technisches Museum Brünn/Museum Horn (Hg.): Der Eiserner Vorhang 1948–1989. Fachkatalog. Brno: Technické muzeum v Brně, 15–18.
- Ruoff, Jeffrey K. (2013): Ton-Konventionen im Dokumentarfilm. In: Kamensky, Volko/Rohrgruber, Julian (Hg.): Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm. Berlin: Vorwerk 8, 137–158. (Texte zum Dokumentarfilm 15)
- Samhaber, Thomas (2009): Grenzöffnung. Aspekte der Grenze zwischen Waldviertel und Südböhmen. In: Laussegger, Armin u.a. (Hg.): Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich.

Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Wien/Berlin: LIT Verlag, 143–149. (Schriftenreihe der Waldviertel Akademie 5/Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung 12)

Sandgruber, Roman/Loidol, Norbert (2011): Der Eiserner Vorhang – Die Geschichte – das Ende – die Mahnung. In: Heeresgeschichtliches Museum/Militärhistorisches Institut (Hg.): Der Eiserner Vorhang. Katalog zur Sonderausstellung (gemeinsam mit dem Militärhistorischen Museum in Budapest). Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 15–52.

Schäfer, Franka (2019): Diskurstheorie und Gesellschaft. Wiesbaden: Springer VS. (Studientexte zur Soziologie)

Schmuck, Otto (2010): Europas Grenzen – Grenzen in Europa. In: Lautzas, Peter (Hg.): Grenzenlos? Grenzen als internationales Problem. Schwalbach/Ts: Wochenschau Verlag, 90–102. (Geschichte für heute – Schriftenreihe für Wissenschaft und Unterricht)

Schreiber, Waltraud u.a. (Hg.) (2006): Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell. Neuried: ars una². (Kompetenzen: Grundlagen – Entwicklung – Förderung 1)

Schreiber, Waltraud (2006): „Der [Hitler] konnte nicht küssen“ – Zur Rolle von Zeitzeugen in Dokumentarfilmen. In: Schreiber, Waltraud/Wenzl, Anna (Hg.): Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz. Neuried: ars una, 63–70. (Themenhefte Geschichte 7)

Schriff, David/Šmidrkal, Václav (2019): In gegnerischen Lagern des „Kalten Krieges“ – die 1950er und 1960er Jahre. In: Perzi, Niklas u.a. (Hg.): Nachbarn. Ein österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 237–263.

Spielmann, Raphael (2011): Filmbildung! Traditionen – Modelle – Perspektiven. München: kopaed.

Stehlík, Michal (2009): Stürmische Zeiten. Die Tschechoslowakei von 1945–1948. In: Laussegger, Armin u.a. (Hg.): Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Wien/Berlin: LIT Verlag, 73–78. (Schriftenreihe der Waldviertel Akademie 5/Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung 12)

Stöver, Bernd (2003): Der Kalte Krieg. München: Verlag C.H. Beck.

Streck, Bernhard (1995): Grenzgang Ethnologie. In: Faber, Richard/Naumann, Barbara (Hg.): Literatur der Grenze – Theorie der Grenze. Würzburg: Königshausen und Neumann, 185–195.

Suppan, Arnold (2009): Österreich und die Böhmisches Länder unter dem NS-Regime. Parallelen und Unterschiede. In: Laussegger, Armin u.a. (Hg.): Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Wien/Berlin: LIT Verlag, 43–49. (Schriftenreihe der Waldviertel Akademie 5/Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung 12)

- Suppan, Arnold u.a. (2019): Die österreichischen und böhmischen Länder unter NS-Herrschaft 1938–1945. In: Perzi, Niklas u.a. (Hg.): Nachbarn. Ein österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 167–205.
- Szorger, Dieter (2009): Der Eiserner Vorhang. In: Szorger, Dieter/Bayer, Pia: Das Burgenland und der Fall des Eisernen Vorhangs. Begleitband zur Ausstellung. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 6–12. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB) 132)
- Szorger, Dieter/Bayer, Pia (2009): Das Burgenland und der Fall des Eisernen Vorhangs. Begleitband zur Ausstellung. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB) 132)
- Teuscher, Gerhard (2006): Filmanalyse. In: Praxis Geschichte. Unterrichtspraxis Geschichte, H. 5. Braunschweig: Westermann, I–IV (33–36).
- Vaněk, Pavel (2019): Die Bewachung der Staatsgrenzen und die Grenzwache. In: Technisches Museum Brunn/Museum Horn (Hg.): Der Eiserner Vorhang 1948–1989. Fachkatalog. Brno: Technické muzeum v Brně, 19–40.
- Viehöver, Willy (2012): »Menschen lesbarer machen«1: Narration, Diskurs, Referenz. In: Arnold, Markus u.a. (Hg.): Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse. Wiesbaden: Springer VS, 64–132. (Theorie und Praxis der Diskursforschung)
- Vilímek, Tomáš (2009): Das magische Jahr 1989. Zu den Ursachen des Sturzes des kommunistischen Regimes in der ČSSR. In: Laussegger, Armin u.a. (Hg.): Österreich. Tschechien. Unser 20. Jahrhundert. Begleitband zum wissenschaftlichen Rahmenprogramm der Niederösterreichischen Landesausstellung 2009 „Österreich. Tschechien. geteilt – getrennt – vereint“. Wien/Berlin: LIT Verlag, 137–142. (Schriftenreihe der Waldviertel Akademie 5/Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Kriegsfolgen-Forschung 12)
- Vollbrecht, Ralf (2015): Filmbildung im Wandel und der pädagogische Widerwille gegen den Seh-Sinn. In: Hartung, Anja u.a. (Hg.): Filmbildung im Wandel. Wien: new academic press, 25–35.
- Von Borries, Bodo (2006): Arbeit mit „Dokumentarfilmen“ als Erwerb „Historischer Kompetenz“. In: Schreiber, Waltraud/Wenzl, Anna (Hg.): Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz. Neuried: ars una, 46–62. (Themenhefte Geschichte 7)
- Walkshofer, Sandra/Dobat, Erich (2006): Praktische Filmarbeit mit Schülern. In: Schreiber, Waltraud/Wenzl, Anna (Hg.): Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz. Neuried: ars una, 122–128. (Themenhefte Geschichte 7)
- Weichhart, Peter (2018): Grenzen, Territorien und Identitäten. In: Heintel, Martin u.a. (Hg.): Grenzen. Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen. Wiesbaden: Springer VS, 43–64. (RaumFragen: Stadt – Region – Landschaft)

Weiss, Martin/ Morawski, Thomas (2007): Trainingsbuch Fernsehreportage. Reporter Glück und wie man es macht – Regeln, Tipps und Tricks. Mit Sonderteil Kriegs- und Krisenreportage, VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden.

Welzer, Harald (2010): Grenzen, Identität und Erinnerung. In: Lautzas, Peter (Hg.): Grenzenlos? Grenzen als internationales Problem. Schwalbach/Ts: Wochenschau Verlag, 13–22. (Geschichte für heute – Schriftenreihe für Wissenschaft und Unterricht)

Wildenhahn, Klaus (1998): Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 83, 128–162. (Texte zum Dokumentarfilm 3)

Witzke, Brodo/Rothaus, Ulli (2003): Die Fernsehreportage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Praktischer Journalismus 46)

Zentrum polis (2019): polis aktuell. Grenzen, H. 4. Wien: Bundesministerium, Bildung, Wissenschaft und Forschung.

Zimmermann, Peter (1990): Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus. In: Heller, Heinz B./Zimmermann, Peter (Hg.): Bilderwelten. Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg: Hitzeroth Verlag, 99–113. (Aufblende. Schriften zum Film 2)

Internetadressen

BMBWF (2019): Filmdatenbank der Jugendmedienkommission (JMK). URL: <https://www.bmbwf.gv.at/Themen/schule/schulpraxis/ugbm/jmk.html> [Zugriff 06.01.2020].

Duden. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Diskurs> [Zugriff 15.07.2021].

edutube: 1989 – Der Fall des Eisernen Vorhangs. URL: https://media.edutube.at/media/0_0k7gu1jh [Zugriff 10.12.2020].

learningapps: URL: <https://learningapps.org/> [Zugriff 18.07.2021].

Mayrhofer Petra (2009): Der geographische Verlauf des Eisernen Vorhangs. Bildanalysetext zur Abbildung 1 der Ikone „Eiserner Vorhang“. In: Online-Modul Europäisches Politisches Bildgedächtnis. Ikonen und Ikonographien des 20. Jahrhunderts. URL: www.demokratiezentrum.org/themen/europa/europaeisches-bildgedaechtnis/eiserner-vorhang/abb1-der-geographische-verlauf-des-eisernen-vorhangs.html [Zugriff 06.11.2020].

Padlet. URL: <https://padlet.com/> [Zugriff 29.01.2021].

ORF TVthek. URL: <https://tvthek.orf.at/> [Zugriff 15.07.2021].

8 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Der Verlauf des Eisernen Vorhangs (Bild: Schimper, Christa/Kurier. URL: https://kurier.at/chronik/burgenland/juni-1989-wie-menschen-an-der-grenze-die-ereignisse-erlebten/400530916 [15.07.2021].).....	17
---	----

Anhang: Sequenzprotokolle der untersuchten Filme

Aufspaltung der Filmszenen in einzelne Sequenzen (angelehnt an Hickethier, Faulstich und Mikos)

*Bild: Kameraperspektive, Einstellungsmerkmale, Figuren, Handlungsort, Licht, Bildraum

**Ton: Sprache, Geräusche, Musik; Kennzeichnung von Voice-over, On und Off

Film 1 (zu Kapitel 3.3.1): ÖSTERREICH AM EISERNEN VORHANG – DAS ENDE DER WELT

Nr.	Time-code	Screen-Shot einer aussagekräftigen Einstellung	Handlung	Bild*	Ton**
1	00:09:19 – 00:09:31	 <p>E1: 00:09:21 Totale, Normalsicht</p>	Ein älterer Herr (Zeitzeuge) geht entlang eines plätschernden Baches und fängt über den Eisernen Vorhang zu erzählen an: „ <i>Es woa in an Sonntognochmittag, i kau mi no genau erinnern...</i> “	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: älterer Herr namens Franz Gumpenberger in Trachtenanzug (Zeitzeuge) – Handlungsort: kleiner Bach inmitten eines grünen Waldes, Waldweg – Einstellung: Totale – Figur und Waldstück sichtbar – Perspektive: Normalsicht – von vorne auf Augenhöhe gefilmt; – Bewegung: Person kommt auf die Kamera zu und beginnt zu sprechen – Bildraum: Naturraum (intensives Grün) – Licht: natürliche Beleuchtung 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: dramatische Musik von voriger Sequenz klingt langsam aus (nichtdiegetisch, aus dem Off) – Geräusche: plätschernder Bach und ruhiges Vogelgezwitscher (nicht sichtbar, aber als anwesend zu vermuten → On) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt (On)

<p>1</p>	<p>00:09:19 – 00:09:31</p>	 <p>E2: 00:09:29 Halbtotale, leichte Untersicht</p>	<p>„...do san do sehr vü Leid am Ufer vom Schwemmkanal gstaundn.“</p> <p>Person geht aus dem Bild hinaus, während sie spricht.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: älterer Herr in Trachtenanzug (Zeitzeuge) – Handlungsort: kleiner Bach inmitten eines grünen Waldes, Waldweg – Einstellung: Halbtotale – Kamerabewegung sichtbar – Perspektive: leichte Untersicht – Bewegung: Person geht rechts aus dem Bild raus (Sequenzwechsel) – Bildraum: Naturraum (intensives Grün) – Licht: natürliche Beleuchtung 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: plätschern-der Bach (On) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt (On)
<p>2</p>	<p>00:09:32 – 00:10:58</p>	 <p>E3: 00:09:33 Nahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Zeitzeuge spricht direkt in die Kamera und erzählt: „Leid aus Sankt Oswoid, aus da Umgebung, owa a monche Heimatvertriebene, ...“</p> <p>„... weu si des scho unanaundgredt hod, dass die Häuser der ehemoligen Bevölkerung von Deutsch Reichenau zerstört werden. Und do hod ma genau...“</p> <p>Zeitzeuge deutet zum Schild/Bach: „...in unmittelbarer Nähe übern Kanal umigsehn, wie do die Murauer Schmittn...“</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: älterer Herr in Trachtenanzug (Zeitzeuge) – Handlungsort: Wald – Einstellung: Nahaufnahme: Kopf und Oberkörper der Figur sichtbar – Perspektive: Normalsicht – Bildraum: Naturraum als verschwommener Hintergrund, Tafel „Achtung Staatsgrenze“ im Hintergrund, Tafel ist links und Person rechts angeordnet, außer Tafel und Person nur grüne Farben → stechen heraus; Einblende: „Zeit.Geschichte“ - Name der Person, Zeitzeuge <p>Licht: Person gezielt belichtet</p> <p>→ Bild (schwarz-weiß) von zerstörten Orten wird eingeblendet und heran –bzw. weggezoomt (während Zeitzeuge weiterspricht)</p> <p>→ Rückkehr zu Einstellungsmerkmalen von E3: Bewegung: Person zeigt und gestikuliert in Richtung des Grenzschildes, wo sich Bach befindet.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: plätschern-der Bach (Bach zwar nicht sichtbar, aber erkennbar, dass dieser im Hintergrund fließt (diegetisch = On) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt direkt in die Kamera (Interview im On)

2	00:09:32 – 00:10:58		<p>„...zerstört worden is. Mit Kraumpn mit Schaufln hom do tschechische Oabeiter die ...“</p> <p>„Mauern zerstört. Sie woan bewocht von tschechischen Polizisten und mia haum do zuagschaut. Es woa des für uns, ah wonn ma net unmittelboa Betroffene woan, scho a sehr trauriger Aunblick, ...“</p>	<p>→ Bild von zerstörter Hütte wird eingeblendet (Zeitzeuge spricht) (Zoom: heran und weg)</p> <p>→ Rückkehr zu Einstellungsmerkmalen von E3</p>	
	 <p>E4: 00:10:35 Großaufnahme, Normalsicht</p>	<p>„...die Hoffnung ghobt haum, dass wieda aufgesiedelt werdn, wieda zruckkehrn kennan...“</p> <p>Erzählt von Menschen (Heimatvertriebene), die zusehen mussten, wie eigenes Haus zerstört wurde. (Hoffnung auf Rückkehr stirbt) Blickt in die Kamera und drückt mit Gestik seine Betroffenheit aus.</p>	<p>→ Einstellungsmerkmale von E3 jedoch bei Erzählung der Betroffenheit Zoom auf die Person, Nahaufnahme wird verstärkt (besserer Blick auf Mimik möglich – Erzählung von betroffenen Menschen)</p> <p>Einstellung: Wechsel zu Großaufnahme</p> <p>Bewegung: Zoom auf Gesicht- und Schulterbereich der Person</p> <p>Bildraum: Grenztafel nicht mehr sichtbar, Blätter im Hintergrund verschwommen</p> <p>→ Bild (schwarz-weiß) von zerstörtem Gebäude (Zoom: heran und weg)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: plätschern-der Bach (Bach zwar nicht sichtbar, aber erkennbar, dass dieser im Hintergrund fließt (diegetisch = On) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt direkt in die Kamera (Interview im On) Beim Sprechen über Betroffenheit greift Person zum Herz. 	

3	00:10:59 – 00:11:22	 <p>E5: 00:11:06 Nahaufnahme, Normalsicht (wie bei E3)</p>	<p>„I kau mi erinnern de ersten Joah nochn Krieg sama nui a wenig überd Grenz grennt, weu ma Schwoazbeern brockt Schwoazbeern brockt haum...“</p> <p>„und a wenig a Obkia-zung gfunden haum. Wie owa donn die Häuser zerstört worden san, wie donn da Eiserne ...“</p> <p>Gestikuliert in Richtung Bach/Grenze.</p>	<p>→ Bild (schwarz-weiß) von Zeitzeuge als Kind (Zoom: heran und weg)</p> <p>→ Rückkehr zu Kameraeinstellung E3 (hier E5) in Nahaufnahme inklusive Grenztafel</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: plätschern-der Bach (Bach nicht sichtbar, bei Einblendung des Sprechenden jedoch im Hintergrund zu vermuten (diegetisch = On)) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt im, Später wird wieder sichtbar, dass Herr direkt in die Kamera spricht (Interview im On)
	 <p>E6: 00:11:16 Detailaufnahme</p>	<p>„... Vorhong gebaut worden is und wia ma donn oigemein gheat hod, geht's jo net umme...“</p> <p>Nach Zerstörung der Häuser und Bau des Eisernen Vorhangs wurde er davor gewarnt, erschossen zu werden.</p> <p>Soldat zeigt auf Karte und bewegt sprechend den Mund dazu. Zeigt mit Stift auf unterschiedliche Stellen der Karte.</p>	<p>→ Einblendung eines alten Filmes (schwarz-weiß) (Propagandafilm aus dem Geheimdienstarchiv CZ):</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figuren: Soldat mit Stift – Handlungsort: vermutlich Besprechungsraum/-lager – Einstellung: Halbnahaufnahme des Soldaten wird zu Detailaufnahme seiner Hand, die auf Karte zeigt – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Zoom auf den Soldaten und später auf die Karte, zu der der Soldat mit dem Stift hinzeigt; – Bildraum: Ein Soldat steht mit einem Stift vor einer Landkarte und zeigt wahrscheinlich den Verlauf der Grenze – Licht: Schatten des Soldaten, der auf Karte zeigt, natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: plätschern-der Bach (Bach nicht sichtbar; man weiß jedoch, dass Sprecher vor Bach steht (diegetisch = On)) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt im, Später wird wieder sichtbar, dass Herr direkt in die Kamera spricht (Interview im On) Der Soldat im Propagandafilm spricht zwar, allerdings ist der Ton ausgestellt – Zeitzeuge erklärt weiter 	

3	00:10:59 – 00:11:22	 <p>E7: 00:11:18 Detailaufnahme</p>	<p>„... <i>weu wonns net stehbleibts donn ...</i>“</p> <p>Ein Soldat richtet die Waffe aus, während Zeitzeuge erzählt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figuren: Soldat mit Gewehr – Handlungsort: Feld, Wald – Einstellung: Detailaufnahme der Waffe – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Soldat richtet die Waffe aus – Bildraum: schwarz-weiß, Soldat mit Gewehr im Freien (düster, nebelig), Unterkörper des Soldaten füllt Bild ziemlich aus → Mittelpunkt – Licht: natürliches Licht (sehr dunkel) 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: plätschern-der Bach (Bach nicht sichtbar; man weiß jedoch, dass Sprecher vor Bach steht (diegetisch = On)) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt im, (Interview im On – man weiß, dass Sprecher zur Kamer spricht) Der Soldat im Propagandafilm spricht zwar, allerdings ist der Ton ausgestellt – Zeitzeuge erklärt weiter
		 <p>E8: 00:11:18 Halbtotale</p>	<p>„... <i>schiaßn die Tschechn. Donn woa ma scho sehr, ...</i>“</p> <p>Zeitzeuge spricht von Gefahr. Soldaten und Hunde laufen aus einem eingezäunten Lager heraus. Sie teilen sich in alle Richtungen auf. Scheinen es eilig zu haben.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figuren: mehrere Soldaten mit Hunden – Handlungsort: Feld, Wald, Lager der Soldaten, – Einstellung: Halbtotale der Soldaten mit den Hunden, – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Soldaten mit Hunden laufen auf die Kamera zu beziehungsweise in den Seiten aus dem Bild hinaus – Bildraum: schwarz-weiß, aus der Bildmitte heraus laufen Soldaten mit Waffen und Hunden (schlechtes Wetter), sehr unscharf, Bildrand mit Gebüsch gesäumt – wirkt als würde geheim aus einem Busch hervorgefilmt. – Licht: natürliches Licht (düster, dunkel) 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: plätschern-der Bach (Bach nicht sichtbar; man weiß jedoch, dass Sprecher vor Bach steht (diegetisch = On)) – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt im, (Interview im On – man weiß, dass Sprecher zur Kamer spricht) – Musik: langsam und leise beginnt eine dramatische und düstere Musik (dumpfes Trommeln/Pochen)

4	00:11:23 – 00:11:45	 <p>E9: 00:11:25 Totale, leichte Untersicht</p>	<p>„...sehr vorsichtig“.</p> <p>Der Zeitzeuge beendet sein Sprechen. Soldaten gehen am Zaun auf und ab.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figuren: Soldaten gehen entlang von Stacheldrahtzaun – Handlungsort: Feld, Wald, Grenzzone (Verbotene Zone), Wachturm mit Stacheldraht – Einstellung: Totale des Wachturms mit Stacheldraht – Perspektive: leichte Untersicht – später leichte Aufsicht – Bewegung: Kamera bewegt sich nach links, um die weggehenden Soldaten zu verfolgen; Kamera bewegt sich bei Aufsicht weg (zoomt weg) – Bildraum: düsteres Bild, schwarz-weiß, Bild links und rechts von Stacheldraht eingesäumt, Wachturm mittig – Licht: natürliches Licht – düster 	<ul style="list-style-type: none"> – Sprache: älterer Herr spricht im Dialekt im, (Interview im On – man weiß, dass Sprecher zur Kamer spricht) – Musik: Beginn einer dramatischen und düsteren Musik (dumpfes Trommeln/Pochen)
		 <p>E10: 00:11:28 Totale, Aufsicht</p>	<p>Erzähler/Kommentator: „Stacheldraht, Wachtürme und Soldaten säumen die Grenzgebiete. Laut kommunistischer Propaganda schützen tausende Soldaten das Arbeiterparadies im Osten vor den Eindringlingen aus dem Westen.“</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Totale – Perspektive: Aufsicht – Bewegung: Kamera zoomt weg, Figur geht Zaun entlang – aus Bildmitte hinaus – Bildraum: schwarz-weiß, düster, Zaun teilt Bild in zwei Hälften – Licht: natürliches Licht (düster, neblig) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: dramatische/düstere Musik (dumpfes Trommeln/Pochen) nimmt zu und wird lauter, anderes Instrument kommt dazu – Sprache: Erzählstimme aus dem Off (Voice-over), Standardsprache, Dramatik in der Stimme

4	00:11:23 – 00:11:45	 <p>E11: 00:11:37 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Erzähler: „Tatsächlich jedoch flüchten große Teile der Bevölk- ...“</p> <p>Ein Erzähler spricht, während die Kamera schwenkt.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Detailsicht von Grenzzaun – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Kamera schwenkt nach rechts – Bildraum: schwarz-weiß, düster, zuerst nur Zaun sichtbar, dann auch Gestrüpp – Licht: natürliches Licht (düster, neblig) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: dramatische/düstere Musik (dumpfes Trommeln/Pochen) nimmt zu und wird lauter, anderes Instrument kommt dazu – Sprache: Erzählstimme aus dem Off (Voice-over), Standardsprache, Dramatik in der Stimme
		 <p>E12: 00:11:41 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Erzähler: „... -erung noch vor dem Bau des Eisernen Vorhangs nach...“</p> <p>Der Kommentator spricht, lediglich die Bäume im Hintergrund wackeln.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Handlungsort: Grenze – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: – Bewegung: Bäume im Hintergrund bewegen sich – Bildraum: schwarz-weiß, düster, Hinweisschild in Bildmitte (Achtung! Vermint!), Bäume im Hintergrund unscharf, Schild wird fokussiert – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: dramatische/düstere Musik (dumpfes Trommeln/Pochen) – Sprache: Erzählstimme aus dem Off (Voice-over), Standardsprache, Dramatik in der Stimme
		 <p>E13: 00:11:45 Halbnah, Normalsicht</p>	<p>Erzähler: „... Westeuropa.“</p> <p>Erzähler beendet Satz. Soldaten sehen durch Fernrohr. Sind versteckt. Danach folgt kurze Sprechpause.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figuren: zwei Soldaten, die beobachten – Handlungsort: Grenze – Einstellung: Halbnah – Perspektive: Normalsicht – Bildraum: Soldaten werden von hinten/leicht seitlich gefilmt, Ferngucker gut sichtbar in der Bildmitte – Licht: natürliches Licht (düster, neblig) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: dramatische/düstere Musik (dumpfes Trommeln/Pochen) – Sprache: Erzählstimme aus dem Off (Voice-over), Standardsprache, Dramatik in der Stimme

Film 2 (zu Kapitel 3.3.2): EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT - DIE WENDE IN DER TSCHECHOSLOWAKEI

Nr.	Time-code	Screen-Shot einer aussagekräftigen Einstellung	Handlung	Bild*	Ton**
1	00:15:14 – 00:15:29	 <p data-bbox="342 754 862 786">E1: 00:15:15 Nahaufnahme, Normalsicht</p>	<p data-bbox="880 451 1155 603">Kommentatorin: „Am 17. Dezember schnitten die damaligen Außenminister Mock und Dienstbier...“</p> <p data-bbox="880 730 1155 914">Mock und Dienstbier schneiden nacheinander den Stacheldraht durch. Dienstbier beginnt und übergibt den Bolzenschneider an Mock.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1178 451 1760 515">– Figur: Mock, Dienstbier, Militär, Schaulustige und Journalist*innen <li data-bbox="1178 515 1760 579">– Handlungsort: Grenzzaun zwischen Österreich und der Tschechoslowakei <li data-bbox="1178 579 1760 611">– Einstellung: Nahaufnahme <li data-bbox="1178 611 1760 643">– Perspektive: Normalsicht <li data-bbox="1178 643 1760 986">– Bewegung: Mock und Dienstbier sprechen aufgeregt miteinander, Menschen lächeln, Dienstbier bewegt sich mit Bolzenschneider dem Zaun zu und schneidet ersten Draht durch; Menschen drehen und beugen sich dazu, um historischen Moment selbst zu sehen; Mikrofone werden von Reporter*innenn hingestreckt; Dienstbier übergibt Werkzeug an Mock; Kamera schwenkt hinunter zu dem Draht, welchen Dienstbier gleich durchschneidet (Gleichzeitig mit Bewegung Dienstbiers, der den Bolzenschneider zum Zaun führt) <li data-bbox="1178 986 1760 1137">– Bildraum: Gesichter der Menschen inkl. Mimik erkennbar (glücklich, lachend, freudig); Mock linke Bildseite, Dienstbier rechte Bildseite; Draht von linker zu rechter Seite gespannt; Kamera vor dem Zaun – Personen dahinter (Käfig) <li data-bbox="1178 1137 1760 1168">– Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1783 451 2074 515">– Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off) <li data-bbox="1783 515 2074 730">– Sprache: Kommentatorin spricht in Standardsprache (Voice-over), Personen bewegen nur die Lippen (Ton des eingespielten Filmausschnittes ist aus)

1	00:15:14 – 00:15:29	 <p>E2: 00:15:20 Detailaufnahme, leichte Aufsicht</p>	<p>Sprecherin: „...den Stacheldraht durch.“</p> <p>Mock schneidet einen gespannten Stacheldraht durch.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier, weitere Personen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Mock schneidet Draht durch, Reporter bewegt Mikrofon zum Bolzenschneider hin (Aufnahme des Geräusches, wenn der Draht durchgeschnitten wird) – Bildraum: roter Bolzenschneider sticht heraus, Bolzenschneider im Mittelpunkt des Bildes, engmaschiger Draht vor den Personen – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off) – Sprache: Kommentatorin spricht in Standardsprache (Voice-over)
		 <p>E3: 00:15:21 Amerikanische Einstellung, Normalsicht</p>	<p>Erzählerin: „Der Eiserne Vorhang an Grenzen Österreichs...“</p> <p>Ereignis wird nun frontal gefilmt. Es handelt sich um Wiederholung der vorherigen Sequenz aus anderer Perspektive.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier, Militär, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Amerikanische Einstellung – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Dienstbier bewegt Bolzenschneider zum Zaun, Menschen lachen, Mikrofone werden hingestreckt; schneller Zoom der Kamera auf die Hände von Mock und Dienstbier – Bildraum: viele aneinandergedrängte Menschen; Zaun zwischen Menschen und Kameramann (wie Käfig), Bolzenschneider im Bildmittelpunkt; Kleidung der Menschen schwarz und braun – Bolzenschneider rot; Menschen hinter Drahtzaun – Licht: natürliches Licht, Blitz von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off) – Sprache: Kommentatorin spricht in Standardsprache (Voice-over), Personen bewegen nur die Lippen (Ton des eingespielten Filmausschnittes ist aus
		 <p>E4: 00:15:23 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Sprecherin: „... war Geschichte.“</p> <p>Dienstbier übergibt Bolzenschneider an Mock.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: es wird auf Bolzenschneider und Hände gezoomt, Menschen applaudieren, Mikrofon wird hingehalten, Stacheldraht bewegt sich durch den Durchschnit – springt weg, vibriert, Draht trennt Kamera von Personen – Bildraum: schwarze Kleidung wird zum Hintergrund, Hände und Bolzenschneider (rot) stechen 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off) – Sprache: Kommentatorin spricht in Standardsprache (Voice-over)

1	00:15:14 – 00:15:29	 <p>E5: 00:15:25 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Mock nimmt Bolzenschneider an sich.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – hervor, Bolzenschneider im Bildmittelpunkt, abgeschnittener Draht springt umher Licht: natürliches Licht, Blitz von Fotoapparaten 	
		 <p>E6: 00:15:26 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Mock schneidet den Stacheldraht durch.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Dienstbier übergibt Bolzenschneider an Mock – Bildraum: schwarze Kleidung wird zum Hintergrund, Hände und Bolzenschneider (rot) stechen hervor, Bolzenschneider im Bildmittelpunkt, Draht trennt Kamera von Personen – Licht: natürliches Licht, Blitz von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off) – Sprache: Kommentatorin spricht in Standardsprache (Voice-over)
		 <p>E7: 00:15:29 Großaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Dienstbier hebt abgeschnittenes Stück des Stacheldrahts in die Höhe und überreicht es Mock.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier, Militär, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Großaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Dienstbier übergibt Mock das abgeschnittene Drahtstück, Menschen drängen sich an die beiden Personen, Mikrofone werden hingehalten, Mock und Dienstbier bewegen die Lippen 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off) – Sprache: Kommentatorin spricht in Standardsprache (Voice-over), Personen bewegen nur die Lippen (Ton des eingespielten Filmausschnittes ist aus

1	00:15:14 – 00:15:29			<ul style="list-style-type: none"> – Bildraum: Übergabe des Drahtstückes findet in Bildmitte statt, Mock auf linker Bildseite – Dienstbar rechts; Zuseher in Bildmitte sieht begeistert zu Drahtstück Licht: natürliches Licht, Blitz von Fotoapparaten 	
2	00:15:30 – 00:15:39	 <p>E8: 00:15:30 Detailaufnahme, Aufsicht</p>	<p>Nochmalige Wiederholung des Durchschnitts in Detailaufnahme. Gezeigt wird, wie der Draht durch den Schnitt wegspringt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Bolzenschneider – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Aufsicht – Bewegung: Bolzenschneider zwickt Draht durch, Bolzenschneider bewegt sich durch Kraftaufwand vorwärts, Draht springt schwungvoll zur Seite – Bildraum: Schneidestelle des Bolzenschneiders im Mittelpunkt, zwei Drähte gehen diagonal durch Bild, Bolzenschneider durch Kraftaufwand im linken Bildbereich, unscharfe Darstellung bei Bewegungen – Licht: natürliches Licht, Bolzenschneider zusätzlich von links oben angeleuchtet 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off), Akkordwechsel findet statt
		 <p>E9: 00:15:33 Amerikanische Darstellung, Normalsicht</p>	<p>Soldaten setzen die Abtragung des Eisernen Vorhangs fort und schneiden nach und nach den Stacheldrahtzaun durch.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: zwei Soldaten – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Amerikanische Darstellung – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: einer der Soldaten schneidet oberen Draht durch, Mundbewegung, bewegt sich nach unten mit Bolzenschneider; anderer Soldat sieht zu und bewegt Kopf weg – sieht nach links – Bildraum: im Mittelpunkt befindet sich Soldat mit Bolzenschneider; graue/matte Farben - Kälte – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off), zweite Stimme kommt hinzu

2	00:15:30 – 00:15:39	 <p>E10: 00:15:34 Amerikanische Einstellung, Normalsicht</p>	<p>Soldaten setzen die Abtragung des Eisernen Vorhangs fort und schneiden nach und nach den Stacheldrahtzaun durch.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: zwei Soldaten – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Amerikanische Einstellung – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: einer der Soldaten schneidet unteren Draht durch, Mundbewegung; anderer Soldat sieht nach links – Bildraum: im Mittelpunkt befindet sich Soldat mit Bolzenschneider, Rauchwolken durch Atem der Soldaten; graue/matte Farben - Kälte – Licht: natürliches Licht (Sonne scheint tief zu stehen – Soldaten von hinten beleuchtet) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off), zweistimmig
		 <p>E11: 00:15:36 Halbnahaufnahme, leichte Untersicht</p>	<p>Soldaten heben einen eingerollten Stacheldraht auf einen LKW.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: vier Soldaten – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Halbnahaufnahme – Perspektive: leichte Untersicht – Bewegung: zwei Soldaten heben Drahtrolle auf LKW und Soldaten am LKW übernehmen – Bildraum: Drahtrolle im Mittelpunkt, – Licht: natürliches Licht (Sonne) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off), zweistimmig
		 <p>E12: 00:15:38 Halbnahaufnahme, leichte Untersicht</p>	<p>Soldaten am LKW übernehmen Stacheldrahtrolle und legen diese zu den bereits am LKW liegenden Rollen.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: fünf Soldaten – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Halbnahaufnahme – Perspektive: leichte Untersicht – Bewegung: zwei Soldaten bewegen sich von LKW weg, Soldaten am LKW drehen sich weg und legen Drahtrolle zu anderen Rollen, LKW fährt langsam vorwärts (aus dem Bild rechts hinaus), fünfter Soldat wird sichtbar – Bildraum: Drahtrolle im Bildmittelpunkt – Licht: natürliches Licht (Sonne) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off), zweistimmig

2	00:15:30 – 00:15:39	 <p data-bbox="338 454 866 521">E13: 00:15:39 Halbnahaufnahme, Normalsicht</p>	Bild wird finster, während LKW wegfährt/weiterrollt.	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: zwei Soldaten – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Halbnahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: LKW fährt aus dem Bild raus, – Bildraum: schwarz-grau, nur noch Umrisse der wegfahrenden Soldaten sichtbar – Licht: Bild wird immer dunkler, bis es schwarz ist. 	– Musik: ruhige Gitarrenmusik (Off), zweistimmig
---	---------------------------	---	--	--	---

Film 3 (zu Kapitel 3.3.3): EUROPA ENTFESSELT: HEIMAT, FREMDE HEIMAT - ZEITGESCHICHTE AN DER WALDVIERTLER GRENZE

Nr.	Time-code	Screen-Shot einer aussagekräftigen Einstellung	Handlung	Bild*	Ton**
1	00:04:39 – 00:04:50		Erzählerin: „Eine Revolution, die im Zuge des Zusammenbruchs...“ Statue hängt an Kran.	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Person, Statue einer Person – Handlungsort: Wenzelsplatz – Einstellung: Amerikanische Einstellung – Perspektive: leichte Untersicht – Bewegung: Kran bewegt Statue in die linke Bildhälfte (Kran dreht sich nach links), Statue wackelt – Bildraum: Statue in Bildmitte, Statue undeutlich (sehr dunkel) – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Geschrei einer Menschenmenge bei Demonstration (aufgeregt, erbost, verärgert) – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache; Stimmen im Hintergrund nicht verständlich
		E1: 00:04:39 Amerikanische Einstellung, leichte Untersicht		Erzählerin: „...der kommunistischen Regimes, letztendlich auch den ...“ Mock und Dienstbier befinden sich inmitten einer Menschenmenge und Dienstbier bewegt sich mit Bolzenschneider auf den Eisernen Vorhang zu, um den ersten Draht durchzuschneiden.	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier, Militär, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Österreich und der Tschechoslowakei – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Mock und Dienstbier sprechen aufgeregt miteinander, Menschen lächeln, Dienstbier bewegt sich mit Bolzenschneider dem Zaun zu, Menschen drehen und beugen sich dazu, um historischen Moment selbst zu sehen; Mikrofone werden von Reporter*innenn hingestreckt – Bildraum: Gesichter der Menschen inkl. Mimik erkennbar (glücklich, lachend, freudig); Mock linke Bildseite, Dienstbier rechte Bildseite; Draht

1	00:04:39 – 00:04:50	 <p>E3: 00:04:46 Nahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Erzählerin: „... <i>Bürgerinnen und Bürgern der damaligen Tschecho- ...</i>“</p> <p>Dienstbier bewegt Bolzenschneider auf Drahtstück zu und setzt zum Schnitt an. Menschen sind begeistert und Mikrofone werden in Richtung der beiden Außenminister gestreckt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – von linker zu rechter Seite gespannt; Kamera vor dem Zaun – Personen dahinter (Käfig) Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten – Figur: Mock, Dienstbier, Militär, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Menschen drehen Köpfe zum Ereignis, Dienstbier nähert Bolzenschneider dem Stacheldrahtzaun, Kamera schwenkt abwärts zum Bolzenschneider – Bildraum: Dienstbier im Bildmittelpunkt, Mock linke Bildseite, Zaun trennt Kamera von Menschen – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche als Hintergrundgeräusche – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache; Stimmen im Hintergrund nicht verständlich
		 <p>E4: 00:04:48 Detailaufnahme, leichte Aufsicht</p>	<p>Erzählerin: „... <i>slowakei die Freiheit brachte.</i>“</p> <p>Dienstbier schneidet Draht durch. Eine Hand bewegt ein Mikro zum Ort des Geschehens, um das Geräusch des Durchschnitts aufnehmen zu können.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Dienstbier, Schaulustige, Journalist mit Mikrofon – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Dienstbier drückt den Bolzenschneider zusammen, Reporter bewegt Mikrofon direkt zum Bolzenschneider hin (Aufnahme des Geräusches, wenn Draht durchgeschnitten wird) – Bildraum: roter Bolzenschneider sticht heraus, Bolzenschneider im Mittelpunkt des Bildes, engmaschiger Draht vor den Personen – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche als Hintergrundgeräusche – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache; Stimmen im Hintergrund nicht verständlich

<p>1</p>	<p>00:04:39 – 00:04:50</p>	 <p>E5: 00:04:51 Nahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Der durgeschnittene Draht springt auseinander und Dienstbier lächelt erfreut. Menschen im Hintergrund lachen freudig und wirken erleichtert.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Dienstbier, Militär, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Kamera schwenkt ganz schnell nach oben (Gesicht von Dienstbier), Drahtenden springen nach Durchschnitt in Richtung der beiden Bildseiten. – Bildraum: Dienstbier grinst im Bildmittelpunkt, Bolzenschneider nicht gänzlich im Bild, Mikrofon gut sichtbar – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche als Hintergrundgeräusche, Rascheln (Kamera, Mikrofon) – Sprache: Stimmen im Hintergrund nicht verständlich
<p>2</p>	<p>00:04:52 – 00:05:06</p>	 <p>E6: 00:04:52 Amerikanische Einstellung, Normalsicht</p>	<p>Menschenansammlung: „Bravo“ (Rest nicht verständlich)</p> <p>Der Durchschnitt wird aus einer anderen Perspektive wiederholt gezeigt. Dienstbier setzt zum Schnitt an, während Mock daneben steht und Menschen aufgeregt klatschen.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier, Militär, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Amerikanische Einstellung – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Dienstbier bewegt Bolzenschneider zum Zaun und setzt zum Durchschnitt an, Menschen lachen und applaudieren, Mikrofone werden hingestreckt; schneller Zoom der Kamera auf die Hände von Mock und Dienstbier – Bildraum: viele aneinandergedrängte Menschen; Zaun zwischen Menschen und Kameramann (wie Käfig), Bolzenschneider im Bildmittelpunkt; Kleidung der Menschen schwarz und braun – Bolzenschneider rot; Menschen hinter Drahtzaun – Licht: natürliches Licht, Blitz von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche und erfreute Ausdrücke als Hintergrundgeräusche, Klatschen – Sprache: Stimmen im Hintergrund nicht komplett verständlich – „Bravo“

2	00:04:52 – 00:05:06	 <p>E7: 00:04:53 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Menschenansammlung: „Jaja“</p> <p>Dienstbier schneidet erstes Stück Draht durch und Draht springt auseinander.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: es wird auf Bolzenschneider und Hände gezoomt, Stacheldraht bewegt sich durch den Durchschnitt – springt weg, vibriert, Draht trennt Kamera von Personen – Bildraum: schwarze Kleidung wird zum Hintergrund, Hände und Bolzenschneider (rot) stechen hervor, Bolzenschneider im Bildmittelpunkt, abgeschnittener Draht springt umher – Licht: natürliches Licht, Blitz von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche und erfreute Ausdrücke als Hintergrundgeräusche, Klatschen, Lachen – Sprache: Stimmen im Hintergrund nicht komplett verständlich – „Jaja“
		 <p>E8: 00:04:55 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Dienstbier übergibt Mock den Bolzenschneider.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Dienstbier übergibt Bolzenschneider an Mock – Bildraum: schwarze Kleidung wird zum Hintergrund, Hände und Bolzenschneider (rot) stechen hervor, Bolzenschneider im Bildmittelpunkt, Draht trennt Kamera von Personen – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche und erfreute Ausdrücke als Hintergrundgeräusche, Klatschen, Lachen – Sprache: Stimmen im Hintergrund nicht komplett verständlich
		 <p>E9: 00:04:58 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Nun setzt Mock zum Schnitt an und schneidet Draht durch.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Mock bewegt Bolzenschneider zu Stacheldraht und setzt zum Schnitt an – Bildraum: schwarze Kleidung wird fast zum Hintergrund, Hände und Bolzenschneider (rot) stechen hervor, Bolzenschneider im Bildmittelpunkt, Bolzenschneider auf Zuseher (zur Kamera) gerichtet Draht trennt Kamera von Personen – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche und erfreute Ausdrücke als Hintergrundgeräusche, Klatschen, Lachen – Sprache: Stimmen im Hintergrund nicht komplett verständlich

2	00:04:52 – 00:05:06	 <p>E10: 00:05:02 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Menschenansammlung: „Jaja“</p> <p>Mock hebt Bolzenschneider und führt diesen zu einem höheren Draht, welchen er ebenfalls durchschneiden möchte.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Stacheldraht bewegt sich aufgrund des Durchschneitens, Mock bewegt Bolzenschneider nach oben zu nächstem Stacheldraht, Kamera verfolgt diese Aufwärtsbewegung (schwenkt nach oben), Menschen bewegen Münder zu Lachen – Bildraum: Hände und Bolzenschneider (rot) stechen hervor, Bolzenschneider im Bildmittelpunkt, Bolzenschneider auf Zuseher (zur Kamera) gerichtet Draht trennt Kamera von Personen – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche und erfreute Ausdrücke als Hintergrundgeräusche, Klatschen, Lachen – Sprache: Stimmen im Hintergrund nicht komplett verständlich – „Jaja“
		 <p>E11: 00:05:05 Nahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Mock schneidet Draht durch und Draht springt auseinander. Menschen freuen sich.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Militär, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Menschen applaudieren, Mock schneidet weiteren Draht durch – Bildraum: Bolzenschneider im Mittelpunkt; Stacheldraht, der die Menschen von Kamera trennt, wird weniger (nur noch zwei Drähte im oberen Bildbereich) – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche und erfreute Ausdrücke als Hintergrundgeräusche, Klatschen, Lachen, Rauschen – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache; Stimmen im Hintergrund nicht komplett verständlich

2	00:04:52 – 00:05:06	 <p>E12: 00:05:06 Großaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Dienstbier hebt abgeschnittenes Stück des Stacheldrahts in die Höhe und überreicht es Mock.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Mock, Dienstbier, Schaulustige und Journalist*innen – Handlungsort: Grenzzaun zwischen Ö und ČSSR – Einstellung: Großaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Dienstbier übergibt Mock das abgeschnittene Drahtstück, Menschen drängen sich an die beiden Personen, Mikrofone werden hingehalten, Mock und Dienstbier bewegen die Lippen Bildraum: Übergabe des Drahtstückes findet in Bildmitte statt, Mock auf linker Bildseite – Dienstbier rechts; Reporter in Bildmitte sieht begeistert zu Drahtstück und hält Mikrofon zwischen Mock und Dienstbier – Licht: natürliches Licht, Blitzen von Fotoapparaten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Gespräche und erfreute Ausdrücke als Hintergrundgeräusche, Klatschen, Lachen – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache; Stimmen im Hintergrund nicht komplett verständlich – „Jaja“
zeitlicher Abstand zur nächsten Sequenz					
3	00:13:05 – 00:13:42	 <p>E13: 00:13:05 Totale, Normalsicht</p>  <p>E14: 00:13:11 Detailaufnahme, Untersicht</p>	<p>Haus wird durch Zaun gezeigt.</p> <p>Sprecherin: <i>„Noch heute verrotten die Überreste dieses unmenschlichen...“</i></p> <p>Ein Teil eines Stacheldrahtzaunes wird gezeigt, während Erzählerin spricht.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion – Einstellung: Totale – Perspektive: Normalsicht – Bildraum: Stacheldraht trennt Gebäude von Betrachter, Säule geht durch linke Bildhälfte, farbinensitive Darstellung – Licht: natürliches Licht <p>→ sichtbarer Schnitt</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Untersicht – Bewegung: Draht bewegt sich im Wind – Bildraum: Pfahl und Draht sichtbar, Stacheldraht sehr nah aufgenommen (einzelne Drähte sichtbar), Draht geht von Bildmittelpunkt in die linke Ecke – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein) 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Motorengeräusch, Vogelgezwitscher – Sprache: Stimmen im Hintergrund (tschechisch, nicht verständlich, leise) <p>– Sprache: Erzählerin (Voice-over) in Standardsprache</p>

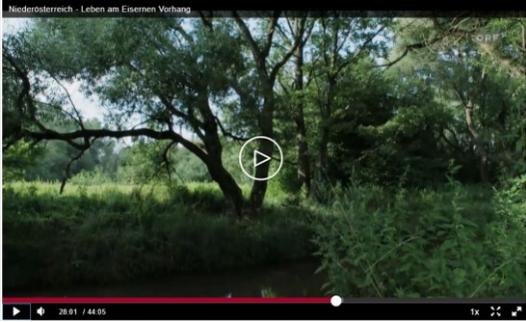
3	00:13:05 – 00:13:42	 <p>E15: 00:13:14 Totale, Normalsicht</p>	<p>Sprecherin: „...Grenzwalles verborgen in den Wäldern.“</p> <p>Der Stacheldrahtzaun und ein altes Tor werden gezeigt, während Erzählerin spricht.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion – Einstellung: Totale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Bäume bewegen sich, – Bildraum: altes rotes, rostiges Tor sticht heraus, Gebäude hinter Büschen (Hintergrund), Stacheldraht und Tor bilden eine horizontale Linie durch die Bildmitte – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Vogelgezwitscher – Sprache: leise unverständliche Stimmen im Hintergrund; Erzählerin (Voice-over) in Standardsprache
		 <p>E16: 00:13:17 Detailaufnahme, Aufsicht</p>	<p>Ein verrosteter Stacheldrahtzaun in einem Blätterhaufen (Wald?) wird von der Kamera zu einem Baum hin verfolgt.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion, Waldstück? – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Aufsicht – Bewegung: Kamera schwenkt nach links und verfolgt Stacheldraht zu Baum; Ameisen laufen, Blätter bewegen sich leicht – Bildraum: Braun- und Gelbtöne, Stacheldraht bildet horizontale Linie durch die Bildmitte, – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein), Schatten der Bäume/Äste erkenntlich 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen, Surren, Knacken von Ästen
		 <p>E17: 00:13:23 Detailaufnahme, Aufsicht</p>	<p>Ein Stacheldraht, welcher bei einem Baumstamm liegt wird gefilmt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion, Waldstück? – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Aufsicht – Bewegung: Äste der Bäume bewegen sich und verursachen einen sich bewegenden Schatten – Bildraum: Braun- und Gelbtöne, Baum nimmt mehr als die Hälfte des Bildes ein, Stacheldraht zieht sich durch gesamten unteren Bildbereich, Stacheldraht gut sichtbar – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein) 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen, Surren, Knacken von Ästen, Vogelgezwitscher

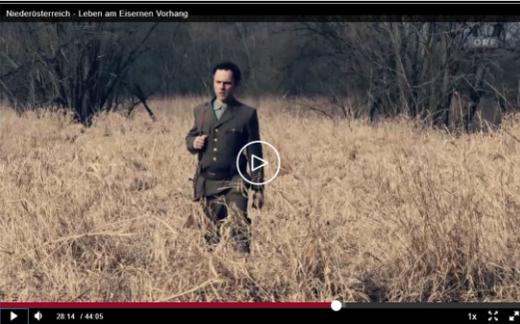
3	00:13:05 – 00:13:42	 <p>E18: 00:13:25 Halbnahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Versteckt im Gebüsch ist ein Bunker erkennbar.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion, Waldstück? – Einstellung: Halbnahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Blätter bewegen sich (Wind) – Bildraum: Bunker versteckt hinter Gebüsch, Bäume saftig grün, Bunker in Bildmitte – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein) 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen (Autos?), – Sprache: Stimmen im Hintergrund (nicht verständlich)
		 <p>E19: 00:13:30 Nahaufnahme, leichte Aufsicht</p>	<p>Erzählerin: „Die Minen sind beseitigt, ...“</p> <p>Ein Scharfschützenunterstand mit tschechischer Aufschrift und einer Nummer an der Wand wird gefilmt.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Blätter im Vordergrund bewegen sich – Bildraum: Unterstand im Bildmittelpunkt, viel Moos, Aufschrift auf Tschechisch, Nummer 25, Schießscharte ziemlich in der Bildmitte – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein) – im Unterstand finster 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen (Autos?), kurzes Rascheln – Sprache: Stimmen im Hintergrund (nicht verständlich); Erzählerin (Voice-over) in Standardsprache
		 <p>E20: 00:13:43 Großaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Erzählerin: „... aber einige Bunker und Scharfschützenunterstände säumen den Weg ...“</p> <p>Wiederholt wird ein Stacheldrahtrest gezeigt.</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion, Waldstück – Einstellung: Großaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: leichte Bewegung der Blätter – Bildraum: Rand durch Baumstämme sehr dunkel, Hintergrund grün → Zaun des Eisernen Vorhangs kommt zur Geltung – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein) 	<ul style="list-style-type: none"> – Sprache: Erzählerin (Voice-over) in Standardsprache

3	00:13:05 – 00:13:42	 <p>E21: 00:13:37</p>	<p>Erzählerin: „zur Brück von Hardegg.“</p> <p>Eine von Bäumen umgebene kleine Straße wird gefilmt. Dann schwenkt die Kamera hin zu einem Bunker..</p>	<p>→ sichtbarer Schnitt</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion, Weg durch Wald – Einstellung: Totale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Blätter bewegen sich, Kamera schwenkt nach links zu Bunker – Bildraum: links und rechts Bäume (grün), Weg beginnt vorne rechte Bildseite und endet etwa mittig – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein), Schatten der Bäume sichtbar 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen (Autos), Vogelgezwitscher – Sprache: Erzählerin (Voice-over) in Standardsprache
		 <p>E22: 00:13:41</p>	<p>Gezeigt wird ein verwachsener Bunker.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzregion, Waldstück – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Blätter bewegen sich leicht – Bildraum: linker Bildraum gänzlich von Bunker besetzt, Bildmitte gelb-grün/blau-gelbe Kennzeichnung an der Betonmauer – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein), Schatten 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen (Autos), Vogelgezwitscher, kurzes Knistern (Fußbewegung vom Filmteam oder Tier im Gebüsch?) – Sprache: leise unverständliche Stimmen im Hintergrund

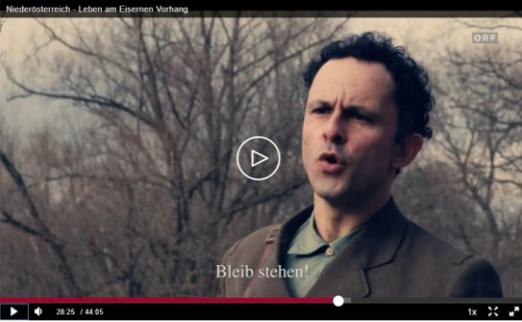
Film 4 (zu Kapitel 3.3.4): UNIVERSUM HISTORY: NIEDERÖSTERREICH – LEBEN AM EISERNEN VORHANG

Nr.	Time-code	Screen-Shot einer aussagekräftigen Einstellung	Handlung	Bild*	Ton**
1	00:27:53 – 00:28:04	 <p>E1: 00:27:53 Halbtotale, Normalsicht</p>	<p>Erzählerin spricht: „Trotz der dramatischen Ereignisse ist es für den damals 15-Jährigen ...“</p> <p>(Anm.: Vertreibung der Verwandten aus Tschechoslowakei) Junger Johannes Fürnsinn überschritt mit 15 Jahren öfters die Grenze.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: junger Johannes Fürnsinn – Handlungsort: Gmünd – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Kamera zoomt auf Bild, Halbtotale wird zu Halbnahaufnahme – Bildraum: junger Bursche sitzt auf Stufe in der Bildmitte, Umgebung ist abgeschnitten – Licht: Bild künstlich beleuchtet (frontal) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: melancholische Melodie (Off) – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache
	 <p>E2 00:27:58 Halbtotale, extreme Untersicht (Froschperspektive),</p>	<p>Erzählerin spricht: „... normal, die ...“</p> <p>Baumkronen werden gefilmt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, nur Äste und Blätter – Handlungsort: Wald – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: extreme Untersicht (Froschperspektive) – Bewegung: Kamera schwenkt nach unten → Normalsicht entsteht – Bildraum: Äste von Bäumen mit Blättern zeigen in die Bildmitte – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Klaviermusik (Off) – Geräusche: – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache 	

1	00:27:53 – 00:28:04	 <p>E3: 00:28:01 Halbnahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>„... Grenze an der Lainsitz zu überschreiten. Als Schmuggler von Zigaretten, Eiern und Zucker.“</p> <p>Die Gefahr war den Kindern nicht so bewusst.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Bäume, Bach – Handlungsort: Wald oder Flusslauf – Einstellung: Halbnahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Blätter wackeln, Wasser bewegt sich ganz leicht – Bildraum: Ein Baum wächst aus der Bildmitte heraus, kräftige Grüntöne der Natur, im Vordergrund wackeln Gräser und Büsche – Licht: natürliches Licht (Schatten der Bäume ist finster) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Klaviermusik (Off) – Geräusche: Wasser plätschert leise (On) – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache
		 <p>E4: 00:28:04 Nahaufnahme, Aufsicht</p>	<p>Johannes Fürnsinn: „Do in da...“</p> <p>Man sieht nur die Bäume, die sich im Wasser spiegeln sowie die Bewegung des Wassers.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Wasser des Flusses/Baches – Handlungsort: Flusslauf/Ufer – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: Aufsicht – Bewegung: Wasser bewegt sich – Bildraum: im Wasser spiegeln sich Äste von Bäumen, Grashalme bewegen sich – Licht: natürliches Licht erzeugt helle und dunkle Spiegelungen im Wasser 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Klaviermusik (Off) – Geräusche: Wasser plätschert leise (On) – Sprache: Johannes Fürnsinn beginnt zu sprechen: Dialekt (Voice-on: wird in nächster Einstellung erkennbar)
2	00:28:05 – 00:28:13	 <p>E5: 00:28:07 Halbtotale, leichte Aufsicht</p>	<p>Johannes Fürnsinn: „... Bachmitte, do is der Grenzverlauf und an dieser Stelle, hauma früher eben mit den Tschechen Waren ausgetauscht.“</p> <p>Während Fürnsinn spricht zeigt er mit der Hand zum Bach und deutet den Grenzverlauf an. Er sieht zur Bachmitte, wo Grenze war.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Zeitzeuge Fürnsinn – Handlungsort: Flusslauf/Bachlauf, Wald – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Wasser bewegt sich, Person hebt die Hand und zeigt auf Wasser, stellt mit der Handbewegung den Verlauf der Grenze dar; Büsche bewegen sich – Bildraum: Person sticht in hellem Hemd heraus, saftige Grüntöne, Person sitzt im rechten vorderen Bildfeld und zeigt in die Mitte des Bildes, Baum wächst aus der Mitte heraus, Person ist nur mit dem Oberkörper sichtbar (sitzt im Gras am Flussrand), Fluss teilt das Bild horizontal (mittig) – Licht: natürliches Licht (Schatten der Bäume) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Klaviermusik (Off) – Geräusche: Wasser plätschert (On) – Sprache: Johannes Fürnsinn spricht, Mischung aus Standardsprache und Dialekt (Voice-on)

2	00:28:05 – 00:28:13	 <p>E6: 00:28:13 Halbtotale, leichte Aufsicht</p>	<p>Zeitzeuge wendet Gesicht zur Kamera und grinst.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Johannes Fürnsinn – Handlungsort: Flusslauf, Ufer – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Person wendet das Gesicht/Blick zur Kamera, zieht Mundwinkel nach oben (grinst), Gräser und Büsche wackeln – Bildraum: saftige Grüntöne, Person in hellem Hemd sticht heraus und sitzt im rechten vorderen Bildfeld, Person zeigt in die Bildmitte, Baum wächst aus Bildmitte heraus, Fluss teilt das Bild horizontal (mittig) – Licht: natürliches Licht (Schatten der Bäume) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Klaviermusik (Off) – Geräusche: Wasser plätschert (On)
3	00:28:14 – 00:28:26	 <p>E7: 00:28:14 Halbtotale, Normalsicht</p>	<p>Erzählerin: „Die Bewachung der Grenze wird zunehmend intensiviert.“</p> <p>Soldat geht im hohen dünnen Gras zur Kamera und hält die Träger seines Gewehres fest.</p>	<p>→ Spielfilmsequenz (Re-Enactment-Szene) startet</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: Schauspieler - Soldat – Handlungsort: Grenzzone – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Soldat geht auf die Kamera zu – Bildraum: Soldat geht im hohen dünnen Gras, Beine nicht sichtbar, Soldat befindet sich in Bildmitte, nur Brauntöne (lassen das Bild älter wirken – Realitätsanspruch) – Licht: künstliches Licht, Gras und Gesicht des Soldaten wirkt überbelichtet 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Klaviermusik (Off) – Geräusche: Schritte rascheln im Gras (On) – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache
	 <p>E8: 00:28:17 Amerikanische Einstellung/Halbnahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>„Ein Prozess ...“</p> <p>Person schaut suchend/überwachend auf die Seite, während sie weitergeht.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Schauspieler - Soldat – Handlungsort: Grenzzone – Einstellung: Amerikanische Einstellung/Halbnahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Soldat geht auf Kamera zu, Soldat dreht den Kopf auf die linke Bildseite – Bildraum: Soldat im hohen dünnen Gras, Beine nicht gut sichtbar, Füße nicht im Bild, Soldat in Bildmitte, nur Brauntöne (lässt die Darstellung älter wirken – Realitätsanspruch) – Licht: künstliches Licht, Gras und Gesicht des Soldaten wirkt überbelichtet 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: ruhige Klaviermusik klingt langsam aus (Off) – Geräusche: Schritte rascheln im Gras (On) – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache 	

3	00:28:14 – 00:28:26	 <p>E9: 00:28:19 Detailaufnahme, Aufsicht</p>	<p>Erzählerin: „... dem anfangs wenig Bedeutung beigemessen wird.“</p> <p>Mit Schuhen bekleidete Füße gehen über zwei Baumstämme, um Fluss zu überqueren.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Person (nur Füße mit Schuhen sichtbar) – Handlungsort: Grenzzone, Wasser – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Aufsicht – Bewegung: Schritte werden mit Kamera verfolgt, Person überquert über Baumstämmen das Wasser – Bildraum: Fuß tritt in die Mitte des Bildes, Fokus auf Schritte über das Wasser (Grenze) – Licht: künstlich und überbelichtet 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Grillenzirpen (On) – Sprache: Erzählerin (Voice-over), Standardsprache
		 <p>E10: 00:28:20 Amerikanische Einstellung, Normalsicht</p>	<p>Junger Fürnsinn (Schauspieler) wird erkennbar, er kommt aus dem hohen Gras/Schilf hervor und geht in die Bildmitte.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: junger Schauspieler – Fürnsinn Bursche – Handlungsort: Grenzzone, Gras/Schilf – Einstellung: Amerikanische Einstellung – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Bursche geht nach rechts – in die Bildmitte hinein → kommt der Kamera näher, Kamera bewegt sich mit – Bildraum: junger Fürnsinn nur Brauntöne (lässt die Darstellung älter wirken – Realitätsanspruch) – Licht: künstlich und überbelichtet 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Grillenzirpen (On), Schritte rascheln (On)
		 <p>E11: 00:28:24 Nahaufnahme, Normalsicht</p>	<p>Junger Fürnsinn (Schauspieler) kommt in die Bildmitte. Er trägt einen Rucksack, womit vermutlich Schmuggelware transportiert wird. Blickt gelangweilt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: junger Fürnsinn (Schauspieler) – Handlungsort: Flussufer, Grenzzone – Einstellung: Nahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Person geht von links auf die Kamera zu, Kamera bewegt sich ein wenig mit – Bildraum: Person in der Bildmitte, Rucksack hängt auf einer Schulter und rückt somit in den Vordergrund, bis auf die Kleidung des Jungen (schwarze Kleidung) nur Brauntöne (dürres Gras, Schilf, Gestrüpp) – Licht: künstliches Licht, überbelichtetes Gras, Junge von links beleuchtet 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Grillenzirpen (On), Schritte rascheln (On)

3	00:28:14 – 00:28:26	 <p>E12: 00:28:25 Großaufnahme, Normalsicht</p>	Soldat ruft auf Tschechisch, dass der Junge stehenbleiben soll.	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Schauspieler – Soldat – Handlungsort: Grenzzone – Einstellung: Großaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Mund bewegt sich sehr auffällig, Falten bilden sich beim Rufen – Bildraum: Person im Mittelpunkt, Hintergrund unscharf – Licht: künstliche Beleuchtung von links 	– Sprache: Soldat ruft laut auf Tschechisch: „Stehenbleiben“ (On, Übersetzung eingeblendet)
zeitlicher Abstand zur nächsten Sequenz					
4	00:34:27 – 00:34:43	 <p>E13: 00:34:27 Halbtotale, Normalsicht</p>  <p>E14: 00:34:29 Halbtotale, Normalsicht</p>	<p>Ein Waldstück wird gezeigt. Die Kamera folgt einem Auto und so schwenkt der Blick zu einem Schild.</p> <p>Erzähler im eingespielten Film: „<i>Hier kommen wir...</i>“</p> <p>Ein Hinweisschild/Warnschild wird gezeigt.</p>	<p>→ zeitgenössischer Film wird eingespielt:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Bäume, Fahrzeug hinter Bäumen – Handlungsort: Waldstück – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Fahrzeug fährt im Hintergrund hinter den Bäumen von der Bildmitte aus nach rechts, Kamera schwenkt langsam nach rechts zu einem Warnschild – Bildraum: grüne Farben, Bäume an den Bildrändern – Licht: natürliches Licht (Schatten der Bäume) <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Bäume, Schild – Handlungsort: Waldstück, Grenzzone – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Kamera schwenkt zu Warnschild und verweilt kurz – Bildraum: Grüntöne, Schild weiß mit roter Schrift; Kamera schwenkt, bis Bild ziemlich mittig ist; Aufschrift: „Pozor! STÁTNÍ HRANICE“ („Vorsicht vor der Staatsgrenze“) – Licht: natürliches Licht (Schatten der Bäume) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: Blasinstrumente, wie in alten Filmen bei Jagd (erhaben, stolz) – Geräusche: Rauschen des vorbeifahrenden Autos (On) – Musik: Blasinstrumente, wie in alten Filmen bei Jagd (erhaben, stolz) – Geräusche: lautes Geräusch des vorbeifahrenden Autos (Rauschen) – Sprache: Erzähler im Film spricht wie in alten Filmen typisch, betont sehr stark (Voice-over)

4	00:34:27 – 00:34:43	 <p>Niederösterreich - Leben am Eisernen Vorhang</p> <p>Leopold Figl am Eisernen Vorhang 1962</p>	<p>Erzähler: „...zum Stacheldraht.“</p> <p>Politiker, darunter Figl, besuchen die Grenze. Eine Person zeigt auf die Grenze. Der Erzähler des Films erklärt, wo sie sich befinden.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Leopold Figl, andere politische Personen – Handlungsort: Grenze – Einstellung: Amerikanische Einstellung – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Wind bewegt das hohe Gras/Getreide; Person vor Figl hebt zeigend die Hand – deutet wahrscheinlich auf Grenze hin; Lippen der ersten beiden Personen bewegen sich lautlos – Bildraum: gedämpfte Farben, Figl in Bildmitte – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: erhaben, stolz – Geräusche: Rauschen (Wind, On - Hintergrundgeräusch) – Sprache: Erzähler im Film spricht wie in alten Filmen typisch, betont sehr stark (Voice-over); Gespräche der Personen werden nicht vermittelt (Lippen bewegen sich lautlos)
		 <p>Niederösterreich - Leben am Eisernen Vorhang</p> <p>Leopold Figl am Eisernen Vorhang 1962</p>	<p>Erzähler: „Hier können wir hinüberschauen, wo keine Fah-...“</p> <p>Personen gehen hin und her und sehen über die Staatsgrenze. Ihre Gespräche werden durch das Erzählen des Kommentators ersetzt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Personen, Schaulustige, Hinweisschild – Handlungsort: Grenze – Einstellung: Halbnahaufnahme/Amerikanische Einstellung – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Wind bewegt die Ähren des Getreides; Personen gehen hin und her und schauen über Staatsgrenze in unbebaute Landschaft (Tschechoslowakei) – Bildraum: gedämpfte Farben; Personen links, Hinweisschild rechts – Licht: natürliches Licht (schlechteres Wetter: Wind) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: erhaben, stolz – Geräusche: Rauschen (Wind, On - Hintergrundgeräusch) – Sprache: Erzähler im Film spricht wie in alten Filmen typisch, betont sehr stark (Voice-over); Gespräche der Personen werden nicht vermittelt (Lippen bewegen sich lautlos)
		 <p>Niederösterreich - Leben am Eisernen Vorhang</p>	<p>Erzähler: „... -ne in Freiheit weht.“</p> <p>Die Personen, darunter Figl, schauen auf Landschaft der Tschechoslowakei. Es wird erwähnt, dass hier drüben KEINE Freiheit wäre.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: Figl, Politiker – Handlungsort: Grenze – Einstellung: Großaufnahme – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Wind bläst sehr stark und bewegt Bäume, Sträucher und Haare der anwesenden Personen, Lippen der Personen bewegen sich und Mimik ist erkennbar (angestrengt, skeptisch – Wind) – Bildraum: gedämpfte Farben, – Licht: natürliches Licht (schlechteres Wetter: Wind) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: erhaben, stolz – Geräusche: Rauschen (Wind, On - Hintergrundgeräusch) – Sprache: Erzähler im Film spricht wie in alten Filmen typisch, betont sehr stark (<u>KEINE</u> Fahne in Freiheit) (Voice-over); Gespräche der Personen werden
		<p>E15: 00:34:33 Amerikanische Einstellung, leichte Aufsicht</p> <p>E16: 00:34:34 Halbnahaufnahme/Amerikanische Einstellung, leichte Aufsicht</p> <p>E17: 00:34:38 Großaufnahme, leichte Aufsicht</p>			

4	00:34:27 – 00:34:43	 <p data-bbox="344 544 757 609">E18:34:42 Großaufnahme, leichte Aufsicht</p>	<p data-bbox="875 220 1160 308">Erzähler spricht: „Hier sehen wir öde Leere.“</p> <p data-bbox="875 341 1160 464">Während Erzähler das Wort „hier“ ausspricht, zeigt eine Person mit der Hand auf die Landschaft.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1173 220 1532 248">– Figur: Politiker, Schaulustige <li data-bbox="1173 252 1464 280">– Handlungsort: Grenze <li data-bbox="1173 284 1514 312">– Einstellung: Großaufnahme <li data-bbox="1173 316 1532 344">– Perspektive: leichte Aufsicht <li data-bbox="1173 347 1738 440">– Bewegung: Kamera schwenkt nach links, Person hebt die Hand und zeigt auf die tschechoslowakische Landschaft <li data-bbox="1173 443 1749 504">– Bildraum: gedämpfte Farbe, Personen in unterem Bildraum, oberer Bildraum nur Landschaft <li data-bbox="1173 507 1693 568">– Licht: Rauschen (Wind, On - Hintergrundgeräusch) 	<p data-bbox="1800 156 2069 217">nicht vermittelt (Lippen bewegen sich lautlos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="1778 220 2047 248">– Musik: erhaben, stolz <li data-bbox="1778 252 1939 280">– Geräusche: <li data-bbox="1778 284 2074 568">– Sprache: : Erzähler im Film spricht wie in alten Filmen typisch, betont sehr stark (<u>KEINE</u> Fahne in <u>Freiheit</u>) (Voice-over); Gespräche der Personen werden nicht vermittelt (Lippen bewegen sich lautlos)
---	---------------------------	---	---	---	---

Film 5 (zu Kapitel 3.3.5): 1989 - DER FALL DES EISERNEN VORHANGS

Nr.	Time-code	Screen-Shot einer aussagekräftigen Einstellung	Handlung	Bild*	Ton**
1	00:03:32 — 00:03:59	 <p>E1: 00:03:34 Halbtotale, Normalsicht</p>	<p>„Grenzzäune gibt es nicht mehr“</p> <p>Erzähler erklärt, dass es keine Grenzzäune des Eisernen Vorhangs mehr gäbe. Gefilmt wird die Idylle der Weingärten.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, nur Weinstöcke – Handlungsort: Weingarten – Einstellung: Halbtotale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Kamera schwenkt von links nach rechts, bis sie mittig von zwei Weinstockzeilen ausgerichtet ist. – Bildraum: Weinstöcke links und rechts, Baum in oberer Bildmitte, Blätter von nahen Weinstöcken hängen in das Bild hinein – Licht: natürliches Licht (Sonnenschein, hell) 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: leises Rauschen – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache
		 <p>E2: 00:03:36 Totale, Normalsicht</p>	<p>„Die Regionen wachsen zusammen.“</p> <p>Erzähler spricht über die Verbindung Tschechien/Österreich. Eine Verkehrstafel mit den Richtungsangaben wird gefilmt. Eine Grafik von Österreich wird mittels Montage eingeblendet.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Verkehrstafel (Richtungsweiser), Grafik der Fläche Österreichs – Handlungsort: Grenznähe, bei der Autobahn A5 – Einstellung: Totale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: die Grafik erscheint mittels Montage – Bildraum: links sticht die Verkehrstafel heraus, da diese beinahe die halbe Bildfläche einnimmt und sehr hell wirkt; rechte Seite Mitte: Grafik der Fläche Österreichs wird eingeblendet (zuerst hell – dann dunkler) – Licht: natürliches Licht, Verkehrstafel von rechts oben künstlich belichtet. 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: fahrende Autos (Rauschen) – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache

1	00:03:32 – 00:03:59	 <p>E3: 00:03:40 Totale, Normalsicht</p>	<p>„Verkehrsverbindungen, wie die neue Autobahn A5...“</p> <p>Der Erzähler spricht über die A5. Grafik von Tschechien wird zusätzlich mittels Montage eingeblendet.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Verkehrstafel (Richtungsweiser), Grafik der Flächen Österreichs und Tschechiens – Handlungsort: Grenznähe, bei der Autobahn A5 – Einstellung: Totale – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Grafik erscheint mittels Montage – Bildraum: links sticht die Verkehrstafel heraus, da diese beinahe die halbe Bildfläche einnimmt und sehr hell wirkt; rechte Seite Mitte: Grafik der Fläche Österreichs wird eingeblendet, zuerst hell – dann dunkler; rechte Seite oben: Grafik der Fläche Tschechiens wird eingeblendet, Niederösterreich wird dunkler hervorgehoben. – Licht: natürliches Licht, Verkehrstafel von rechts oben künstlich belichtet. 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: fahrende Autos (Rauschen, Brausen) – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache
		 <p>E4: 00:03:43 Weitaufnahme, leichte Aufsicht</p>	<p>„...von Wien nach Nikolsburg, Brünn und weiter nach Prag, verbinden die Länder schnell und...“</p> <p>Autobahn A5 wird eine Weile gefilmt und die neu entstandenen Verbindungen werden erwähnt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, nur Autos und Lastwagen – Handlungsort: Autobahn A5 – Einstellung: Weitaufnahme – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Autos und Lastwagen fahren in beide Richtungen der Autobahn – Bildraum: Autobahn verläuft durch Bildmitte, Autos fahren aus dem Bild hinaus – Licht: natürliches Licht, Schatten der Fahrzeuge sichtbar 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: fahrende Autos (Rauschen, Brausen) – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache, viele Pausen

1	00:03:32 – 00:03:59	 <p>E5: 00:03:46 Totale, leichte Aufsicht</p>	<p>„... bequem.“</p> <p>Erzähler spricht von freiem Blick, freien Menschen und freiem Warenverkehr.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Häuser – Handlungsort: Ort mit Häusern, Landschaft – Einstellung: Totale – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: Kamera schwenkt langsam nach rechts – Bildraum: Ort im Bildmittelpunkt, weiter entfernte Landschaft unklar – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen der fahrenden Autos leise im Hintergrund hörbar – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache
		 <p>E6: 00:03:54 Weitaufnahme, leichte Aufsicht</p>	<p>„... das genau hier, eine der brutalsten Grenzen der europäischen Geschichte verlaufen ist...“</p> <p>Während der Kommentator erzählt, zoomt die Kamera an die Burg in Nikolsburg näher heran. Kamera zoomt über die Grenze hinweg.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Häuser – Handlungsort: Nikolsburg weiter entfernt sichtbar (Hügel, Schloss), kleiner Ort – Einstellung: Weitaufnahme – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: es wird mit der Kamera an die Burg von Nikolsburg herangezoozt – Bildraum: kleiner Ort im Vordergrund, im Hintergrund Nikolsburg (verschwommen, unklar) – Licht: natürliches Licht 	<ul style="list-style-type: none"> – Geräusche: Rauschen der fahrenden Autos im Hintergrund hörbar – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache
2	00:04:00 – 00:04:03	 <p>E7: 00:04:00 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>„Der Eiserne Vorhang.“</p> <p>Beim Aussprechen des Begriffs Eiserner Vorhang wird dieser mit einem bewegten Bild gezeigt und dessen Gefährlichkeit anhand von Geräuschen und Musik untermalt.</p>	<p>→ stark sichtbarer Schnitt: mit Rauschen unterlegt, Wischeffekt</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen, Stacheldraht, verschwommenes Objekt im Hintergrund – Handlungsort: Stacheldrahtzaun, Grenzzaun, Grenzzone – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: zweiter Stacheldraht von unten (Bildmitte) bewegt sich auf und ab, weitere Drähte beginnen zu schwingen 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: klirrende Musik (wirkt etwas unheimlich) – Geräusche: schwingender Stacheldrahtzaun (Voice-off), ratterndes Geräusch – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache

2	00:04:00 – 00:04:03	 <p>E8: 00:04:02 Weitaufnahme, Normalsicht</p>	Erzähler pausiert. Musik und Geräusche erzeugen Atmosphäre.	<ul style="list-style-type: none"> – Bildraum: schwarz-weiß, Hintergrund verschwommen (es ist nur ein schwarzer Schatten/Umriss zu erkennen), nur Stacheldraht gut sichtbar – zieht sich durch das gesamte Bild von linken zu rechtem Bildrand (Fokus auf Stacheldraht im Vordergrund des Bildes) – Licht: natürliches Licht (nebelig) 	–
3	00:04:04 – 00:04:12	 <p>E9: 00:04:04 Weitaufnahme, leichte Aufsicht</p>	„Seit dem Ende des Weltkrieges zerschnitt er Europa und trennte die westlichen Demo-...“	<ul style="list-style-type: none"> → sichtbarer Schnitt – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzzone – Einstellung: Weitaufnahme – Perspektive: leichte Aufsicht – Bewegung: schnelle Kamerafahrt entlang des Zaunes – Bildraum: schwarz-weiß, Landschaft, Ort im Hintergrund, Stacheldrahtzaun reich vom linken vorderen Eck in die Mitte des Bildes, ein weiterer Zaun trennt die Kamera von der Landschaft, – Licht: sehr dunkel (wirkt düster) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: klirrende Musik (etwas unheimlich) – Geräusche: schwingender Stacheldrahtzaun (Voice-off), Rauschen/Rattern der Kamera (Voice-on) – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache

3	00:04:04 – 00:04:12	 <p>E10: 00:04:10 Detailaufnahme, Normalsicht</p>	<p>„...kratien und die Länder des sowjetischen Machtblocks“</p> <p>Während der Erzähler spricht, wird eine Grafik von Österreich eingeblendet und von Detailsicht weggezoomt.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Detailaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Kamera zoomt von Detailsicht weg – entfernt sich – Bildraum: Drahtgeflecht des Stacheldrahtzaunes geht über das gesamte Bild – Wirkung des Eingesperrtseins; Einblendung von Grafik (Österreich) – Licht: natürliches Licht (düster) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: leise, klirrende Hintergrundmusik (etwas unheimlich) – Geräusche: schwingender Stacheldrahtzaun (Voice-off), Rauschen der Kamera (Voice-on) – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache
		 <p>E11: 00:04:12</p>	<p>Grafik zeigt die Lage Österreichs neben den sowjetischen Ländern und veranschaulicht somit den Eisernen Vorhang, welcher auch im Hintergrund gezeigt wird.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Figur: keine Personen – Handlungsort: Grenzzaun – Einstellung: Halbnahaufnahme – Perspektive: Normalsicht – Bewegung: Kamera entfernt sich weiter (zoomt weg) – Bildraum: Zaun zieht sich durch Bildmitte, Grafiken von sowjetischen Ländern werden zusätzlich eingeblendet – Licht: natürliches Licht (düster) 	<ul style="list-style-type: none"> – Musik: leise, klirrende Hintergrundmusik (etwas unheimlich) – Geräusche: schwingender Stacheldrahtzaun (Voice-off), Rauschen/Rattern der Kamera (Voice-on) – Sprache: Erzähler (Voice-over oder auch Voice-off, da Regisseur Hans Hrabal als Berichterstatter genannt wird), Standardsprache

Kurzzusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, mit welchen filmästhetischen Mitteln die Grenze zwischen der Tschechoslowakei und Österreich zur Zeit des Eisernen Vorhangs in dokumentarischen Filmen inszeniert wird. Außerdem wird gezeigt, wie das Thema Grenze im Bereich der Filmdidaktik im Unterricht des Faches Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung aufgearbeitet werden kann. Für die Untersuchung der filmischen Darstellung der Grenze des Eisernen Vorhangs wurde zuerst ein Einblick in den historischen Kontext des Eisernen Vorhangs zwischen Österreich und der ČSSR gegeben und der Grenzbegriff sowohl aus anthropologischer als auch aus politischer und sozialer Sicht aufbereitet. Eine weitere Voraussetzung für die Durchführung der Filmanalyse bildet die Auseinandersetzung mit der Filmtheorie mit Fokus auf die Filmästhetik. Die durchgeführte Filmanalyse ausgewählter Sequenzen von fünf dokumentarischen Filmen zeigte deutlich, dass die Inszenierung von Grenzen auf bestimmte filmästhetische Mittel aufbaut, welche einerseits den Realitätsanspruch hervorheben sollen und andererseits auch zur freien Meinungsbildung der Adressat*innen anregen können. Vor allem zeigten sich große Übereinstimmungen im Sinne einer differenzierten Darstellungsweise von imaginierter (erinnerter) und realer (gezeigter) Grenze. Letztlich liefert diese Arbeit einen Vorschlag für die Verwendung der analysierten Filme im Unterricht. Dargebracht wird ein filmdidaktisches, sich auf den Lehrplan der 7. und 8. Klasse Sekundarstufe II beziehendes Unterrichtsmodell mit Fokus auf die filmästhetische Inszenierung der Grenze des Eisernen Vorhangs sowie die Sichtbarmachung der Vielschichtigkeit von Grenzen. Ergänzend finden sich erweiternde Unterrichtsmodule, die beliebig an das Unterrichtsmodell angehängt werden können.

Abstract

This thesis deals with the question of the cinematic aesthetic means with which the border between Czechoslovakia and Austria, at the time of the Iron Curtain, is portrayed in documentary films. Furthermore, it should be shown, how the topic of borders in the field of film didactics can be incorporated into the teaching of history, social studies and politics Education. For investigating the filmic representation of the border of the Iron Curtain, first an insight into the historical context of the Iron Curtain between Austria and the Czechoslovakia was given and the concept of border, both from an anthropological as well as from a political and social point of view, was developed. Another prerequisite for carrying out the film analysis was dealing with film theory focusing on film aesthetics. The film analysis, carried out of selected sequences from five documentary films, clearly showed, that the staging of boundaries is based on certain film aesthetic means, which on the one hand are intended to emphasize the claim to reality and on the other hand can also encourage the addressees to form their own opinions. Above all, there were great similarities in the sense of a differentiated representation of imagined (remembered) and real (shown) boundaries. Ultimately, this work provides a suggestion for the use of the analyzed films in the classroom. A film didactic teaching model based on the curriculum of the 7th and 8th grade upper secondary level is presented with a focus on the film aesthetic staging of the border of the Iron Curtain and the visualization of the complexity of borders. Moreover, there are additional teaching modules that can be added to the teaching model as required.