

VII. Geschichte im Film

1. Filmgeschichte und Geschichte im Film

Entwicklung und Bewertung des Films

Mit Recht ist der Film als *die* Kunstform des industriellen und demokratischen Zeitalters bezeichnet worden. Denn er kann als dessen ureigenes Medium gelten, da seine Entwicklung nicht ohne die technischen und gesellschaftlichen Bedingungen des 20. Jahrhunderts möglich gewesen wäre. Seit 1895 wurden Filme vorgeführt. In die Kinobuden und schäbigen Vorstadtkinos, in denen die ersten Stummfilme heruntergekurbelt wurden, strömten vor allem die kleinen Leute. Filme waren ein billiges Massenvergnügen und wurden von den gebildeten Schichten als gut für Arbeiter und Dienstmädchen angesehen. Oder die Filme wurden als volksverdummend und kulturzerstörend von vornherein verurteilt und bekämpft. So fehlte ihnen zunächst aller Glanz und alle gesellschaftliche Reputation, die Theater, Museen und Konzerte so reichlich genossen.

Kino und Film perfektionierten sich jedoch rasch, und auch „die Gebildeten unter ihren Verächtern“ konnten sich bald nicht mehr der Attraktivität der bewegten Bilder entziehen (Comic und Fernsehen sollten später eine ähnliche Entwicklung erleben). Ein gewisses gesellschaftliches Vorurteil blieb allerdings doch: Kino war eben weniger wert als Theater; und vielleicht haben der beginnende Starrummel und die hohen Verdienstmöglichkeiten im Film wirkungsvoller dieses Vorurteil bekämpft als die künstlerische Perfektionierung des Films.

Probleme der Aufbewahrung und Archivierung

Diese Vorbehalte gegenüber Film und Kino, dazu eine gewisse konservative Schwerfälligkeit gegenüber aufwendigen Neuerungen mögen auch dazu beigetragen haben, daß Archivare, Historiker und Geschichtsdidaktiker den Film lange vernachlässigt haben. Die Aufbewahrung der Filme blieb geraume Zeit der freien Initiative der Produktionsfirmen, der Verleihe und der Filmliebhaber überlassen. Erst 1934 gründete Reichspropagandaminister Josef Goebbels ein Reichsfilmarchiv, dessen Bestände aber den Krieg und die Beschlagnahme durch die Alliierten nicht überlebten. In der Bundesrepublik wurde dem 1950 geschaffenen Bundesarchiv ein Filmarchiv angegliedert, aber erst Ende der 1960er Jahre wurde es auch mit der Wahrnehmung archivischer Aufgaben im Bereich des Spielfilms beauftragt. Seit 1978 ist das Bundesarchiv-Filmarchiv das zentrale Filmarchiv der Bundesrepublik Deutschland.

Lange wurde in der geschichtswissenschaftlichen und geschichtsdidaktischen Dis-

1 Amateurfilmaufnahmen vom Mordanschlag auf US-Präsident John F. Kennedy in Dallas/Texas am 22. November 1963. Während Kennedy von Schüssen getroffen im Fond seines Wagens zusammengesunken ist, hilft seine Frau Jacqueline einem Sicherheitsbeamten, auf das zum nächstgelegenen Krankenhaus rasende Auto aufzuspringen.



kussion nur das Filmdokument beachtet, also die in einer Originalsituation vor Ort gedrehten Filmsequenzen. Ihnen wurde noch am ehesten der Charakter einer historischen Quelle zugebilligt, und auf sie ließ sich auch in etwa das an Textquellen erprobte Instrumentarium des Historikers anwenden (▷ Kap. IX). Denn natürlich ist auch bei Filmdokumenten durch die Wahl des aufgenommenen Ausschnitts, durch Weglassen und Hinzufügen beim Schnitt, durch Retouschierung und Montage, durch untergelegte Geräusch- und Musikkulisse, schließlich auch durch den beigefügten Kommentar eine Manipulation des „originalen“ Filmmaterials möglich. Für die Interpretation von Filmquellen wichtig war und ist deshalb die Art der Fragestellungen, mit denen man an sie herangeht. Zum Beispiel: Will man den Verlauf eines Ereignisses rekonstruieren (etwa im Vergleich mit schriftlichen Quellen), geht es um die biographische Analyse einer historischen Persönlichkeit oder um den sozialpsychologischen Befund einer versammelten und agierenden Menschenmasse. Wie alle geschichtlichen Zeugnisse geben auch Filmdokumente auf unterschiedliche Frage- und Interpretationsansätze zum Teil überraschend unterschiedliche Antworten.

Filmdokumente können zu Dokumentarfilmen montiert werden, meist unter Hinzufügung von weiteren Standphotos, aktuellen Filmaufnahmen (z. B. von Schauplätzen der Geschichte), Graphiken, Karten, Trickaufnahmen, Interviews und einem gesprochenen Kommentar. Dieser Typ Film, heute besonders im Fernsehen gepflegt und verbreitet, tauchte früher vor allem als sog. Kulturfilm im Vorprogramm der Kinofilme auf, zusammen mit der Wochenschau, deren Einzelbeiträge in der Regel den Rang von Filmdokumenten einnahmen. Ein Sonderfall des Dokumentarfilms sind Unterrichts- und Lehrfilme, die auf einer ähnlichen Materialbasis arbeiten, aber stärker auf ihren didaktischen Zweck und die methodischen Möglichkeiten der Schule ausgerichtet sind.

Daß auch Spielfilme als „Lieferanten“ von Geschichtswissen und -anschauung, ja sogar als historische Quellen beachtet werden müssen, ist in Deutschland dagegen erst spät wahrgenommen worden. In den USA, England und Frankreich war bereits wesentlich früher und breiter die wissenschaftliche Diskussion um Filmgeschichte und Geschichte im Film in Gang gekommen (in den USA stärker von Publizisten und Soziologen, in Frankreich von der Historikerschule der Annales getragen). War es im angloamerikanischen Raum vor allem die Genreforschung, so war es in Frankreich der sozialanalytische Ansatz, der die Filmforschung inspirierte (Marc Ferro). Beiden gemeinsam war das Bestreben, auch Spielfilme als historische Quelle für die Analyse von Zeitstimmungen und Massenmentalitäten auszuwerten und die gegenseitig wirksamen Beziehungen zwischen Film und Gesellschaft, Filmmachern und Publikum zu erforschen.

**Filmdokumente
als historische
Quelle**

**Vom Film-
dokument zum
Dokumentar-
film**

**Spielfilme
als historische
Quelle**



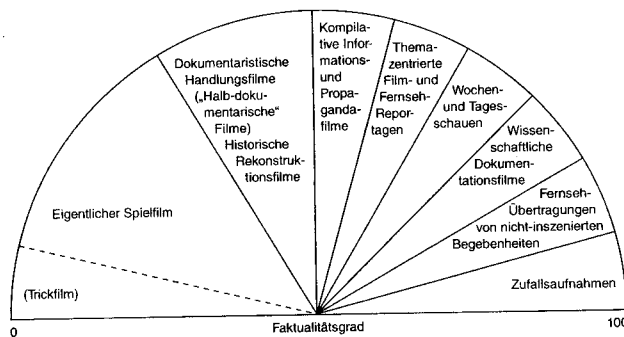
2 Gleicher Ursprung und verschiedene Entwicklung von historischen Dokumentar- und Spielfilmen. Eine Anekdote aus der Frühgeschichte des Films, mitgeteilt in der Encyclopédie alpha du Cinema:

Als der Spanisch-Amerikanische Krieg ausbrach, dann der Burenkrieg, wurden Filmoperateure direkt in das Kriegsgebiet geschickt. Der Amerikaner Laurie Dickson begab sich selbst nach Transvaal, um die Kämpfe zu filmen. Aber James White, der Direktor des Studio Edison, meinte, es wäre viel einfacher und ökonomischer, die Schlacht von Transvaal in New Jersey nachzustellen. So zeichnen sich von Anfang an die zwei wichtigsten Konzeptionen des historischen Films (cinéma historique) ab. Die eine besteht darin, authentische Do-

kumente der Geschichte selbst zu sammeln, die dann mit der Zeit immer wertvoller werden. Die andere setzt mehr auf den Spielfilm (cinéma de fiction): Die historischen Fakten werden mehr oder weniger gewalttätig nachgestellt, um wie dramatische Elemente im Sinne der Vorstellungen des Regisseurs und der Botschaft, die er überbringen will, benutzt zu werden.

Encyclopédie alpha du Cinema, Vol. 4: Le cinéma historique/ Le cinéma de guerre. Lausanne 1976, S. 147. Übers. von B. Hey

3 Den einfachen Dualismus von Dokumentarfilm (Non-Fiction) und Spielfilm (Fiction) fächert Karsten Fledelius auf in einem nach Faktualitätsgraden, also nach dem Maß ihres Tatsachengehalts, differenzierten Schema:



K. Fledelius: Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht, in: W. van Kampen/H. G. Kirchhoff (Hg.): Geschichte in der Öffentlichkeit. Stuttgart 1979, S. 296

- Krieg, „inszeniert“ von Politikern und Generalen oder von einem Filmregisseur: Wo liegt der Unterschied?
- Versuchen Sie, das Schema von Fledelius durch Beispiele anschaulich zu machen.
- Was sagt der Faktualitätsgrad eines Filmes über die „Wahrheit“ des Gezeigten aus?

4 Ein Plädoyer zugunsten der Berücksichtigung aller Filmgattungen durch die Geschichtswissenschaft versuchte der Historiker Heinrich Muth 1955:

[...] es ist offenkundig, daß weder die Filmfachleute noch die Geschichtswissenschaft ihn, den historischen Film in seinen komplexen Erscheinungsformen, bisher in seinem ganzen Umfang auch nur

annähernd erfaßt haben. Zu einem großen Teil mag dies daran liegen, daß es uns offensichtlich heute noch an klaren Vorstellungen über das Ausmaß des Einflusses fehlt, den er in mannigfacher Weise auf

die Bildung des Geschichtsbewußtseins in den breiten Massen des Kinopublikums ausübt. Um hier zu einigermaßen fundierten, von Sentiments und Resentiments freien Urteilen zu gelangen, wird es noch sorgsamer Einzeluntersuchungen und Analysen bedürfen. Dann wird man vielleicht auch zu klaren Definitionen kommen können. Einstweilen wird man sich jedoch mit der Feststellung begnügen müssen, daß der historische Film in mindestens vier

verschiedenen Erscheinungsformen auftritt: als Dokument und Quelle des Historikers; als Lehr- und Erziehungsfilm; als Behandlung eines geschichtlichen Stoffes mit den künstlerischen Mitteln des Films; als historisch kostümierte Unterhaltung.

H. Muth: Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU) 6, 1955, S. 751

5 Antwort von einem anderen Standpunkt aus. Fritz Terveen vom Göttinger Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), 1955:

Für die Ikonographische Kommission stand jedenfalls eines fest: mit dem historischen Film kann nur der Streifen gemeint sein, der eine Phase oder eine Person aus der Zeit seit der Erfindung der Kinetographie ohne dramaturgische oder „künstlerische“ Zielsetzungen festgehalten hat; der Filmstreifen, der einen realen optischen Eindruck von einem bestimmten Vorgang, einer Person, einer Örtlichkeit vermittelt, wobei ein deutlich erkennbares historisches Interesse des dargestellten Sujets Voraussetzung ist. Der gesamte Bereich des Spielfilms, des Rekonstruktionsfilms und zu einem großen Teil auch der des sogenannten „Dokumentarfilms“ scheidet daher grundsätzlich bei unserer Betrachtung des historischen Films aus. Historisches Filmmaterial, das den Geschichtswissenschaftler angeht,

gibt es erst seit 1895. Der Kreis möglicher „Filmquellen“ ist also zeitlich begrenzt, aber zugleich in seiner Materialfülle schon so umfassend, daß strenge Auswahl geboten scheint. Der historische Film gewinnt erst da Interesse, wo man ihn als zusätzliche Bildquelle von besonderer Aussagebegrenzung – aber auch Aussagekraft – betrachtet. Was der historische Filmstreifen tun kann, ist allein dies: ein die sonstigen Quellen ergänzendes und veranschaulichendes Abbild einer bestimmten Person, einer Epoche, eines Vorgangs zu geben.

F. Terveen: Der Film als historische Quelle. Grenzen und Möglichkeiten, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 3, 1955, S. 61

6 Filmgattungen im Geschichtsunterricht. Der Historiker Gerhard Schneider bringt die Fülle terminologischer Filmbezeichnungen wieder auf drei Kategorien zurück, 1985:

Wenn Filme nicht ganz undifferenziert unter den „visuellen Medien“ abgehandelt werden, finden sich folgende Bezeichnungen: Unterrichtsfilm, Dokumentarfilme, Kulturfilme, audiovisuelle Publizistik (Wochenschauen), gefilmte Interviews, Filmdokumente, Spielfilme, historische Rekonstruktions- und Kostümfilm, Features. Es läßt sich leicht feststellen, daß die Bezeichnungen auf ganz unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind. Trennschärfe ist ihnen nicht eigen. Die anschließenden Betrachtungen über die methodischen Möglichkeiten des Filmeinsatzes beschränken sich auf die drei nachstehend beschriebenen Filmgattungen:

a) Der *kommentierte Dokumentarfilm*, der meist ohne künstlerischen Anspruch speziell für Bildungszwecke geschaffen wurde und sich der Darstellung

eines historischen Ereignisses bzw. Zustandes oder eines geschichtlichen Zusammenhangs unter Verwendung zeitgenössischer Bild- und Tondokumente widmet. [...]

b) Das *Filmdokument*. Darunter verstehe ich etwa Wochenschauen, (NS-)Selbstdarstellungen [...], zeitgenössische Dokumentationen [...], gefilmte Interviews [...], also quasi visualisierte Oral-History-Produkte.

c) *Historische Spielfilme* [...], soweit sie als Dokumente für eine bestimmte Sicht historischer Ereignisse, als Ausdruck eines bestimmten Zeitgeschmacks oder Zeitgeistes stehen bzw. als Zeugnisse für die Nutzung des Spielfilms in politisch-manipulativer Absicht dienen können. Spielfilme können auch herangezogen werden, um zu erfahren, wie

eine Gesellschaft sich eines Teils ihrer Geschichte versichert bzw. diesen interpretiert [...]

35 Zwischen diesen Filmgattungen besteht kein „didaktischer Qualitätsunterschied“, demzufolge etwa das Filmdokument höheren unterrichtlichen Ansprüchen genügen würde als etwa der kommentierte Dokumentarfilm. Es gilt auch hier die für alle Lehr-

40 mittel zutreffende Feststellung, daß kein Medium aus sich selbst heraus als Lehrmittel legitimiert ist;

nur im Zusammenhang mit den didaktischen Erwägungen, die der Lehrer zu Beginn einer Unterrichtseinheit anstellt, ergibt sich die Notwendigkeit oder kann es sich als sinnvoll herausstellen, einen Film einzusetzen bzw. einen Film einem anderen Medium vorzuziehen.

G. Schneider: Filme, in: H.-J. Pandel/G. Schneider (Hg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Düsseldorf 1985, S. 525

- a) Skizzieren Sie die Standpunkte der drei zitierten Historiker. Von welchen Ansätzen her argumentieren sie?
- b) Erörtern Sie, warum vor allem der Spielfilm erst in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Historiker fand.
- c) Aus welchen Unterrichtszusammenhängen und Unterrichtseinheiten kennen Sie den Einsatz von Filmen (nach Filmarten qualifizieren!) bzw. wo können Sie ihn sich vorstellen?

7 Der Quellenwert von Filmdokumenten. Joachim Wendorf und Michael Lina versuchen ihn im Für und Wider zu bestimmen:

Für den Quellenwert von Filmen spricht:

1. Bilder und Filme stellen für den historischen Erkenntnisprozeß zunächst rein quantitativ zusätzliche Aussagen dar. Bei Wissensübermittlung – gleich in welcher Form – treten stets Informationsverluste auf. Diese Verluste können durch Inanspruchnahme möglichst vieler Informationsquellen und Wahrnehmungssysteme verringert werden.
2. Der Vergleich bildlicher mit verbalen Quellen und die Frage, ob sie einander widersprechen, ist geeignet, historische Erkenntnisse zu bereichern und zu vertiefen. Dies gilt natürlich in besonderem Maß im Fall kontroverser Verbalzeugnisse.
3. Das Bild zeigt unvermittelte Wirklichkeit in einer Komplexität, der verbale Beschreibung oder Erzählung nicht gerecht werden können. Letztere sind stets ein Nacheinander, das Bild bietet Gleichzeitiges. Bild und Film können im weitesten Sinn „Atmosphärisches“ vermitteln, an dem entweder verbale Wiedergabeversuche ableiten oder das überhaupt nicht verbalisierbar ist. Daraus ergibt sich auch das Problem nichtverbaler, gleichwohl wissenschaftlicher Verwertung. Die wohl allgemeine Ansicht, daß „der Film unsere Einfühlung und Phantasie, unsere Anschauung und Urteilskraft . . . belebt“ (Scheurig, Einf. i. d. Zeitgesch.) muß überprüft und im Einzelfall konkret belegt werden, soweit dies möglich ist.
4. Bilder liefern unter Umständen objektivere Informationen als verbale Zeugen, insofern als jede – auch die gewissenhafteste Aussage durch subjektive

Perzeptions-[Wahrnehmungs-] und Artikulationsfaktoren bedingt ist.

5. Das Filmdokument kann etwas zeigen, das verbal bisher nicht geäußert wurde, weil es den Augenzeugen unwichtig erschien (das „scheinbar Unwesentliche“ nach Scheurig). Die forschende Konfrontation des nachlebenden Historikers mit dem Film kann so auch zu Rückfragen durch „oral history“ führen.

Andererseits müssen spezielle und grundsätzliche quellenkritische Bedenken die Verwertung von Bildern und Filmen begleiten.

1. Bilder zeigen immer nur einen Ausschnitt des Gesamtgeschehens, der durch Perspektive, Kamerastandort, Bildausschnitt, Aufnahmezeitpunkt und -dauer, technische Qualität, Bildfrequenz pro Zeiteinheit sowie Tonsteuerung und Lautstärkeregelung bei Tonfilmen mit Originalton bestimmt wird.

2. Dieser Begrenzung liegen teilweise subjektive Entscheidungen des Kameramannes zugrunde, die nach Möglichkeit ebenfalls bei der Quellenkritik zu berücksichtigen sind: Die allgemeine Ausbildung des Kameramannes und daraus abzuleitende Verhaltensschemata, der Aufnahmepurpose (evtl. durch vorangegangene Direktiven bestimmt) sowie äußere Einflüsse auf das Verhalten des Kameramanns zum Zeitpunkt der Aufnahme.

3. Fotos und Filme können durch spontanes und geplantes Arrangement (Stellen der Szene), Reaktionen gefilmter Personen auf das Gefilmt-Werden, Bildausschnitt und unwirkliche Neuordnung der

- Szenen sowie Montagen und Retuschen verfälscht werden.
- 65 4. Bilder geben nur Sichtbares wieder. Unsichtbare Vorgänge, wie z. B. mentale Prozesse, bleiben der Kamera meist (wenn auch nicht grundsätzlich) verborgen. „Antriebe und Gedanken“, „die Kausalität eines Geschehens“ (Scheurig) kommen im Bild kaum zum Ausdruck. 70
- J. Wendorf/M. Lina: Probleme einer themengebundenen kritischen Filmquellen-Edition, in: GWU 38, 1987, S. 490/1

a) Was sagen die Feststellungen von Wendorf/Lina über Objektivität und „Wahrheit“ von Filmdokumenten aus?

b) Inwiefern benötigt auch der normale TV-Konsument das quellenkritische Instrumentarium der Historiker? Für welche Sendungen könnte er es ggf. am ehesten anwenden?

2. Geschichte im Fernsehen

Das Fernsehen verfügt über eine Fülle von Darstellungsmöglichkeiten in bezug auf Geschichte: Das Handbuch „Geschichte im Fernsehen“ nennt die historische Dokumentation, die Zeitzeugenbefragung, das historische Dokumentarspiel, den historischen Fernsehfilm, die historische Reportage, historisch-politische Fernsehdiskussionen, die Expertenbefragung, Geschichte im Schulfernsehen und diverse Mischformen. Andere Versuche, die Vielzahl möglicher Geschichtssendungen begrifflich zu fassen, finden sich in den Textquellen (▷ M 6, 8), wobei der historische Spielfilm hier außer Acht gelassen werden kann, da er, auch wenn im Fernsehen ausgestrahlt, ein Filmgenre und keine Fernsehsendung ist (▷ S. 89 ff.). Die Notwendigkeit, Geschichte im Fernsehen unterschiedlich darstellen und vermitteln zu müssen, ergibt sich einmal aus der Abhängigkeit auch des Fernsehjournalisten von seinen Quellen, also von vorliegenden Filmdokumenten, zum anderen von der Dramaturgie der Fernsehsendung her, d. h. vom Zwang her, Geschichte so spannend und unterhaltend darzubieten, daß der Zuschauer bei der Stange bleibt. So muß auch in Dokumentarsendungen rekonstruiert, also etwa eine szenische Darstellung mit Schauspielern eingebaut werden, wo originales Filmmaterial fehlt oder wo die Abfolge von Filmdokumenten zu ermüden droht. Kommentare, Interviews, Tricks sind ähnliche Mittel, Dokumentarsendungen aufzulockern. Und je mehr auf eine Vergangenheit vor Film und Foto zurückgegriffen wird, desto mehr müssen die traditionellen Quellen der Geschichte (Urkunden, Akten, Bauten, Münzen, Siegel usw.) herangezogen oder reine Spielhandlungen eingesetzt werden.

Darstellungsmöglichkeiten des Fernsehens

Genre. Eine Gruppe von fiktionalen Filmen mit gewissen gemeinsamen Merkmalen. Diese gemeinsamen Merkmale können geographischer (beispielsweise Western), zeitlicher (beispielsweise Ritterfilm), thematischer (beispielsweise Kriegsfilm), motivischer (beispielsweise Musical), dramaturgischer (beispielsweise Epischer Film) oder produktionstechnischer Natur sein (beispielsweise Ausstattungsfilm) – meist ist es eine Kombination von mehreren derartigen Elementen. ... Da es immer einer größeren Anzahl von genügend gleichartigen Werken bedarf, um eine Genrebezeichnung sinnvoll zu machen, sind Genres fast ausschließlich Spielarten populärer Mengenware. (L.-A. Bawden/W. Tichy (Hg.): rororo-Filmlexikon. Reinbek bei Hamburg 1984, Bd. 1, S. 253/4)

Filmdokument. Filmische Aufzeichnung eines historisch-politisch bedeutsamen, nicht-inszenierten Ereignisses, etwa einer Demonstration, einer Politikerrede usw.

Dokumentarfilm. Im weiteren Sinne umfassender Begriff für alle nichtfiktionalen Filme; im engeren Sinne thematisch bestimmte Zusammenstellung von Filmdokumenten (Archivfilme und ad-hoc-Aufnahmen), zumeist mit Kommentar.

Probleme aktueller Berichterstattung

Tatsächlich hat das Fernsehen gerade mit der Vielfalt seiner Möglichkeiten, Geschichte zu dokumentieren, neue Maßstäbe gesetzt. Während Wochenschau und Kulturfilm im Beiprogramm der Kinos weitgehend verschwunden sind, werden die Zuschauer vor allem in den aktuellen Nachrichtensendungen („Tagesschau“, „Heute“ usw.) mit einer Fülle aktueller Berichterstattung überschüttet, die fast die Gegenwärtigkeit weltweiten Geschehens herstellt. Allerdings wird so im wesentlichen nur die jüngste Zeitgeschichte relativ vollständig dokumentiert, und dies eben auch nur in den äußeren Formen politischer Selbstdarstellung und sichtbaren bzw. nicht zu verbergenden Geschehens. Politische Entscheidungsprozesse werden auch in demokratischen Staaten meistens nicht ins Bild gesetzt.

Vermittlung von Geschichte durch das Dokumentarspiel

Die Abhängigkeit von visuellem Material bleibt das größte Problem für jede Fernsehdokumentation, und so hat sich mit dem Dokumentarspiel bzw. mit dokumentarischen Spielszenen eine eigene Form szenischer Darstellung von Geschichte entwickelt, die solche Überlieferungslücken überspielt, deren historische Korrektheit und Authentizität im besten Fall angenommen, aber nicht bewiesen werden kann. Mit solchen Spielszenen, in denen Schauspieler historische Personen verkörpern, kommt trotz aller im Einzelfall sorgfältigen Akten- und Literaturrecherchen doch ein Moment künstlerischer und dramaturgischer Freiheit in die Dokumentation, die dem Spielfilm zusteht und angemessen ist, dem dokumentarischen Bericht aber von Hause aus fremd ist. So bleibt das dokumentarische Fernsehspiel ein Zwitterwesen, indem es „zwei scheinbar unvereinbare Elemente zu verbinden (sucht): die dokumentarische, am Maßstab historischer Korrektheit orientierte Vergegenwärtigung der Geschichte und ihre fiktionale, auf Einfühlungs- und Einbildungskraft angewiesene Inszenierung“ (J. Rohlfes: *Geschichte und ihre Didaktik*, Göttingen 1986, S. 340). Immerhin: In seinen besten Hervorbringungen ist das historische Fernsehspiel eine originäre Leistung dieses Mediums und ein nicht mehr wegzudenkender Beitrag zur öffentlichen Vermittlung von Geschichte.

8 Dokumentations- und Darstellungsformen bei der Vermittlung von Geschichte

Der Historiker Bodo von Borries hat versucht, die Fülle verschiedener Dokumentations- und Darstellungsformen in ein Klassifikationsschema zu bringen:

Die „Dokumentationen“ gliedern sich nach abnehmender Quellennähe in:

- a) *Historische Bild- und Filmdokumente* (einschließlich zeitgeschichtlicher Interviews „Oral history“), z. B. Originalwochenschauen in „Vor vierzig Jahren Alphons S.“, „Als sie in Deutschland mit Steinen nach uns warfen“, „Als des Kaisers Untertanen Republikaner wurden“. Bei den Interviews wird meist das Bild des Befragten gezeigt (sparsam von Bilddokumenten abgelöst), seine Rede wird selten von Kommentaren unterbrochen. Bei schwer zugänglichen oder einseitigen Dokumenten liegt auch eine Erklärung durch nachträglichen Kommentar („Historisches Stichwort“) nahe: Quellenkritik ist nämlich mindestens so nötig wie bei jeder anderen Quellenart.
- b) *Historische Kompilationsfilme*, z. B. „Der 1. Weltkrieg“, „Die zweite Republik“, „Besiegt, besetzt, geteilt“, „The World at War“, „Flucht und Vertreibung“. Hier werden originale Film- und Bild-Dokumente neu montiert, verwoben, kom-

mentiert und interpretiert. Diese relativ häufige Gattung wird von manchem als „die Dokumentation überhaupt“ und als reine „Quellenedition“ mißverstanden. Sie erlaubt wichtige Untergliederungen, z. B. eine besonders rasante und hektische Gestaltung („Die zweite Republik“, „Der unvergessene Krieg“ und viele andere), aber auch eine betont langsame, vorzeigende und reflektierende Filmsprache.

c) *Geschichtliche Filmfeatures* (auch Reportagen und Essays), z. B. „Amerika“, „Antisemitismus – Geschichte eines Vorurteils“, „Spuren“, „Das 19. Jahrhundert“, „Reisewege zur Kunst“. „Es begann vor zwei Millionen Jahren“, „Mönche in der Wüste“, „Hundert Meisterwerke“ usw. Hier sind die Filmaufnahmen (an Originalschauplätzen, in Museen, aus Handschriften und Drucken, mit Forschern und Experten) durchweg selbst neu gedreht und werden laufend kommentiert. Die Gattung (oft in langen Reihen) eignet sich daher für ältere Phasen – ohne Originalfilme –, wo sie die Kompilation

25

30

35

40

ersetzt und geradezu zur Hauptform der Dokumentation wird, aber auch für kunsthistorische und ethnographische Themen. Viele, besonders kurze Sendungen sind ziemlich billig und anspruchslos gemacht (in der Tradition früherer „Vor- und Kulturfilme“).

d) *Historische Spiel-Dokumentationen* („Semi-Fiktionen“), z. B. „Dokumente deutschen Daseins“, „Journal 70/71“, „Zweitausend Jahre Kindheit“. Nachgestellte Szenen, Spielfilmauszüge, fiktionale Elemente, ausführliche Kommentarteile, betonte Auflockerungen, Tricksequenzen, eingelegte Diskussionsrunden machen die Besonderheit dieser ziemlich neuen, vielfältigen und eigentlich noch namenlosen Misch-Gattung aus. Es gibt wieder Untergruppen, eine eher didaktische, informationsdichte Variante in der Nähe des Features (z. B. Schlußfolge von „Das 19. Jahrhundert“, „Dokumente deutschen Daseins“) und eine stark spielerische und verblüffende („Journal 70/71“, „Die Babenberger in Österreich“), die fast an Quiz und Revue grenzt. Im letzten Beispiel steht nicht mehr Erinnerung und Information, sondern Unterhaltung und Gesellschaftsspiel im Vordergrund. Der Kommentator wird zum Conferencier, die Musikuntermalung zur Hitparade, die Kostümierung zur Modenschau usw.

Die „*Spielfilme*“ unterteilen sich bei zunehmendem ernsthaftem Anspruch auf Problemnähe und Gesellschaftsrelevanz in:

a) *Historisierende Abenteuerfilme*, z. B. fast alle Western, viele Krimis, Tarzanfilme, „Sandokan“, Karl-May-Verfilmungen, „Angélique“, Piratenabenteuer, „Fanfan, der Husar“. Hier wird nur ein exotischer Hintergrund für beliebige Abenteuer- und Heldengestalten gesucht, die den Gesetzen bestimmter Trivialmythen, nicht aber historischer Gesellschaften folgen. Dennoch liefern solche Filme historische Eindrücke und vor allem politische Wirkungen. Das haben Analysen der faschistoiden Grundmuster in den meisten Western eindrücklich gezeigt [...]

b) *Historische Rühr- und Ausstattungsfilme* („Schinken“), z. B. „Kleopatra“, „Das Gewand“, „Waterloo“, „Ivanhoe“, „Unter der Trikolore“, „Ben Hur“, „Wallenstein“. Das Hauptinteresse beruht auf der Identifikation mit dem Helden, manchmal

einer „großen“ historischen Figur, meist einem fiktiven „kleineren“ Menschen aus der Umgebung eines „Großen“. Abenteuerliche und ästhetisierende Tendenzen sind auch hier unverkennbar, doch ist die historische Einbettung schon weit konkreter, wenn die Geschichte auch „äußerlich“ bleibt. Viele werden beim historischen Film an dieses besonders aufwendige und wirkungsvolle Genre denken.

c) *Historische Problem- und Gesellschaftsfilme*, z. B. „Anton Sittinger“, „Union der harten Hand“, „Theodor Chindler“, „Buddenbrooks“, „Tod in Venedig“, „Fontane Effi Briest“. Zu dieser Gruppe der „historisch angelegten“ Filme kommen dann sekundär die „historisch gewordenen“ Filme, so daß große stilistische Unterschiede auftreten. Die Gattung dürfte – gerade durch Wiederaufführungen filmgeschichtlicher Klassiker und zahlreiche Literaturverfilmungen – die häufigste sein und weitere Untergliederungen zulassen, z. B. nach dem Ausmaß der Fiktion und der Quellennähe.

d) *Geschichtliche Dokumentarspiele* („Semi-Dokumentationen“), z. B. „In der Sache Robert J. Oppenheimer“, „Eine Liebe in Deutschland“, „Portrait eines Attentäters“, „Schleicher“ und „Der Reichstagsbrandprozeß“. Solche Filme beanspruchen Quellentreue und korrekte Rekonstruktion, im Extremfall bis hin zu einem Text, der sich ausschließlich aus Zitaten (z. B. aus Protokollen) zusammensetzt. Gerade dieser Form wird aber – nicht zu Unrecht – vorgeworfen, daß sie „Dichtung als Wahrheit“ ausbebe, d. h. durch Bild und Ton eine einzige Rekonstruktion und Interpretation als vorgeblich verbindlich suggeriere, festschreibe [...] Zu den „Dokumentarspielen“ im weiteren Sinne muß man auch die neue Gattung der „Faction“ (Fakten und Fiktion), des „Doku-Dramas“ (z. B. „Roots“, „Holocaust“) rechnen. Das erfundene, persönliche „Drama“ (mit entsprechender Zuschauer-Identifikation) überwiegt hier den „Dokumentar“-Charakter. Kommerzielle Interessen und triviale Machart dürfen jedoch nicht den Blick für den hochgesteckten politisch-pädagogischen und aufklärend-historischen Anspruch verstellen.

B. v. Borries: Geschichte im Fernsehen – und Geschichtsfernsehen in der Schule, in: Geschichtsdidaktik 8, 1983, S. 230/1

a) Vergleichen Sie das Schema von v. Borries mit den Schemata von Fledelius (▷ M 3) und Schneider (▷ M 6).

b) Wie würde sich die Rangfolge ändern, wenn Sie alle genannten Filmarten 1. nach ihrer Beliebtheit bei den Zuschauern und 2. nach ihrem Bildungswert in Geschichte ordnen?

c) Was sagen v. Borries' Charakterisierungen über Machart und Produktionsweise dieser Filme?

d) Ordnen Sie Beispiele von Filmen aus eigener Anschauung den einzelnen Kategorien zu.

9 **Erstickt das Fernsehen die Geschichte?** Anhand zweier Beispiele analysiert der Historiker Hagen Schulze das Verhältnis von geschichtlichem Ereignis und Fernsehberichterstattung:

Die Geschichte ist der Zusammenhang der vielen Geschichten, die sich erst vollständig ereignet haben müssen, bevor sie begriffen und erzählt werden können. Deshalb fiel es den Zeitgenossen der Französi-
 5 schen Revolution leicht, die Ereignisse in Frankreich zu beurteilen und je nach persönlicher Einstellung, aber doch sinnvoll auf sie zu reagieren. Denn die Nachrichten verbreiteten sich langsam, und wissenswert war nur das wirklich Neue, das sich in
 10 Revolutionszeiten zwar häufig, aber doch in Abständen ereignet. So konnten die Betrachter das Geschehene in der Perspektive sehen und bedenken, bevor die nächste Neuigkeit eintraf und die Geschichte veränderte.
 15 Damit ist es nun vorbei. Denn unsere Fernsehkultur beschert uns nicht mehr zeitaufwendige Geschichten, sondern rasch wechselnde Bilder, optische Fragmente, die nur durch einige bruchstückhafte
 20 Kommentare der Berichterstatter notdürftig zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Demonstration in Prag liefert genau dieselben Bilder wie die in Dresden oder in Warschau, und das aus gutem Grund: Die Demonstration in Prag findet statt, weil die Menschen die Fernsbilder aus Dresden in
 25 den Köpfen haben, wie auch die Dresdener Demonstranten sich nach Warschauer Vor-Bild verhalten. Mehr noch: Die Demonstrationen sind schon erfolgreich, bevor sie beendet sind – weil das Fernsehen sie zum Erfolg erklärt. Wo das Fernsehen mit begeisternder Zustimmung berichtet und damit dem Massenprotest den entscheidenden Schwung verleiht,
 30 wo es, wie im Fall des Generalstreiks in Prag, seine Streikbeteiligung bekundet, indem es entgegen den

Weisungen von oben über den Streik berichtet – da wird deutlich, daß die eigentlichen Ereignisse im
 35 elektronischen Medium vor sich gehen. Die Geschehnisse liefern nur den Stoff, das Bild erzeugt seinen Gegenstand, die Revolution findet im Fernsehen statt, alles andere ist bloß Resultat.
 Der Reigen immer ähnlicher werdender Bilder simuliert nicht Wirklichkeit, er ist Wirklichkeit. Aber
 40 wie sollen wir sie begreifen? Bilder sind zweidimensional, auch ihre Bedeutung ist flach und bedarf eingehender Interpretation; aber weil die Sprache unendlich differenzierter und deshalb langsamer ist,
 45 huscht das nächste Bild bereits über die Mattscheibe, bevor das vorhergegangene auch nur halbwegs erklärt und verständlich gemacht wäre.
 So bleibt dem Betrachter in aller Regel nur die flimmernde Oberfläche, ohne die Tiefe der erläu-
 50 ternden Reflexion und ohne den Abstand zwischen Ereignis und Wahrnehmung: Es fehlt die Zeit, die Menschen brauchen, um das Wichtige vom Unwichtigen zu trennen und die Zusammenhänge zu verstehen. Die Welt zeigt sich nicht mehr in einer Abfolge
 55 von Geschichten, sondern als Strom von Bildern, die nicht wichtig oder unwichtig, sondern ausnahmslos aktuell und deshalb allesamt gleichermaßen „historisch“ sind.
 Wo aber alles zur gleichen Bedeutung gerinnt, wo das wägende Begreifen immer zu spät kommt, wo die Aktualität über die Reflexion siegt, da ist auch die Geschichte zu ihrem Ende gekommen.

H. Schulze: Revolution in der Glotze. Wie das Fernsehen die Geschichte erstickt, in: Die Zeit Nr. 12/1990

- a) *Wo liegt der entscheidende Unterschied in der Rezeption von Ereignissen während der Französischen Revolution und in der Rezeption von Bildern der antikommunistischen Revolution 1989 ff.?*
- b) *Diskutieren Sie den Satz „Die Geschehnisse liefern nur den Stoff, das Bild erzeugt seinen Gegenstand.“*
- c) *Erörtern und beurteilen Sie den dokumentarischen Wert, den aktuelles Fernseh-Filmmaterial für spätere historische Forschung hat.*

3. Exkurs: Geschichte und Video

10 Die Videoaufzeichnung als Arbeitsmittel und Medium des Historikers. Dazu Albert d'Haenens, Direktor des Centre de Recherches sur la Communication en Histoire an der belgischen Universität Louvain-la-Neuve:

In der „oralen“ Gesellschaft, im Zeitalter der Mündlichkeit, wurde die Sicherung des kollektiven Gedächtnisses durch das Wort bewirkt und im individuellen Gedächtnis der Gruppenmitglieder, in ihren Gehirnen, letztlich fixiert.

Die Benutzung der so aufbewahrten Inhalte verlangte jedesmal eine Äußerung, eine subjektive Aussprache, bedingt nicht nur durch die Persönlichkeit des Sprechers, sondern auch durch die Umstände der Sprechsituation. Da die Beständigkeit dieses Reservoirs, das das kollektive Gedächtnis darstellt, dauernd prekär blieb, waren die möglichen Anwendungen eingeschränkt und starr, die Art und Weise der Kommunikation und der Mitteilung ritualisiert.

Vom Hochmittelalter an wandelte sich die abendländische Gesellschaft allmählich von einer mündlichen zu einer schriftlichen Gesellschaft. Sie machte sich von nun an das schriftliche kollektive Gedächtnis zu eigen. So wurden seine Informationen mehr und mehr von den subjektiven Fluktuationen des Sich-Einprägens, von den umstandsbedingten Variationen der Aussprache und der mündlichen Aktualisierung unabhängig. Aber sie unterwarfen sich gleichzeitig der Logik ihrer Hilfsmittel, der von der Logik der Sprache verschiedenen Logik der Schrift.

[...]

In Zukunft ordnet sich das Video an erster Stelle in das Ensemble der Darstellungsmittel ein, auf welche die Mitglieder der elektronischen Gesellschaft jetzt zurückgreifen können. Es handelt sich also nicht mehr darum, es so zu behandeln, als ob es zu einem vergangenen Zeitalter, dem der Schrift, gehöre, noch sich ihm zu nähern, indem man von der Globalität der Schrift ausgeht, als ob es für immer der Schrift untergeordnet und unterworfen wäre. In Wirklichkeit ist es konstitutiv für eine Gesellschaft, deren kollektives Gedächtnis in Zukunft auf der Basis der Elektronik funktioniert.

Über das Video nachdenken schließt ein, daß man sich über das elektronische kollektive Gedächtnis Fragen stellt, das zu einem großen Teil durch die Videoaufzeichnung genährt wird.

A. d'Haenens: Video und Geschichte. Das Verhältnis zur Vergangenheit im elektronischen Zeitalter, in: H. Th. Grutter/J. Rüsen/K. Fußmann (Hg.): Historische Faszination. Geschichtskultur heute. Köln/Wien 1992. Übers. von B. Hey

- a) Wo ordnet d'Haenens das Video historisch ein?
- b) Erläutern Sie, wie sich kollektives Gedächtnis und Aufzeichnungsformen gegenseitig bedingen.

11 Dokumentarische Videoarbeit. Der Historiker und Geschichtslehrer Norbert Sahrhage hat einen Videofilm über das Schicksal der jüdischen Bevölkerung in der westfälischen Kleinstadt Bünde während der NS-Zeit gedreht. Er reflektiert seine Arbeitsweise und gibt ein Beispiel:

- Grundlegende Elemente der dokumentarischen Videoarbeit sind:
- a) Interviews mit Personen (Zeitzeugen, Wissenschaftlern, Menschen des alltäglichen Lebens, z. B. Passanten).
 - 5 Gefragt werden kann nach eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, nach wissenschaftlicher Einschätzung oder Analyse, aber auch nach Einstellungen, Meinungen etc.
 - 10 b) On- und Off-Kommentare¹
 - c) Ortsaufnahmen (Orte vergangenen Geschehens, z. B. Gebäude, in denen Zeitzeugen oder Entscheidungsträger wohn(t)en etc.).
 - d) Präsentation von Quellen und Überresten (Archivalien, Fotos, Geräte etc.), soweit sie nicht schon 15 unter c) erfaßt worden sind.
 - e) Präsentation eigens für den Videofilm angefertigter didaktischer Materialien: Karten, Skizzen, Tabellen etc.
 - f) Einblendung von Bild- und/oder Tondokumen- 20

ten aus anderen audiovisuellen Produkten (z. B. Berichte aus Wochenschauen, aus älteren Amateurfilmen, aus älteren Toninterviews).

g) Nachstellen von Ereignissen etc. in Form von Spielszenen o. ä. [...]

Diese allgemeinen Hinweise sollen an einem Beispiel aus dem Film konkretisiert werden.

Im Kreisarchiv Herford befindet sich ein Bericht des Spenger Amtmanns Frentrup, der über den Mord an der Jüdin Franziska Spiegel berichtet, die am 4. November 1944 von zwei SS-Männern im Hükkerholz erschossen worden ist. Der Bericht des Amtmanns ist die wohl einzige schriftliche Quelle zu dieser unmenschlichen Tat. Gespräche mit ehemaligen Nachbarn Franziska Spiegels brachten weitere Informationen.

Danach hatte Frau Spiegel sehr zurückgezogen gelebt und hatte nur abends das Haus verlassen, um kurze Spaziergänge zu unternehmen. Als im November 1944 für wenige Tage eine SS-Einheit in Bünde lagerte, wurde sie von einem NSDAP-Funktionär aus einer benachbarten Gemeinde auf die Jüdin aufmerksam gemacht. Franziska Spiegel wurde daraufhin – ihr Ehemann und ihr Sohn waren zu dieser Zeit nicht anwesend – von zwei SS-Männern dieser Einheit in einen nahegelegenen Wald geführt und dort erschossen. Als sich keine Gemeinde bereit fand, die Tote ordentlich zu bestatten, wurde sie des Nachts von früheren Nachbarn unter einer im freien Feld stehenden Baumgruppe beerdigt.

Da keiner der Gesprächspartner bereit war, diese Geschichte vor der laufenden Kamera zu erzählen, was wohl die geeignetste Darstellungsform gewesen wäre, muß die Visualisierung dieses Stoffes anders realisiert werden. Ausgehend vom Wohnhaus Franziska Spiegels wird ihr Weg zum Tatort und zur Stelle, an der sie beerdigt wurde, in geraffter Form verfolgt. Dadurch soll dem Zuschauer der Ablauf der Untat deutlich vor Augen geführt werden, ohne das Ganze in eine vordergründige Spielszene abglei-

ten zu lassen. Das Schwergewicht liegt auf der Andeutung der Geschehnisse, nicht auf einer bis in alle Einzelheiten gehenden Konkretisierung.

Die erste Szene beginnt mit einem Off-Kommentar, wobei der Kotten², den Franziska Spiegel zusammen mit ihrem Mann und ihrem Sohn bewohnt hat, in verschiedenen Einstellungen zu sehen ist. Der Kommentar gibt die notwendigen Hintergrundinformationen. Durch das sich daran anschließende Übereinanderlegen von schwarz-weiß-Fotos, die den Kotten in immer größerem Abstand zeigen, soll versucht werden, eine Distanz zur Gegenwart des Zuschauers zu schaffen, d. h. der Betrachter soll sich dem beschriebenen Zeitraum auch visuell nähern (Fotoalbumatmosphäre).

Die nächste Einstellung zeigt drei nicht näher erkennbare Personen in großer Entfernung, die auf einem Feldweg entlanggehen und sich dabei immer weiter vom Standort der Kamera entfernen. In der darauffolgenden Szene bewegt sich die „subjektive“ Kamera hastig über einen Waldweg, ein Schußgeräusch ist zu hören, das Kamerabild überschlägt sich und zeigt – vom Boden aus – in einem starren Bild die Baumwipfel. Hierzu ist als Off-Kommentar die entsprechende Stelle aus dem Bericht des Spenger Amtmanns zu hören, in der er beschreibt, wie er die Tote gefunden hat. Die abschließende Einstellung zeigt die Baumgruppe, unter der Franziska Spiegel zunächst beerdigt worden ist. Im On-Kommentar wird der Sachverhalt geschildert, abschließend erfolgt ein Schwenk auf die Silhouette der Stadt Bünde, von wo die Mörder kamen.

N. Sahrhage: „Juden sind in dieser Stadt unerwünscht!“ Die Geschichte der Synagogengemeinde Bünde im „Dritten Reich“, Bielefeld 1988, S. 116 f. und 121 f.

¹ Beim on-Kommentar ist der Sprecher im Filmbild zu sehen, beim off-Ton nicht.

² Kotten = bescheidenes Landarbeiter- oder Kleinbauernhaus, meist Fachwerk.

- a) Welcher Mittel bedient sich Sahrhage, um historisches Geschehen, von dem es keine direkten Filmaufzeichnungen gibt, zu visualisieren?
- b) Nehmen Sie (auch kritisch) zur Video-Dramatisierung des Mordes an Franziska Spiegel Stellung!

4. Der Spielfilm als Geschichtsquelle

Quelle für geschichtliche Erkenntnis kann ein Spielfilm nur für die Zeit sein, in der er entstanden und zuerst aufgeführt worden ist – also nicht für die Zeit, in der er spielt oder die er darstellt. Dies gilt grundsätzlich für jeden Film, auch für den historischen Spielfilm (Kap. 5). Allerdings kann seine Qualität als Geschichtsquelle im einzelnen eine sehr unterschiedliche sein: So liefert etwa der Film, der in seiner eigenen Gegenwart, d. h. in der Gegenwart seiner Entstehung spielt, Informationen über den Alltag, die Mode, Wohnungseinrichtungen, Autotypen, Verhaltensformen. Manchen Zuschauer wird dies in die eigene Vergangenheit zurückführen, jüngere Zuschauer erleben ein Stück äußerer Lebensgeschichte ihrer Eltern und Großeltern mit. Berlin-Filme werden an die Zeit vor dem Mauerbau, die Zeit mit der Mauer und die Zeit danach erinnern. Auf diese Weise ergeben sich Einordnungen allein schon von dem originalen Hintergrund her und unabhängig von der Handlung – wenigstens bei open-air-Filmen, die nicht im Studio gedreht worden sind und damit unbewußt und nebenher eine Menge von Informationen über die Umwelt früher vermitteln. Filme tragen so zur kollektiven Erinnerung bei: Wie z. B. Deutschland 1945 aussah, erfahren wir nur noch aus ‚Trümmerfilmen‘ und historischen Fotos.

Eine zweite Qualität – und sie wird in der wissenschaftlichen Diskussion und auch in den Textquellen dieses Kapitels intensiver betont – ist die, Erkenntnisse über Grundanschauungen, Normen und Werte, Wunschvorstellungen, mentale Prädispositionen (gedankliche Voreinstellungen), Ängste und Traumata in der Bevölkerung zu erhalten. Allerdings ist die Basisformel, auf die sich diese Möglichkeit des Erkenntnisgewinns stützt, nicht unumstritten, nämlich die, daß beliebte Filme und Filmmotive vorhandene Massenwünsche befriedigen und Massenvorstellungen artikulieren. Diese anscheinend schlüssige Formel kann sich auch als Kurzschluß herausstellen. Gerade weil Filme als kommerzielle Produkte extrem mode- und trendabhängig, entsprechend mode- und trendbewußt sind, können sie Prädispo-

**Quelle von
Erinnerungen
an die Entste-
hungszeit**

**Quelle der
Mentalitäts-
geschichte**



12 Szenenfoto aus dem Film „Die Sünderin“ von Willi Forst mit Hildegard Knef, 1951. Inwiefern erinnert dieses Foto an die Entstehungszeit des Films? – Versuchen Sie, seine Aussage zu formulieren.

Duelle offener und geheimer Botschaften

sitionen in der Bevölkerung nicht nur aufnehmen, sondern auch zu schaffen und zu verstärken suchen. Nicht jede Mehrheit artikuliert sich im Film, und es gibt auch immer den Film, der sich konträr zur herrschenden Meinung verhält, Kritik übt und Mißstände anprangert: the celluloid weapon (White/Averson).

Natürlich vermittelt ein Film, oberflächlich gesehen, einfache Botschaften: Liebes- und Erotikfilme lassen z. B. den moralischen Wandel in der modernen Gesellschaft im Vergleich sehr schnell erkennen; die James-Bond-Filme wechseln den Typ des jeweiligen Bösewichts je nach der politischen Großwetterlage (Russen, Chinesen, das internationale Verbrechen usw.); Rambo kämpfte (in der Zuschauergunst) erfolgreich in Vietnam, scheiterte aber in Afghanistan, da inzwischen Gorbatschow hier Frieden gemacht hatte, als der Film herauskam. Gerade solche immante Propaganda interessiert den Historiker, ist aber nicht immer so leicht zu fassen. Es fehlen dem analysierenden Historiker zudem die zusätzlichen Hintergrundinformationen über den Produktionsprozeß der Filme, also über alle jene Einflüsse, die während des Drehens und Schneidens (und evtl. noch später, man denke etwa an die Zensur ausländischer Filme durch die filmische Selbstkontrolle in der Bundesrepublik) auf die Filmemacher, den Filmstoff und die Machart einwirkten. Selbst Filmförderung konnte für Filme, die mangels kommerzieller Erfolge darauf angewiesen waren, zu rechtzeitiger Anpassung führen. Eine Geschichte der (direkten und indirekten) Filmzensur wäre also für den Historiker ein wichtiges Desiderat.

13 Soziale und psychohistorische Wirklichkeiten im Film

a) In der modernen Filmliteratur hat wohl der Soziologe und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer am frühesten und entschiedensten den Spielfilm als Indikator kollektiver Mentalitäten herausgestellt:

Die Filme eines Volkes spiegeln seine Denkart unmittelbar wider als andere Ausdrucksmittel, und zwar aus zweierlei Gründen:

Erstens sind Filme niemals das Werk eines einzelnen. [...] In Frankreich beobachtete ich einmal Aufnahmen zu einem Film, den G. W. Pabst in den Ateliers von Joinville drehte, und dabei fiel es mir auf, wie bereitwillig er in Einzelfragen von Szenerie und Einleuchtung auf die Vorschläge seiner Techniker einging. Da aber jede Filmproduktion die verschiedenartigsten Bestrebungen und Neigungen in sich vereinigen muß, so sorgt gerade hier die Zusammenarbeit oft dafür, daß man eine willkürliche Behandlung des Gegenstandes ausschalten kann, daß persönliche Besonderheiten sich einer den vielen Beteiligten gemeinsamen Geschmacksrichtung einordnen lassen.

Zweitens wenden Filme sich an die namenlose Menge und wollen diese ansprechen. Man darf deshalb davon ausgehen, daß allgemein beliebte Filme – oder, genauer gesagt, allgemein beliebte Filmmotive – bereits vorhandene Massenwünsche befriedigen. [...] Hollywood kann es sich gar nicht leisten, spontane Publikumsreaktionen unberücksichtigt zu lassen. Allgemeine Unzufriedenheit äußert sich in

schrumpfenden Kasseneinnahmen, und da wirtschaftliche Gewinne eine Lebensfrage für die Filmindustrie sind, muß sie etwa eintretenden Geschmackswandlungen so weit wie möglich Rechnung tragen. Gewiß, das amerikanische Publikum wird mit Filmen beliefert, für die Hollywood eine Nachfrage erst hervorruft; auf längere Sicht aber sind es die Ansprüche der Konsumenten selbst, die das Wesen der Hollywoodfilme bestimmen.

Filme sind ein Spiegelbild nicht so sehr von ausgesprochenen Überzeugungen und Glaubenssätzen als von bestimmten seelischen Veranlagungen – jenen Tiefenschichten einer Kollektivgesinnung, die mehr oder minder unterhalb der Bewußtseinsschwelle liegen. Freilich, auch vielgelesene Illustrierte und volkstümliche Rundfunkprogramme, Bestseller, Inserate, Sprachmoden und noch andere Beiprodukte des Kulturlebens eines Volkes verschaffen uns aufschlußreiche Einblicke in allgemein vorherrschende innere Haltungen und Triebrichtungen. Aber das Medium des Films übertrifft all diese Quellen an Vollständigkeit.

Daß Filme, die dem Geschmack der Masse zu besonders sinnfälligem Ausdruck verhelfen, zugleich auch die größten Kassenerfolge aufzuweisen haben, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung.

S. Kracauer: Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films, Hamburg 1958, S. 7/8. (Die Originalausgabe erschien 1947 in den USA.)

b) Auch Marc Ferro, Mitglied der französischen Historiker-Schule der Annales, betont den Wert vor allem des Spielfilms für die Analyse der Gesellschaft:

Um auf das wechselseitige Verhältnis des Dokumentarfilms (und der Wochenschauen) und des Spielfilms (des ‚Kinos‘) bei der Gesellschaftsanalyse zurückzukommen, so muß wenigstens angemerkt werden, daß, im Gegensatz zu dem, was gemeinhin angenommen wird, der Spielfilm schon im oberflächlichen Vergleich einen praktischen Vorzug gegenüber dem Dokumentarfilm und der Wochenschau aufweist: Wenn man die Reaktionen der Kritik analysiert, wenn man die Zuschauerzahlen in den Kinos beachtet, wenn man einige Informationen über die Produktionsverhältnisse erhält, dann ist es möglich, sich wenigstens einigen der Verbindungen zwischen Film und Gesellschaft zu nähern, was man so nicht immer im Blick auf Wochenschau- und Filmdokumente sagen kann.

Wenn es übrigens richtig ist, daß die soziale Realität in einem Spielfilm nicht von der gleichen Art ist wie die in einer Reportage oder in den Wochenschauen, so kann man doch beobachten, daß es nichtsdestoweniger Überschneidungen zwischen diesen beiden Filmtypen gibt, daß die Gegensätzlichkeit nicht so deutlich abgegrenzt ist, wie man annimmt. Es ist z. B. klar, daß in den Filmen, die draußen gedreht werden, eine volle dokumentarische Information geliefert wird, die von gleicher Art ist wie in der Reportage, auch wenn sie nicht die gleiche Funktion in beiden Filmarten hat. Man nennt diese Information *Museum des Films* (*Musée du film*), *Museum der Objekte und der Gesten, der Haltungen und sozialen Verhaltensweisen*, die sich oft dem Willen des Regisseurs entziehen. Ein Film wird, wie man gesagt hat, immer von seinem Inhalt überwältigt.

M. Ferro: *Analyse de film – analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire.* Paris 1975, S. 12/3. Übers. von B. Hey.

- a) Stellen Sie fest, welche Faktoren in der Produktion und Rezeption von Filmen einen sozialhistorischen oder massenpsychologischen Frageansatz ermöglichen.
- b) Wo liegen unter diesem Aspekt die Zugriffe, die ein Spielfilm erlaubt?
- c) Ein anderer Filmhistoriker, Pierre Sorlin, hat einmal gesagt, daß die am ehesten originale Quelle der Spielfilm sei, da er vieles sozusagen unbewußt übermittele. Diskutieren Sie diese These.

14 Inwieweit kommt der Spielfilm als Geschichtsquelle in Betracht? Karsten Fledelius nennt dafür neun Gesichtspunkte:

[Der Spielfilm]

1. Als Quelle zur realen Umwelt (kommt nur bei „on location“ Aufnahmen in Frage, nebst Aufnahmen die einer anderen, aber realen und feststellbaren Umgebung entstammen);
2. als Reflexion der Grundanschauungen, Normen und Werte in der Gesellschaft, in welcher der Film produziert wurde;
3. als Reflexion unterbewußter kollektiver Wunsch- und Traum-Vorstellungen, Frustrationen o. dgl. in der Bevölkerung als Ganzes oder in einer Gruppe oder Klasse der Bevölkerung;
4. als Quelle zu den Zeichenvorräten und den kommunikativen Referenzsystemen in der Gesellschaft (mindestens die der Sender- und Empfängergruppen);
5. als Quelle zur Kommunikationstechnik, zum

Kommunikations-„Stil“ und zur verwirklichten Kulturpolitik in der Gesellschaft;

6. als Ausdruck des „Angebotes“ an Information, Ideologie und Ablenkung in der Unterhaltungsindustrie;
7. als Reflexion der Vorstellungen der Filmschöpfer von den „Bedürfnissen“ des Publikums und den Möglichkeiten ihrer Befriedigung;
8. als Quelle zu den kollektiven Wertvorstellungen (und Interessen) der Produktionsgruppe und ihre Auftraggeber;
9. als Quelle zu den persönlichen Wertvorstellungen, Neigungen und Aussagebedürfnissen der Filmschöpfer.

K. Fledelius: *Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen*, a. a. O., S. 299

- a) Vergleichen Sie Fledelius' Auflistung mit den Aussagen von Kracauer und Ferro (> M 13 a) u. b)) und stellen Sie Entsprechungen und Unterschiede fest.
- b) Geben Sie Beispiele für den Quellenwert von Filmen aus eigener Anschauung (> M 8).

15 Mögliche filminterpretatorische Ansätze

a) Einen Überblick über Methoden der Filminterpretation gibt der Medienwissenschaftler Werner Faulstich, 1988:

Methode	Fallbeispiel	Theorie
1. Der strukturalistische Zugriff	„Airport“	Der Spielfilm als autonomes Werk
2. Die biographische Filminterpretation	Steven Spielberg	Der Film als Werk des ‚auteurs‘
3. Die literatur-/filmhistorische Interpretation	„Apocalypse Now“	Der Film als Traditionsverweis
4. Die soziologische Filminterpretation	„Jimmy“ und „Love Story“	Der Film als Manifestation von Gesellschaft
5. Die psychologisch-psychoanalytische Filminterpretation	„Alien“	Der Spielfilm als Traum
6. Die genrespezifische Filminterpretation	Vampirfilm	Der Film als autonomes Werk im konventionalisierten Muster

W. Faulstich: Die Filminterpretation, Göttingen 1988, S. 14

b) Daß man sich die „soziologische Filminterpretation“ nicht zu einfach vorstellen darf, darüber äußerte sich der englische Historiker Smith, 1978:

Offenbar ist es eine Sache zu sagen, der Film reflektiere und betreffe gesellschaftliche Aspekte; die Natur seiner Beziehungen zur Gesellschaft zu definieren und ihren Inhalt zu analysieren, ist eine andere. Es gibt hier methodologische Probleme großer Komplexität, die noch keiner gelöst zu haben vorgibt, Probleme, die natürlich nicht einfach mit der Filmanalyse, sondern mit der Gesellschaftsanalyse zu tun haben. Was meint ein Film, was enthält er für seine Schöpfer oder für irgendein spezielles Publikum? Dies sind keine einfachen Fragen. Die Schwierigkeit, sie zu beantworten, wird durch die Tatsache verschärft, daß es offenbar nicht ausreicht, allein auf den Film zu schauen. So muß etwa der Kontext von Produktion und Rezeption überprüft werden. So benötigen wir z. B., was wir zur Zeit kaum haben, nämlich gute Untersuchungen über die Filmindustrie als ein ökonomischer und sozialer Mechanismus, um bestimmen zu können, inwieweit und auf welche Weise ein Film durch die Art und die Ziele der Organisation, die benötigt wird, ihn zu

produzieren, konditioniert wird. Zu oft sind Filme diskutiert worden, als wenn sie in einem Vakuum durch die spontane Kraft eines individuellen Genies entstanden wären: wir haben viel über Filme als Kunst, zu wenig über Filme als Konsumgut. Wir benötigen Analysen über Zensur von innen und außen, um zu sehen, inwieweit Filme den Konventionen und Anforderungen angepaßt wurden, die von außen den kreativen Impuls beeinflussen. [...] Wir brauchen ferner Untersuchungen über die Rezeption von Filmen. Es gibt häufig keine Belege über den Effekt spezieller Filme auf ein spezielles Publikum, aber es wird viel über den generellen Effekt von Kino geschrieben. Es ist wichtig, nicht die Bedingungen außer acht zu lassen, unter denen Rezeption stattfindet: wir müssen nicht nur den Film, sondern auch das Kino und die Natur der Kino-Erfahrung, des Kino-Erlebnisses untersuchen, jene überwältigende Menge von Sensationen, die auf den Zuschauer in einer artifiziellen Welt von Dunkelheit und Abstraktion einstürzt [...]

P. Smith: The Historian and Film. Cambridge University Press 1978, S. 8/9. Übers. von B. Hey.

- a) Offenbar braucht man für eine sozialgeschichtliche Filmanalyse mehr als den Film selbst. Nennen Sie Hilfsmittel, die erforderlich sind.
- b) Film ist zwar auch ein „Kunstwerk an sich“ und kann als solches betrachtet werden. Prüfen Sie, welche Einsichten eine solche Betrachtungsweise vermittelt.
- c) Inwieweit ist Film ein individuelles, inwieweit ein kollektives Kunstwerk?

16 Das Kino im Dienst der Geschichte?

a) Der französische Historiker Denis Richet schreibt, was er aus den beiden Filmen von Visconti und Syberberg über Ludwig II. von Bayern „gelernt“ hat:

Das ist eine Sorte von Filmen, wo sich das Kino irgendwie in den Dienst der Geschichte stellt. Und ich beklage mich nicht drüber, denn ich habe viel gelernt, indem ich diese beiden Filme sah. ... Was sie übermitteln – vor allem der Film von Visconti – läßt sich in einigen Punkten aufzählen:

- a) eine außerordentliche Wiederherstellung der geohistorischen Landschaft, in der der König von Bayern lebte;
 - b) ein Beschwören der Probleme, mit denen sich Ludwig herumschlug: das triumphierende Preußen, das katholische Österreich, der tiefe Zwiespalt in der bayrischen Gesellschaft, die zwischen ihren Interessen und Leidenschaften zerrissen war.
 - c) eine psycho-historische Annäherung an eine Person mit ihren Phantasien, aber auch ihren Freundschaften – ich denke an Wagner –, eine Art gefilmter Psychoanalyse.
- Und es ist wirklich so, daß ich als Historiker nicht mehr an Ludwig II. von Bayern denken kann, ohne diese Bilder vor Augen zu haben.

D. Richet: Le cinéma au service de l'histoire, in: Les Cahiers de la Cinémathèque, No. 35/36, S. 9. Übers. von B. Hey.

b) Wie schnell sich die Filmindustrie an neue politische Situationen anpaßt, zeigt eine Zeitungsmeldung vom 1. Februar 1991 (der Golfkrieg begann am 16. Januar 1991):

Neues Feindbild für Hollywood

New York (dpa). Der Golfkrieg hat Hollywood ein neues Feindbild beschert, und die Produzenten beilehen sich, Kapital aus der wachsenden Feindseligkeit gegenüber dem Irak zu schlagen. Neue Filme mit Irakern als Bösewichten sind in Vorbereitung, solche, die bei Beginn des Krieges am Golf bereits

in Arbeit waren, werden entsprechend umgearbeitet.

So sollte ein neuer Thriller mit David Carradine zunächst „Shield of Honor“ (Ehrenschild) heißen, jetzt kommt er, wie die Zeitung „USA Today“ berichtete, unter dem Titel „Desert Storm“ (Wüstenturm) in die Kinos. Aus den finsternen „Libyern“, die Israel vernichten wollen, wurden flugs „Iraker“. Ein Streifen, in dem Rob Lowe als Mitglied einer Eliteeinheit der Marine (SEAL) chemische Waffen zerstört, wurde von „Seal“ in „Desert Shield“ (Wüstenschild) umgetauft. Unter den neuen Projekten, die nach Ausbruch der Golfkrise angekündigt wurden, ist „The Human Shield“ (Das menschliche Schutzschild) über amerikanische Geiseln in der Hand von Irakern.

Amerikaner arabischer Herkunft sehen mit Erbitterung, daß sich Hollywood seine Feindbilder immer mehr im Nahen Osten sucht, nachdem die Sowjets als Folge der Entspannung zwischen den Supermächten keine wirksamen Schurken mehr abgeben und der sadistische SS-Offizier ohnehin Historie ist. „Die Filme der 70er Jahre spiegelten das Ölembargo wider, die der 80er den Terrorismus. Die nächste Welle wird den Araber als Aggressor und Wahnsinnigen darstellen“, prophezeit Jeffrey V. Steele von der Vereinigung der Arabischamerikaner.

Tatsächlich hat die Darstellung des Arabers als Bösewicht Tradition im US-Film. Neu ist nur die Fixierung auf die Iraker. Der arabische Terrorist ist fester Bestandteil in Actionstreifen wie „Delta Force“ und „Navy SEALs“. Die Tage, wo Rudolph Valentino als edler und leidenschaftlicher „Scheich“ stumm durch die Studiowüste ritt und „Der Dieb von Bagdad“ noch ein positiver Held war, sind längst vorbei.

Neue Westfälische Zeitung Nr. 27/1991

- a) Spielfilme interpretieren und veranschaulichen Geschichte. Wo liegen die Gefahren, auch für Historiker?
- b) Offenbar muß die Politik keinen direkten Einfluß auf die Filmwirtschaft nehmen, da diese ohnehin schnell politische Trends aufgreift. Beschreiben Sie die Probleme.
- c) Gibt es auch Filme, die sich gegenläufig zu Massengeschmack und öffentlicher Meinung verhalten?

17 Szenenfoto aus dem Film „Cleopatra“, 1962. Der Film, in dem Elizabeth Taylor die Titelrolle spielte, galt als der „teuerste Film der Welt“. Analysieren Sie die Szene. – Welcher Kategorie von historischen Filmen ordnen Sie „Cleopatra“ zu?



5. Der Spielfilm als Geschichtserzählung: Der historische Film

Der Spielfilm vor historischer Kulisse

Dem ‚Normalverbraucher‘ von Spielfilmkost begegnet Geschichte in erster Linie im historischen Spielfilm. Ähnlich wie der historische Roman setzt dieser eine spannende Handlung vor einen historischen Hintergrund; die im Film dargestellte Vergangenheit hat dann einen ähnlich exotischen Reiz wie die Ansiedlung der Filmhandlung in unbekanntem entfernten Ländern. Dabei kommt es zunächst nicht unbedingt auf historische Genauigkeit an: Für den historisch nicht vorgebildeten Zuschauer reichen oft schon auf alt verfremdete Dekors, Kostüme, Bauten usw. aus. So kommt etwa der antike Kostüm- und Ausstattungsfilm häufig schon damit aus, sein Personal in kurze Tuniken zu kleiden und sie in einer mediterran anmutenden Landschaft bzw. vor irgendwie antik aussehenden Gebäuden agieren zu lassen. Farben, prächtige Ausstattung, imposante Architektur, dazu eine Handlung mit Kämpfen und Liebesgeschichten: das reicht zur Befriedigung des Zuschauers schon aus; im Grunde könnte dieser Typ des Abenteuerfilms von der Handlung her auch vor anderen Kulissen spielen.

Der historisch getreue Film

Es gibt aber auch den Typ des engagierten historischen Spielfilms, der sich um geschichtliche Authentizität bemüht; häufig ist hier Vergangenheit nicht nur statischer Hintergrund, sondern mitagierendes Vehikel der Filmhandlung. Geschichte wird hier selbst thematisiert; das Schicksal des oder der ‚Helden‘ wird weitgehend vom Verlauf historischer Großereignisse mitbestimmt. Natürlich lässt sich nicht, wie noch frühe Filmemacher wie etwa der amerikanische Regisseur Griffith glaubten, Geschichte mit vollem Realismus auf der Leinwand wiedererwecken (recreation), aber schon eine annähernde Geschichtstreue und Realitätsnähe im Film kann ebenso eindrucksvoll wie belehrend sein. Film kann durchaus Atmosphäre und Zeitgefühl vergangener Epochen vermitteln, kann Vergangenheit ‚zum Leben erwecken‘. Auch hier wird es zunächst auf die präzise Wiedergabe historischer Details ankommen; es ist bekannt, bis zu welcher Perfektion und Detailbesessenheit manche Regisseure den geschichtsgetreuen Aufbau ihres Handlungsambientes betreiben. Gerade die Neben- und Hintergrundhandlungen, z. B. Straßenszenen, Arbeitsvorgänge u. ä., lassen Alltagsleben von früher aufleuchten und vermitteln dem Zuschauer das Gefühl, in eben jene dargestellte Vergangenheit zurückversetzt zu werden. Natürlich mag hier der Anspruch des professionellen Histori-



18 Szenenfoto mit Curd Jürgens als Luftwaffengeneral Harras in dem Film „Des Teufels General“ von Helmut Käutner, 1954, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Carl Zuckmayer von 1946.
Was ist an dieser Szene historisch getreu?

kers sich von dem des ‚normalen‘ Zuschauers unterscheiden, aber gerade jene Mischung von Zwang zu historischer Detailtreue und Freiheit in der Führung von Handlung und Akteuren machen den unwiderstehlichen Reiz historischer Spielfilme aus. Da kann dann auch jene innere historische Wahrheit geschichtlich verbürgter Geschehnisse und Personen aufleuchten, die historischer Roman und Film manchmal eher heraufbeschwören können als die wissenschaftliche Monographie.

Der historische Spielfilm kennt mehrere Gattungen (Genres): neben dem schon erwähnten Antikfilm, der Mythen und Ereignisse der alten Griechen und Römer oder biblisches Geschehen aufgreift, den im Mittelalter spielenden Ritterfilm (Schwerpunkt: König Artus und Robin Hood), den Piratenfilm (meist in der Karibik zwischen Engländern und Spaniern spielend), den Mantel-und-Degen-Film (Prototyp: Die drei Musketiere), den Western und den Kriegsfilm. Es verwundert nicht, daß einige Nationen in diesen Filmen besonders glorreich oder strahlend erinnerte Epochen ihrer Geschichte beschwören: die Amerikaner z. B. die Pionierzeit im Western, die Franzosen das Ancien Régime im Mantel-und-Degen-Film usw. Natürlich steckt in solchen Filmen auch ein Stück latente Selbstversicherung und damit nationale Propaganda; ähnlich war es auch in den für die Weimarer Republik und die NS-Zeit so charakteristischen deutschen Preußen-Filme. Andererseits haben gerade auch solche eigentlich nationale Vorzeigepochen repräsentierende Filme auch immer wieder internationalen Zuspruch und Nachahmung auch in anderen Ländern gefunden.

Gattungen des historischen Films

19 **Zehn Hauptgruppen des historischen Films.** Das rororo-Filmlexikon definiert den historischen Film zunächst als „Oberbegriff für alle Arten von fiktionalen Filmen, deren Handlung augenfällig in der Vergangenheit angesiedelt ist“ und listet dann 10 Hauptgruppen auf (hier in der Kurzfassung von Bernd Hey wiedergegeben), „wobei die meisten Filme jedoch über ihre Gruppenspezifika hinaus auch Elemente der übrigen verarbeiten“:

1. der historische Schicksalsfilm: schicksalhafte menschliche Beziehung vor (sekundärem, aber konkretem) historischem Hintergrund;
2. der historische Abenteuerfilm: Aktionen vor historischem Hintergrund als Kulisse, z. B. Western, Mantel- und Degenfilme, Piraten- und Ritterfilme;

3. der historische Ausstattungsfilm: historischer Hintergrund als Anlaß für die Inszenierung aufwendiger Massenszenen und Kostümschauen, aber kein Bemühen um Geschichtsverständnis oder Realismus;
4. der didaktische Rekonstruktionsfilm: informative Visualisierung einer Epoche; historischer Hintergrund wird mit äußerster Sorgfalt und kulturhistorischer Akribie behandelt;
5. die Klassikerverfilmung: historischer Hintergrund aus der literarischen Vorlage abgeleitet;
6. der Legendenfilm: Werdegang eines außerordentlichen Menschen in seiner Zeit;
7. der Vergangenheitsbewältigungsfilm: Aufarbeitung nationaler Vergangenheit; Neu- oder Umdeutung relevanter historischer Ereignisse und Persönlichkeiten;
8. der historische Gegenwartsbewältigungsfilm: aktuelle Probleme werden an Hand ähnlich gelagerter historischer Situationen behandelt;
9. der historische Propagandafilm: ideologische Beeinflussung der Zuschauer durch gegenwartsbezogene politische Propaganda an Hand historischer Stoffe;
10. der Nostalgiefilm: Verklärung der Vergangenheit als Gegenbild der Gegenwart; atmosphärisch dicht; aber historisch verfälschend.

L.-A. Bawden/W. Tichy (Hrsg.): rororo-Filmlexikon. Reinbek bei Hamburg 1984, Bd. 1, S. 284-287, © Bucher Verlag, München; B. Hey: Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: der Western, in: GWU 39, 1988, S. 18/19

- a) Eine der Kernfragen an den historischen Film ist immer die, inwieweit seine Darstellung von Geschichte der historischen Wirklichkeit bzw. den Ergebnissen der Geschichtswissenschaft entspricht. Erörtern Sie die Probleme bei den vorgestellten Genres in dieser Hinsicht.
- b) Es kann auch in Darstellung, Handlung und Charakteren eine „innere historische Wahrheit oder Wahrhaftigkeit“ geben, die unabhängig von Dekor und Kostümen ist. Was könnte man darunter verstehen?

20 Der typische Geschichtsfilm der Amerikaner: der Western. Das Verhältnis zwischen Legendenbildung und historischer Wirklichkeit im Western untersucht Michael Hanisch:

Die Gegner des Western haben es sich immer leicht gemacht, indem sie diese Filme pauschal als verlogen bezeichneten. Es fiel ihnen nie schwer, anhand von unzähligen Filmen nachzuweisen, wie hier historische Tatsachen ignoriert oder verfälscht wurden, wie aus Verbrechern Helden, aus undurchsichtigen Figuren aufrechte Amerikaner gemacht wurden. Jedoch trotz der Berechtigung dieser Vorwürfe scheinen sie oft von einer falschen Voraussetzung, von einer Verkennung des Charakters dieser Filme auszugehen. Mag der Western von Anfang an selbst zu dieser Verkennung mit beigetragen haben, indem er immer und immer wieder behauptete, nichts als die reine, historische Wahrheit zu vermitteln, so ist es doch offensichtlich, daß Filme dieses Genres zur Geschichte Amerikas dasselbe Verhältnis haben wie die Märchen und Sagen zur Historie des alten Europa. Mögen sich die Western auch mit historischen Vorgängen und Figuren befassen, so sind sie doch nie auch nur in Ansätzen eine Geschichtslektion. Wären sie es jemals gewesen, so hätten sie für uns Zuschauer heute wie für unsere Vorfahren weiter keine Bedeutung als die wichtiger Dokumente. Wer geht schon viele Jahre lang allwöchentlich ins Kino, um belehrt, aufgeklärt zu werden? Die Vermittlung historischer Kenntnisse und Zusammenhänge wird noch immer in der Hauptsache von der Schule betrieben. Vom Kino, vom Western eine Fortsetzung oder Vertiefung dieser Geschichtslektionen zu verlangen würde eine völlige Verkennung der Funktion des Kinos bedeuten.

M. Hanisch: Western. Die Entwicklung eines Filmgenres. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1984, S. 6/7

- a) Hanischs Aussage, Western hätten nie auch nur in Ansätzen eine Geschichtslektion enthalten, dürfte nicht unumstritten sein. So sagen etwa die französischen Filmhistoriker Astar und Hoarau, daß man im Western die tiefste Realität der Geschichte der USA fände. Nehmen Sie dazu Stellung.
- b) Was kann man in historischen Filmen an Geschichte „lernen“?

21 Ein besonderer Typ des historischen Films: der Kriegsfilm. Jeanine Basinger hat den Weltkrieg-II-Film untersucht, wobei zu beachten ist, daß nicht jeder dieser Filme zunächst im genauen Sinne des Wortes ein historischer Film gewesen ist, nämlich dann nicht, wenn er während des Krieges gedreht wurde. Heute sehen wir alle diese Filme als historische Filme an, ob sie nun während oder nach dem Zweiten Weltkrieg gedreht wurden. J. Basinger hat aus einer Fülle von ihr untersuchter Weltkrieg-II-Filme die typische ‚Story‘ eines solchen Films herausgefiltert:

- | | |
|--|---|
| <p>Die Referenzen des Films werden vor einem militärischen Hintergrund (Karte, Flagge, Abzeichen, Foto oder Schlachtgemälde, militärisches Lied) genannt. Sie enthalten den Namen eines militärischen Beraters.</p> <p>Eng damit verbunden ist ein Statement, etwa in Form einer Widmung (Gedenken an ein bestimmtes Ereignis, eine Person oder militärische Einheit; Danksagung).</p> <p>Eine Gruppe Männer, von einem „Helden“ geführt, übernimmt einen Auftrag, ein bedeutendes militärisches Ziel zu erreichen.</p> <p>Die Gruppe enthält einen Beobachter oder Kommentator.</p> <p>Der Held bekommt die Führung unter besonders schwierigen Umständen.</p> <p>Sie versuchen, das militärische Ziel zu erreichen.</p> <p>Wie sie vorwärts marschieren, entfaltet sich die Handlung. Eine Reihe von Einzelepisoden passiert, wobei sich die Kontrastmuster Nacht und Tag, Aktion und Ruhepause, Sicherheit und Gefahr, Kampf und Nicht-Kampf, Komödie und Tragödie, Dialog und Aktion abwechseln.</p> | <p>Teile der militärischen Ikonographie werden gezeigt, und ihr Gebrauch wird für Zivilisten demonstriert (Uniformen, Waffen usw.).</p> <p>Ein Konflikt bricht in der Gruppe selbst aus. Er wird durch den äußeren Konflikt gelöst, der ihr aufgezwungen wird.</p> <p>Rituale der Vergangenheit werden zelebriert (z. B. Weihnachtsfeiern, Begräbnisse).</p> <p>Mitglieder der Gruppe sterben.</p> <p>Auf dem Höhepunkt findet eine Schlacht statt, und ein Lern- oder Reifeprozess wird sichtbar.</p> <p>Die Situation ist wieder klar, die Aufgabe gelöst.</p> <p>Das Wort ‚Ende‘ erscheint auf der Leinwand.</p> <p>Die Zuschauer fühlen sich erhoben, weil sie die Erfahrung des Krieges miterlebt haben: Wir sind alle Waffenbrüder.</p> |
|--|---|

J. Basinger: The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre. Columbia University Press. New York 1986, S. 73–75. Mit Genehmigung des Verlags. Der Text ist im Original erheblich länger und wurde hier gekürzt bzw. zusammengefaßt. Übers. von B. Hey.

- a) Was sagen die hier aufgezählten Stereotypen und Standards über die Intentionen des typischen Kriegsfilms aus?
- b) Basinger erwähnt ausdrücklich, daß die Männergruppe aus Mitgliedern sehr verschiedener ethnischer, sozialer und regionaler Herkunft, verschiedenen Alters, unterschiedlicher Militärerfahrung, Erziehung, Berufs- und Familienstandes ist. Versuchen Sie zu erklären, warum der Regisseur wohl so unterschiedliche Rollen besetzt.
- c) An einer anderen Stelle erwähnt J. Basinger, daß der Feind im allgemeinen gesichtslos (evtl. mit einer Ausnahme) bleibt. Warum wohl?
- d) Untersuchen Sie die Rollen, die Waffen im Kriegsfilm spielen.

1. Fassen Sie zusammen, wie Geschichte im Film überhaupt dargestellt werden kann. Unterscheiden Sie nach Dokumentar- und Spielfilmen sowie nach den einzelnen Filmgattungen (Genres)!
2. Welche Vermittlungsformen für Geschichte hat das Kino, welche speziell das Fernsehen entwickelt?
3. Bei welchen Vermittlungsformen liegt die Gefahr der Verwechslung von filmischer und historisch-politischer Realität durch den Zuschauer besonders nahe? Wie kann ihr begegnet werden?