

Christopher Georg Brandt

“... when the legend becomes fact ...”

Geschichtsdidaktische Überlegungen zur Medialität,
Authentizität und Narrativität des historischen Spielfilms



Christopher Georg Brandt
“... when the legend becomes fact ...”

Christopher Georg Brandt

“... when the legend becomes fact ...”

Geschichtsdidaktische Überlegungen zur Medialität,
Authentizität und Narrativität des historischen Spielfilms

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2019
<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die vorliegende Arbeit wurde an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam als Dissertation angenommen.

Erstgutachterin: Prof. em. Dr. Dagmar Klose (Universität Potsdam)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michele Barricelli (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Datum der mündlichen Prüfung: 20. November 2017

Satz: text plus form, Dresden

Druck: Schaltungsdienst Lange oHG, Berlin | www.sdl-online.de

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:

Namensnennung 4.0 International

Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Umschlagbild: Filmkulisse „Berliner Straße“ auf dem Gelände des Filmstudios Babelsberg. User: Times, Wikimedia Commons, lizenziert unter [cc-by-sa-3.0-unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)

ISBN 978-3-86956-429-6

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam

<https://doi.org/10.25932/publishup-41044>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-410441>

Inhalt

EINLEITUNG:	
ZIEL, AUFBAU UND METHODISCHES VORGEHEN DER ARBEIT	9
ERSTER TEIL: THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN	25
1 GEGENSTAND UND BEGRIFF	27
2 EINORDNUNG IN DIE GESCHICHTSKULTUR	41
2.1 Sender: Institutionen und Professionen	50
2.2 Medium: Kommunikationssituationen im Wandel	53
2.3 Publika: Die Vielfalt der Empfänger	58
3 DIE DARSTELLBARKEIT DER VERGANGENHEIT	65
3.1 Medialität	67
3.2 Narrativität	75
3.3 Authentizität	80
4 MÖGLICHKEITEN ZUR SYSTEMATISIERUNG	93
4.1 Der historische Spielfilm als filmisches Genre	93
4.2 Systematisierung aus historischer Sicht	96
4.2.1 Erkenntnisinteresse: Quelle und/oder Darstellung	97
4.2.2 Narrative Ebenen: Handlung, Figuren, Zeit, Raum	100
4.2.3 Triftigkeit: faktische und kontrafaktische Darstellungen	102
4.2.4 Wirklichkeitsdarstellung: realistisch, surrealistisch, phantastisch	105
4.2.5 Perspektivität: Selbst- und Fremddarstellungen	108
4.2.6 Modi Memorandi: kollektives und kulturelles Gedächtnis	110

ZWEITER TEIL: ANALYTISCHE ÜBERLEGUNGEN	113
5 HANDLUNGSANALYSE	115
5.1 Die Mikroebene: Ereignis, Geschehen, Geschichte	117
5.1.1 Ereigniskonzepte in der Geschichtswissenschaft	119
5.1.2 Ereigniskonzepte in der Filmwissenschaft	124
5.1.3 Synthese der Konzepte	126
5.1.4 Das filmische Ereignis im historischen Spielfilm	128
Referenzialisierbarkeit: Faktualität und Fiktionalität	128
Ereignishaftigkeit: dramaturgische und historische Bedeutung	131
Ereignisdichte: Verhältnis von Häufigkeit und Relevanz	133
Kausalität: Verknüpfung von Ereignissen	134
5.1.5 Perspektiven für die gesellschaftliche und schulische Praxis	139
5.2 Die Makroebene: Story, Fabel und Thema	144
5.2.1 Filmbeispiel ZWÖLF UHR MITTAGS	145
5.2.2 Das Thema: Sinnbildung über Zeiterfahrung	150
5.2.3 Perspektiven für die gesellschaftliche und schulische Praxis	152
5.3 Aufbau der Handlung	157
5.3.1 Anfang	162
5.3.2 Mitte	167
5.3.3 Schluss	171
5.3.4 Perspektiven für die gesellschaftliche und schulische Praxis	178
5.4 Verknüpfung von Handlungssträngen	182
5.4.1 Konzepte der Literatur- und Filmwissenschaft	182
5.4.2 Parallelhandlungen als historisches Geschehen und Erzählmuster	185
5.4.3 Parallelhandlungen im historischen Spielfilm	188
5.4.4 Perspektiven für die gesellschaftliche und schulische Praxis	194
6 ANALYSE DER HISTORISCHEN AKTEURE UND FIGUREN	199
6.1 Systematisierung von Akteuren und Figuren	203
6.1.1 Filmanalytische Systematik	203
6.1.2 Historische Systematik	211
6.1.3 Perspektiven für die gesellschaftliche und schulische Praxis	215
6.2 Darstellungsprinzipien: Perspektivität und Handlungsfähigkeit	219
6.2.1 Personalisierung und Personifizierung	219
6.2.2 (Multi-)Perspektivität	228
6.2.3 Perspektiven für die gesellschaftliche und schulische Praxis	229

6.3 Betrachtungsebenen der Figurendarstellung	233
6.3.1 Figuren in der filmischen Darstellung	235
Darstellung und Darstellbarkeit des Äußeren	236
Darstellung und Darstellbarkeit des Inneren	243
Die Ausstattung der Schauspieler	248
Sprachliche Darstellungsmöglichkeiten	251
Filmische Mittel zur Figurendarstellung	258
6.3.2 Persönlichkeitsmerkmale von Figuren	262
Psychologische Figurenmodelle	266
Physiologische Figurenmodelle	268
Soziale Figurenmodelle	270
Typisierung und Individualisierung	273
6.3.3 Symbolik und Symptomatik	282
Einflussfaktoren auf die Figurengestaltung	286
Das Beispiel Nationalsozialismus	288
Das Beispiel DDR	291
Das Beispiel USA	295
6.3.4 Perspektiven für die gesellschaftliche und schulische Praxis	299
FAZIT UND AUSBLICK	307
ANHANG	325
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	327
LITERATURVERZEICHNIS	333
Archivalische Quellen	333
Literatur	333
FILMVERZEICHNIS	353
FILMREGISTER	373

Einleitung: Ziel, Aufbau und methodisches Vorgehen der Arbeit

Die ersten öffentlichen Vorführungen von Filmsequenzen lassen sich auf das Jahr 1895 datieren. Zunächst handelte es sich dabei um Aufnahmen von nur wenigen Sekunden. In den folgenden Jahren wurden diese Filme zwar immer länger und es wurden – vor allem durch die Verwendung der Montage wie in *DER GROSSE EISENBAHNRAUB* von 1903 – auch narrative Strukturen entwickelt, aber erst fast 20 Jahre später erschienen mit *QUO VADIS?* (1913), *CABIRIA* und *DIE GEBURT EINER NATION* Filme, die in ihrer inhaltlichen und formalen Gestaltung die Qualität abendfüllender Spielfilme erreichten.¹ Auffällig an diesen Filmen ist, dass es ausnahmslos um historische Themen geht. Während die italienischen Produktionen *QUO VADIS?* (1913) und *CABIRIA* Episoden der römischen Antike in Szene setzten, thematisierte *DIE GEBURT EINER NATION* den Sezessionskrieg. Es lässt sich deshalb sagen, dass die Darstellung von Geschichte im Spielfilm so alt ist wie dieser selbst und das über die gesamte Filmgeschichte zu beobachtende Interesse an historischen Themen bis auf diese Anfänge zurückverfolgt werden kann. Besonders nachvollziehbar wird diese dauerhafte Faszination an der Vielzahl der großen nationalen und internationalen Regisseure, die sich – zum Teil auch mehrfach – mit historischen Themen beschäftigten. Neben David W. Griffith zählen dazu Regisseure wie Sergei M. Eisenstein, Stanley Kubrick, Andrei Tarkowski, Akira Kurosawa, Steven Spielberg, Terrence Malick, Francis Ford Coppola, Oliver Stone, Frank Beyer, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Konrad Wolf u. a. Angesichts dieser Aufzählung kann es kaum verwundern, dass historische Spielfilme zu den wichtigsten Filmen der Filmgeschichte zählen. So finden sich in der vom

1 Vgl. Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, Reinbek 2002, S. 285 ff. Winter, Rainer: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München 1992, S. 11 ff.

Einleitung

American Film Institute veröffentlichten Bestenliste allein in den Top 10 nicht weniger als sieben Filme mit historischem Inhalt. Der Reihe nach sind das: CITIZEN KANE, DER PATE, CASABLANCA, WIE EIN WILDER STIER, VOM WINDE VERWEHT, LAWRENCE VON ARABIEN und SCHINDLERS LISTE.² Ein ganz ähnliches Phänomen lässt sich auch beim deutschen Film erkennen, denn bei den beiden einzigen deutschen Spielfilmproduktionen, die mit einem Oscar als bester fremdsprachiger Film ausgezeichnet worden sind, handelt es sich bei DIE BLECHTROMMEL und DAS LEBEN DER ANDEREN³ ebenfalls um historische Stoffe.

Die genannten Regisseure und Filme bilden jedoch nur „die Spitze des Eisberges“. Sie stehen stellvertretend für die große Vielfalt bei der Darstellung von Geschichte in Spielfilmen, die von reaktionär bis revolutionär, von Kunst bis Schund und von abenteuerlichem Unterhaltungskino bis hin zu philosophischen Reflexionen reicht. Diese unfassbare Menge an Filmen und das anhaltende, ungebrochene Interesse von Filmemachern und Publikum laden zur Auseinandersetzung ein, die in der Geschichtsdidaktik immer wieder gefordert und seit der Neuorientierung in den 1970er Jahren auch betrieben wurde.⁴ Das Interesse war und ist dabei breit gefächert und die Auseinandersetzung mit dem Thema spiegelt durchaus die Entwicklung der Geschichtsdidaktik insgesamt wider.⁵ Es finden sich Beiträge zur pragmatischen, vor allem unterrichts-praktischen Analyse;⁶ außerdem Beiträge, die aus der Diskussion um Bildungsstandards und Kompetenzen resultieren⁷ und auch – vor allem in den letzten Jahren – einige empirische Studien, die nach Nutzung und Wirkung von historischen Spielfilmen fragen.⁸ Daneben steht eine in-

2 Vgl. <http://www.afi.com/100Years/movies10.aspx>.

3 In diesen Zusammenhang lässt sich auch JAKOB DER LÜGNER einordnen, der als einzige DEFA-Produktion für einen Oscar nominiert wurde.

4 Auch schon vor dem Paradigmenwechsel in den 1970er Jahren wurde der Einsatz von Filmen diskutiert. Einen kurzen Überblick liefert Etmanski, Johannes: Der Film als historische Quelle, in: Topitsch, Klaus; Brekerbohn, Anne (Hrsg.): „Der Schuß im Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag, o. O. 2004.

5 Zu erwähnen ist hier beispielsweise die Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik in Osnabrück 1977, bei der im Rahmen der Beschäftigung mit „Geschichte in der Öffentlichkeit“ die Aufmerksamkeit auch auf den Spielfilm gelegt wurde. Vgl. Kampen, Wilhelm van; Kirchhoff, Hans Georg (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979.

6 Vgl. Schneider, Gerhard: Filme, in: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, 3. Aufl., Schwalbach/Ts. 2005, S. 365–386; Sauer, Michael: Geschichte unterrichten. Eine Einführung in die Didaktik und Methodik, 4. Aufl., Seelze-Velber 2005, S. 176 ff.; Zwölfer, Norbert: Filmische Quellen und Darstellungen, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): Geschichtsdidaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 125–136.

7 Vgl. Barricelli, Michele: History on Demand. Eine zeitgemäße Betrachtung zur Arbeit mit historischen Spielfilmen im kompetenzorientierten Unterricht, in: Drews, Albert (Hrsg.): Zeitgeschichte als TV-Event: Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm, Rehburg-Loccum 2009, S. 99–119; Schreiber, Waltraud; Wenzl, Anna: Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz, Neuried 2006.

8 Vgl. Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt/M. 2002; Sommer, Andreas: Geschichts-

zwischen fast unüberschaubare Anzahl an Handreichungen zu einzelnen Filmen, die in fachdidaktischen Zeitschriften, von der Bundeszentrale für politische Bildung und zum Teil auch von den Filmgesellschaften selbst veröffentlicht bzw. herausgegeben werden.⁹

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch ein Blick in die Fachwissenschaft, bei der in den verschiedenen Teildisziplinen ebenfalls ein Interesse an der filmischen Darstellung von Geschichte zu beobachten ist.¹⁰ Neben dem jeweiligen Einzelinteresse sind diese Studien deshalb interessant, weil sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen einer geschichtswissenschaftlichen und einer geschichtsdidaktischen Beschäftigung mit historischen Spielfilmen verdeutlichen können. So fragt beispielsweise Lindner in seiner Untersuchung über die Darstellung der römischen Kaiser in historischen Spielfilmen nach „spezifischen Abwandlungen in der filmisch erzählten Antike“.¹¹ Zu diesem Zweck entwickelt er eine Fehlertypologie, nach der Filme beurteilt werden können. Zweifellos sollte es auch bei einer geschichtsdidaktischen Untersuchung historischer Spielfilme um eine Triftigkeitsprüfung gehen. Allerdings ist die Geschichtsdidaktik mehr als nur ein „Anhängsel der Geschichtswissenschaft“¹² und ihr Erkenntnisinter-

bilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden, Berlin 2010; Moller, Sabine: Die Rezeption der Spielfilme „Good Bye, Lenin!“ und „Das Leben der Anderen“ in Deutschland und in den USA, in: Veen, Hans-Joachim (Hrsg.): Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet: 25 Jahre Erinnerung und Deutung, Köln 2015, S. 101–116; Moller, Sabine: Geschichte im Film erfahren. Die empirische Erfahrung des Zusammenhangs von Filmwahrnehmung und Geschichtsbewusstsein, in: González de Reufels, Delia; Greiner, Rasmus; Pauleit, Winfried (Hrsg.): Film und Geschichte: Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton, Berlin 2015, S. 104–116; Wehen-Behrens, Britta: Auswirkungen einer Unterrichtseinheit zum Spielfilm „Schicksalsjahre“ auf historische Erzählungen von Schülern – Praktische Erprobung und empirische Befunde, in: Henke-Bockschatz, Gerhard (Hrsg.): Neue geschichtsdidaktische Forschungen: Aktuelle Projekte, Göttingen 2015, S. 143–162; Wehen, Britta Almut: „Heute gucken wir einen Film“. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht, Oldenburg 2012.

- 9 Einen guten Überblick über diese Materialien gibt eine Datenbank des von der Bundeszentrale für politische Bildung betriebenen Onlineportals kinofenster.de <http://www.kinofenster.de/lehrmaterial/filmhefte/>.
- 10 Zu denken ist hier z. B. an die Tagung des MGFA in Potsdam zum Thema „Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts“, vgl. Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003.
- 11 Lindner, Martin: Rom und seine Kaiser im Historienfilm, Frankfurt/M. 2007, S. 11.
- 12 Für Wessel ist die historische Betrachtung an die Gegenwart gebunden und steht im Spannungsfeld von Subjekt und Gesellschaft. Auf dieser Grundlage entwickelt er die nach wie vor provokante und aktuelle Position von „der Unmöglichkeit Geschichte zu lehren“: „Könnte man Geschichte lehren, jedenfalls der üblichen Vorstellung gemäß, wäre die Geschichtsdidaktik ein Anhängsel der Geschichtswissenschaft. Da man Geschichte, in dem dargestellten Sinn, aber nicht lehren kann, ist die Didaktik der Geschichte das Suchen nach Wegen, wie in die Entfaltung der Symmetrie von Vergangenheit und Zukunft eingeflochten werden kann, was Geschichtswissenschaft so festzuhalten vermag über die Entfaltung des Gattungswesens Mensch. Die Geschichtswissenschaft ist dann vielmehr das Anhängsel, die Hilfswissenschaft für die Didaktik der Geschichte.“ Wessel, Karl-Friedrich: Über die den Individuen möglichen Vermittlungen zwischen Vergangen-

se besteht nicht nur darin, ob geschichtswissenschaftlich als „wahr“ deklariertes Wissen präzise dargestellt wird. Vielmehr geht es um die Relativität dieses historischen Wissens, um seine Subjektbezogenheit, um seine Einbindung in gesellschaftliche Dynamiken und um seine mediale Darstellbarkeit. Eine geschichts-didaktische Auseinandersetzung mit historischen Spielfilmen kann deshalb nicht auf eine Fehlersuche reduziert werden, sondern muss Fragen beantworten, wie sich historische Spielfilme in das große Feld der Geschichtskultur, der kollektiven Erinnerung bzw. in die „Medien des historischen Lernens“¹³ einordnen lassen. Auf diese Weise geraten Intentionen, Rezeptionsprozesse und Konstruktionsprinzipien bei der Darstellung von Geschichte in den Blick. Es lassen sich komplexere Beschreibungs- und Beurteilungskriterien entwickeln, mit denen es möglich ist, nach einer dem Film eigenen „historical truth“ zu fragen, die anders ist, „als sie im Geschichtsunterricht für gewöhnlich anhängig ist“.¹⁴

Zu einem zentralen Problem dieser dem Film eigenen historischen Wahrheit zählt ihr Changieren zwischen Rationalität und Emotionalität, Objektivität und Subjektivität sowie zwischen Faktualität und Fiktionalität; Dilemmata, die an das Fazit des Journalisten aus dem Western *DER MANN, DER LIBERTY VALANCE* ERSCHOSS erinnern: „This is the West, Sir, when the legend becomes fact, print the legend.“¹⁵ Im Rahmen des Films stellt diese vielfach zitierte Aussage die Frage, auf welchen historischen Voraussetzungen die amerikanische Gesellschaft beruht und welche Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit diesen besteht. Im Film besteht diese Bereitschaft nicht, der Wunsch nach einer alternativen, vergleichsweise heroischen Geschichte ist größer. Der Regisseur, John Ford, schafft damit eine Art Gleichnis zu seinen eigenen früheren Filmen, die ein Bild des amerikanischen Westens zeigten, das so nie existierte, das aber jenseits historischer Triftigkeit und wider besseren Wissens eine Akzeptanz erreichte, die „aktivierend auf die Menschen wirkte“.¹⁶ Die Suche nach der „historical truth“ in historischen Spielfilmen führt deshalb zu kollektiven Sehnsüchten, zum Umgang mit Traumata, zur Artikulation von Idealvorstellungen und damit immer wieder zu den Menschen, die Geschichte betrachten. Dieser Aspekt mag beim historischen Spielfilm oft sehr vordergründig sein, im Vergleich zu anderen historischen Darstellungsformen ist

heit und Gegenwart – Oder: Gibt es eine individualisierte Geschichte?, in: Klose, Dagmar; Uffelmann, Uwe (Hrsg.): *Vergangenheit – Geschichte – Psyche: ein interdisziplinäres Gespräch*, Idstein 1993, S. 23–33, hier S. 31.

13 Pandel, Hans-Jürgen: *Geschichtsdidaktik. Eine Theorie für die Praxis*, Schwalbach/Ts. 2013, S. 271 ff.

14 Barricelli: *History on Demand. Eine zeitgemäße Betrachtung zur Arbeit mit historischen Spielfilmen im kompetenzorientierten Unterricht*, S. 106.

15 *DER MANN, DER LIBERTY VALANCE* ERSCHOSS, TC 1.59.55 f. In der deutschen Synchronisation wird dieser Satz sehr frei übersetzt: „Hier ist der Westen, Sir. Unsere Legenden wollen wir bewahren. Sie sind für uns wahr geworden.“

16 Hanisch, Michael: *Western. Die Entwicklung eines Filmgenres*, 2. Aufl., Berlin 1986, S. 340.

er aber kein Alleinstellungsmerkmal, denn historisches Denken erfolgt immer aus einer bestimmten Gegenwart, die Fragen evoziert, Perspektiven erzeugt und Urteile provoziert.

Wenn es um die Wahrheit in historischen Spielfilmen geht, kann das Fazit des Journalisten aber auch weiter ausgelegt und assoziativer verstanden werden. In einer Studie zum Umgang mit dem Nationalsozialismus im Familiengedächtnis untersuchten Welzer u. a. den Zusammenhang von Filmerzählungen und biographischen Erinnerungen. Sie zeigten auf, in welchem „wechselseitigen Verweisungszusammenhang“ individuelle Biographien und Filme stehen können, und wiesen damit nach, dass „Spielfilme die Interpretation historischer Ereignisse zugleich vorgeben und belegen“. Die Ursache für dieses Ergebnis sahen die Autoren vor allem im Evidenzcharakter des Films, „die Wirklichkeit eins zu eins und scheinbar absichtslos“¹⁷ wiederzugeben. Die Überzeugungskraft und damit die subjektiv wie kollektiv empfundene Wahrheit einer filmischen Darstellung hat also nicht nur etwas mit Inhalten zu tun, sondern resultiert gleichzeitig aus dem Erscheinungsbild dieser Inhalte, die gegenständlich und eindeutig erscheinen und so den Unterschied zwischen Darstellendem und Dargestelltem leicht vergessen lassen. Auf diese Weise kann das Abbild schnell für das Original gehalten werden und die Legende als Fakt erscheinen. Diese aus der Materialität des filmischen Zeichens resultierende vermeintliche Objektivität ist jedoch nicht mit dem Anspruch wissenschaftlicher Objektivität zu verwechseln, denn auf der einen Seite geht es um das komplexe Verhältnis von Bild und Abbild, auf der anderen um ein Neutralitätsgebot zur Herstellung intersubjektiver Gültigkeiten. Welche Grenzen dieser Anspruch für die Rezeption von Geschichte insgesamt und für den Spielfilm im Besonderen hat, thematisierte vor allem Moller. Im interkulturellen Vergleich konnte sie an der Rezeption von *GOOD BYE, LENIN!* herausarbeiten, wie den scheinbar objektiven Bildern erst im Zuge der Rezeption Sinn verliehen und Bedeutung zugeschrieben wird. Der historische Spielfilm präsentiert sich in seinem Verhältnis von Bild und Abbild also nur auf der Oberfläche als objektiv, die Geschichte selbst ereignet sich erst subjektiv im „Bewusstsein der Zuschauer“.¹⁸

Diese verschlungenen und komplexen Beziehungen zeigen die Schwierigkeiten und Grenzen der Übertragung eines Wahrheitsbegriffs aus dem wissenschaftlichen Diskurs auf den historischen Spielfilm. Zunächst ist deshalb zu beachten, dass die Rekonstruktion von Geschichte immer an konkrete Medien gebunden ist, die sich – im Sinne McLuhans – nicht neutral gegenüber ihren Inhalten und ihren Nutzern verhalten.¹⁹ Eine Beschäftigung mit dem historischen Spielfilm im Geschichtsunterricht bedeutet deshalb immer auch, medienpezifische Kenntnisse

17 Welzer; Moller; Tschuggnall: Opa war kein Nazi, S. 130 ff.

18 Moller: Geschichte im Film erfahren. Die empirische Erfahrung des Zusammenhangs von Filmwahrnehmung und Geschichtsbewusstsein, S. 114.

19 Vgl. McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, 2. Aufl., Dresden 1995.

und Fähigkeiten zu erarbeiten, die nicht auf filmsprachliche Mittel reduziert werden können, sondern auch kommunikationstheoretische, semiotische und epistemologische Aspekte berücksichtigen müssen. Die Überlegungen zeigen aber auch, dass die Darstellung von Geschichte im Film als ein zentrales Bedürfnis vergangener und gegenwärtiger Geschichtskulturen verstanden werden muss. Der sich dabei artikulierende Wunsch nach positiven Identitätserfahrungen und eine äußerst subjektive Rezeption vermeintlich objektiver Bilder unterscheiden sich deutlich von den diskursiv geltenden Regeln der Geschichtswissenschaft wie objektiver Darstellungsabsicht und Herstellung intersubjektiver Gültigkeit. Werden diese Unterschiede vernachlässigt, kann der historische Spielfilm immer nur defizitär betrachtet werden, und eine auf die Triftigkeit reduzierte Analyse dieser Filme wird zu einer schon im Voraus entschiedenen Banalität. Als eine eigenständige, emanzipierte Äußerungsform der angesprochenen historischen Identitäts- und Sinnbildungsbedürfnisse kann der historische Spielfilm so nicht erfasst werden.

Eine Möglichkeit, diese Eigenständigkeit herauszuarbeiten, liegt in der narrativen Betrachtung des historischen Spielfilms. Da es sich bei der Narrativität um einen gemeinsamen Nenner historischer Darstellungen handelt, lässt sich auf diese Weise Anschlussfähigkeit und Vergleichbarkeit herstellen. Der historische Spielfilm steht damit nicht mehr im Gegensatz bzw. in einem hierarchischen Verhältnis zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen, sondern kann als gleichberechtigt verstanden werden. Ein solcher Zugang bedeutet jedoch nicht, historisches Erzählen als unabhängig von Intention und Medium zu betrachten. Eher das Gegenteil ist der Fall, denn indem die narrative Form als unaufhebbare Voraussetzung historischer Aussagen verstanden wird, kann nach ihren spezifischen Ausprägungen in unterschiedlichen Darstellungskontexten gefragt werden. Es ist so möglich, Gemeinsamkeiten *und* Unterschiede zwischen einem wissenschaftlich-sprachlichen und einem filmischen Umgang mit Geschichte zu erarbeiten. Zwar wird der Zusammenhang von Narrativität und historischen Spielfilmen immer wieder betont, die Überlegungen und Hinweise dazu bleiben jedoch kursorisch, vage oder eher unterrichtspraktisch.²⁰ Deutlich wird daran, dass eine im größeren Zusammenhang gedachte, die medialen Besonderheiten berücksichtigende und theoretisch fundierte Narratologie des historischen Spielfilms als Desiderat zu betrachten ist.

Aus den genannten Gründen soll die Arbeit der grundsätzlichen Frage des Umgangs mit Geschichte in historischen Spielfilmen nachgehen. Diese Frage erscheint zunächst wenig konkret. Ihre Allgemeinheit schließt jedoch gleichermaßen äußere wie innere Merkmale des historischen Spielfilms mit ein. Sie verweist

20 Vgl. z. B. Barricelli: *History on Demand. Eine zeitgemäße Betrachtung zur Arbeit mit historischen Spielfilmen im kompetenzorientierten Unterricht*, S. 111 f.; Näpel, Oliver: *Film und Geschichte. „Histotainment im Geschichtsunterricht“*, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): *Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts*, Bd. 2, Schwalbach/Ts. 2012, S. 146–171, hier S. 154 f.

genauso auf die immer intentionale Konstruktion von Geschichte wie auf deren Kommunikation. Gleichzeitig wird der Zusammenhang betont, dass die Darstellung von Inhalten unweigerlich an bestimmte Medien gebunden ist, die aufgrund ihrer formalen bzw. semiotischen Besonderheiten nicht nur Einfluss auf die inhaltlichen Aussagen nehmen, sondern auch die kommunikativen Bedingungen bestimmen. Die Überlegungen gehen dabei davon aus, dass jede Rekonstruktion von Vergangenheit nur im Modus der Narration erfolgen kann. Die zentrale Frage der Arbeit ist deshalb dahingehend zu spezifizieren, welcher Zusammenhang zwischen Medialität und Narrativität in historischen Spielfilmen besteht. Es muss nach Bedingungen und Merkmalen gefragt werden, unter denen historisches Erzählen im Spielfilm möglich ist. Um diese Muster als medienspezifisch zu erkennen, ist es notwendig, Vergleiche zu sprachlichen Darstellungen zu ziehen. Die Überlegungen bewegen sich damit im interdisziplinären Spannungsfeld von sprachlichem, visuellem und historischem Erzählen. Eine solche Betrachtung liegt bislang nicht vor, sie erscheint jedoch für den Aufbau einer nicht nur an der Praxis wissenschaftlich-sprachlicher Darstellungen orientierten narrativen Kompetenz als unabdingbar.

Zur Differenzierung und Konkretisierung der Fragestellung gliedert sich die Arbeit in zwei aufeinander aufbauende Teile: Der erste, theoretische Teil der Arbeit verfolgt das Ziel, den historischen Spielfilm in grundlegende Konzepte und damit auch in den Forschungsstand der Geschichtsdidaktik einzuordnen. Dazu gehören eine genaue begriffliche Bestimmung, eine Einordnung in das „soziale System“²¹ der Geschichtskultur, eine grundsätzliche Klärung der Zusammenhänge zwischen der Medialität, Narrativität und Authentizität und schließlich eine innere Differenzierung der großen Vielfalt historischer Spielfilme. Mit diesen theoretischen Überlegungen wird die Grundlage für den zweiten Teil geschaffen, der sich mit der Entwicklung von Analysemöglichkeiten anhand der narrativen Kategorien Handlung und Akteure/Figuren beschäftigt. In diesem Teil ist nach strukturellen Mustern, Bau- und Gestaltungsformen zu fragen, die für den Film charakteristisch sind. Aus der Analyse dieser Formen werden dann Perspektiven für die schulische und gesellschaftliche Praxis abgeleitet. Ergänzt werden die einzelnen Zugänge durch sogenannte *Toolkits*, in denen anwendungsbezogene Analyse-schwerpunkte zusammengefasst sind.

Die eingangs erwähnten Beispiele verdeutlichen die Notwendigkeit einer genauen begrifflichen Erfassung. Sie zeigen, dass der historische Spielfilm nur bedingt mit filmischen Genreklassifikationen erfasst bzw. gleichgesetzt werden kann, denn diesen Einteilungen zufolge handelt es sich beispielsweise bei der *DER PATE* und bei *WIE EIN WILDER STIER* nicht um historische Spielfilme, sondern

21 Schönemann, Bernd: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): Geschichtsdidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 11–22, hier S. 18.

zum einen um einen Mafiafilm und zum anderen um einen Boxerfilm. Nicht zuletzt aufgrund ihrer eigenen biographischen Erfahrungen können die Regisseure Francis Ford Coppola und Martin Scorsese jedoch sehr präzise von der Entwicklung der USA als Einwanderungsgesellschaft erzählen. Sie behandeln damit ein Thema, das gerade heute wieder verstärkt im Fokus steht. Wie sich inzwischen der Gegenstandsbereich der Geschichtswissenschaft auf nahezu alle Äußerungsformen menschlichen Lebens in der Vergangenheit erstreckt, können also auch historische Spielfilme nicht auf die Darstellung von Politik- und Ereignisgeschichte begrenzt werden.²² Eine genaue begriffliche Bestimmung ist deshalb mehr als eine ritualisierte Wissenschaftspraxis, denn sie berührt gleichzeitig die Frage, welche Themen und Inhalte Relevanz für historisches Denken und Lernen besitzen.

Aus diesem Grund werden zunächst missverständliche und zum Teil widersprüchliche Begriffsverwendungen kritisch betrachtet, um auf dieser Grundlage eine Definition des historischen Spielfilms zu erstellen. Die Überlegungen können dabei aber nicht nur von den in historischen Spielfilmen dargestellten Inhalten ausgehen, sondern müssen in Abgrenzung zu anderen audiovisuellen Medien bzw. zu Medien des historischen Lernens insgesamt erfolgen. So muss beispielsweise die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilmen und die Einordnung als Quelle und Darstellung berücksichtigt werden. Außerdem ist zu untersuchen, ab wann ein Spielfilm historische und nicht nur zeitgenössische Probleme thematisiert und welche Kriterien für eine solche Unterscheidung herangezogen werden können. Ebenfalls muss in diesem Zusammenhang eine Abgrenzung zu den Filmen gezogen werden, die zwar historische Themen aufgreifen, diese jedoch nicht darstellen, sondern nur thematisieren. Zu denken wäre hier z. B. an so unterschiedliche Filme wie *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, *ABSCHIED VON GESTERN* oder *SCHTONK!*, die sich alle mit der Bedeutung des Nationalsozialismus in ihrer jeweiligen Entstehungszeit auseinandersetzen und damit äußerst aufschlussreiche Einblicke in die jeweils zeitgenössische Geschichtskultur liefern können.

Am Beispiel des Films *DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOSS* wurde schon erläutert, dass sich historische Spielfilme als Teil des „sozialen Systems“ der Geschichtskultur neben ihrer Medialität auch durch ihre „Sender“ und „Publika“ von wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen unterscheiden. Deutlich werden die Unterschiede vor allem daran, dass historische Spielfilme nicht gedreht werden, um ein Forschungsergebnis zu dokumentieren oder diskursiv zu präsentieren, sondern um Unterhaltungs-, Sinnbildungs- und/oder Identitätsbedürfnisse zu befriedigen, Gewinn zu erzielen und/oder um künstlerische Aussagen zu treffen. „Sender“, „Medium“ und „Publika“ sind deshalb danach zu befragen, wie sie

22 So stellt Pandel kategorisch fest: „Geschichte ist eine Kulturwissenschaft. [...] Das Sinnverstehen der Historiker richtet sich auf alle ‚Sedimente‘ der Vergangenheit [...]“. Pandel: Geschichtsdidaktik, S. 24, 27.

mit historischen Aussagen umgehen, d. h. unter welchen Bedingungen und mit welchen Intentionen sie historische Aussagen artikulieren, kommunizieren bzw. rezipieren. Damit trägt die Einordnung in das „soziale System“ der Geschichtskultur dazu bei, sinnvolle Erkenntnisinteressen und angemessene Analyseziele abzuleiten. Der Fehler, historische Spielfilme nach falschen Maßstäben zu beurteilen, kann so vermieden werden.

Im Anschluss an diese kommunikativen Absichten und Beziehungen soll es um die inhaltlichen und formalen Bedingungen und Voraussetzungen gehen, unter denen historisches Erzählen im Spielfilm möglich ist. Die Überlegungen gehen dabei vom Geschichtsbewusstsein als einem mentalen Konstrukt aus, „das auf der Grundlage eines Vorstellungskomplexes von der Vergangenheit in einem individuellen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozess als wechselseitiges Verhältnis zwischen Gegenstand und Subjekt gebildet wird“.²³ Diese Bestimmung von Klose soll um einen medialen Aspekt erweitert werden, sodass – in Anlehnung an das semiotische Dreieck – zwischen dem mentalen Konstrukt, dem historischen Bezug und dem jeweiligen Speichermedium unterschieden werden kann. Dabei ist die Frage von Interesse, welche Auswirkungen das jeweilige Medium auf das mentale Konstrukt und damit auf die narrative Struktur historischer Aussagen ausübt. Zu diesem Zweck sind zunächst die schon angesprochenen semiotischen Unterschiede zwischen sprachlichen und filmischen Zeichen zu klären. Geprüft wird, wie sich diese Unterschiede auf die Rekonstruktion von Geschichte auswirken und welche Möglichkeiten und Grenzen der Wirklichkeitsdarstellung daraus jeweils resultieren. Die Diskussion wird dann im Hinblick auf den analytischen Teil der Arbeit auf die Frage konzentriert, inwiefern die vornehmlich auf Sprache ausgerichteten Narrativitätskonzepte zur Beschreibung und als analytische Kategorien zur Untersuchung historischen Erzählens im Spielfilm herangezogen werden können. Aufgrund „ihrer theoretisch-ordnenden [und] praktisch-analytischen Funktion“²⁴ ist in diesem Zusammenhang auch die Einbeziehung erzähltheoretischer Konzepte der Literaturwissenschaft zu prüfen. Die Überlegungen bewegen sich somit insgesamt in einem Dreieck aus historischer, literarischer und filmischer Narrativität.

Zu den grundsätzlichen Bedingungen und Voraussetzungen historischen Erzählens zählt auch der Anspruch auf Authentizität. Die schon angesprochene Bandbreite an Positionen geht dabei jedoch nicht nur zwischen Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik weit auseinander, sondern zeigt sich auch innerhalb der Geschichtsdidaktik. Während beispielsweise Zwölfer die Bedeutung von „Richtigkeit und Glaubwürdigkeit des Szenischen“ hervorhebt und die Haupt-

23 Klose, Dagmar: *Klios Kinder und Geschichtslernen heute. Eine entwicklungspsychologisch orientierte konstruktivistische Didaktik der Geschichte*, Hamburg 2004, S. 37.

24 Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes, in: Wenzel, Peter (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier 2004, S. 5–22, hier S. 11.

aufgabe der Analyse in der „Überprüfung an schriftlichen Quellen“²⁵ sieht, stellt Civellari die „Masterfrage nach der historischen Korrektheit“ als eine „didaktische Marginalie“²⁶ dar. Deutlich wird an dieser Kontroverse, dass es sich bei dem Anspruch auf Authentizität im Gegensatz zu den unhintergehbaren Prinzipien der Konstruktivität, Medialität und Narrativität um ein diskursives Prinzip handelt, das sich aus der wissenschaftlichen, an Rationalitätskriterien orientierten Beschäftigung mit Geschichte entwickelt hat. Deshalb wird der Frage nachgegangen, inwiefern dieses Prinzip überhaupt auf historische Spielfilme übertragen werden kann, die – wie schon deutlich wurde – nicht schriftsprachlich, sondern audiovisuell realisiert sind und außerdem aus anderen Interessen und Zielstellungen heraus entstehen und konsumiert werden. Soll angesichts dieser Unterschiede der Anspruch auf eine dem Film eigene historische Wahrheit aufrecht erhalten werden, ist es naheliegend, dass eine Übertragung nur bedingt möglich ist. Deshalb schließt sich unweigerlich die Frage an, welches alternative Verständnis von Authentizität mit dem historischen Spielfilm verbunden sein kann.

Mit der im ersten Kapitel zu entwickelnden Begriffsbestimmung ist es zwar möglich, historische Spielfilme von anderen Darstellungen abzugrenzen, das außerordentlich umfangreiche und äußerst heterogene Feld seiner Erscheinungsformen kann darin jedoch nicht berücksichtigt werden. Zu diesem Zweck ist eine Art innere Systematik notwendig, wie sie in ähnlicher Form bereits für Bilder²⁷ und Texte²⁸ vorliegt. Auf diese Weise kann ein weiterer Beitrag zu der auch von Näpel angesprochenen „Gattungskompetenz“ geleistet werden, die zweifelsohne eine „zentrale methodische Anforderung für historisches Arbeiten“²⁹ darstellt. Diskutiert wird hier, inwiefern die sich zu diesem Zweck anbietende Einteilung nach bestimmten filmischen Genres eignet. Da der Genrebegriff aber von filmischen Kriterien ausgeht, werden außerdem historische Kriterien herangezogen, mit denen es möglich ist, die verschiedenen Ausprägungen historischer Spielfilme überschaubar zu machen.

Der zweite Teil der Arbeit konzentriert sich auf die analytischen Überlegungen zum historischen Spielfilm. Dabei ist zu prüfen, inwiefern und mit welchen Ergebnissen narratologische Konzepte aus der Literatur- und Filmwissenschaft auf die Analyse historischer Spielfilme bezogen werden können. Die Grundlage für diese Überlegungen liefern die im ersten theoretischen Teil herausgearbeiteten Unter-

25 Zwölfer: *Filmische Quellen und Darstellungen*, S. 130.

26 Crivellari, Fabio: *Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung*, in: Drews, Albert (Hrsg.): *Zeitgeschichte als TV-Event: Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm*, Rehburg-Loccum 2009, S. 145–165, hier S. 148.

27 Vgl. Sauer, Michael: *Bilder im Geschichtsunterricht*, 3. Aufl., Seelze-Velber 2007; Pandel, Hans-Jürgen: *Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts. 2007.

28 Vgl. Pandel, Hans-Jürgen: *Quelleninterpretation. Die schriftliche Quelle im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts. 2000.

29 Näpel: *Film und Geschichte. „Histotainment im Geschichtsunterricht“*, S. 155.

schiede und Gemeinsamkeiten zwischen historischem, literarischem und filmischem Erzählen. Für die einzelnen Analysekatoren werden jeweils einschlägige Konzepte diskutiert, die in ihrer praktischen Relevanz an konkreten Beispielen wissenschaftlich-sprachlichen und filmischen Erzählens illustriert werden.

Wie aus diesem Ansatz deutlich wird, sollen auch die analytischen Überlegungen nicht auf ein Fallbeispiel beschränkt bleiben. Ein solches Vorgehen könnte zur Folge haben, singuläre Erscheinungen zu generalisieren oder – im Gegenteil – im Beispiel nicht vorkommende, aber dennoch bedeutsame Gestaltungsprinzipien zu übersehen. Um der im ersten Teil der Arbeit deutlich gewordenen Vielfalt der Filme gerecht zu werden, muss deshalb eine auch für die praktische Analyse brauchbare Narratologie des historischen Spielfilms auf einer breiten Materialbasis entwickelt werden. Diese Vorgehensweise soll auch dazu dienen, auf die großen Unterschiede zwischen den Filmen aufmerksam zu machen.³⁰ Auch wenn in den letzten Jahren die Zahl der Publikationen zum Thema gestiegen ist, so blieb der Kanon der dort behandelten Filme sehr begrenzt.³¹ Allerdings sollen die Filme nicht um ihrer selbst willen diskutiert werden, sondern bleiben funktional auf das Ziel gerichtet, einen analytischen Zugang zu historischen Spielfilmen zu entwickeln. Die Auswahlkriterien richten sich deshalb nach der Anschaulichkeit und dem Bezug zu den verschiedenen Ansätzen.

Nach einer kurzen Diskussion über die Möglichkeiten der Hierarchisierung der Erzählebenen Handlung und Figur steht zu Beginn des zweiten Teils zunächst die Handlungsanalyse im Fokus. Grundsätzlich wird dabei zwischen einer Mikro- und einer Makroebene unterschieden. Auf der Mikroebene geht es um die Grundbegriffe der Handlungsanalyse Ereignis, Geschehen und Geschichte, von denen vor allem der Ereignisbegriff – über die Diskussion um Narrativität hinaus – in der Geschichtswissenschaft fest verankert ist. Dementsprechend vielfältig ist auch die Begriffsverwendung. Um den Ereignisbegriff als narrative Kategorie zur Beschreibung und Analyse historischer Spielfilme nutzbar zu machen, werden diese Begriffsverwendungen diskutiert und systematisiert. Da das Ereignis als Grundelement der Handlung in besonderer Weise für den Film relevant ist, ist es ebenfalls notwendig, nach der Übertragbarkeit filmischer und literaturwissenschaftlicher Ereigniskonzepte zu fragen. Auf dieser Grundlage wird dann am Beispiel die Spezifik des filmischen Ereignisses im historischen Spielfilm herausgearbeitet.

Im Anschluss ist auf der Makroebene der „übergreifende Handlungszusammenhang“ von Interesse, der sich beim historischen Spielfilm häufig – wie in den meisten Mainstream-Filmen auch – als „Konflikt und dessen Lösung“³² darstellt. Im Unterschied zu der detailorientierten Frage nach der Konstitution und Ver-

30 Insofern ist der Kollektivsingular *historischer Spielfilm* als ein Sammelbegriff zu verstehen, der hier gleichberechtigt neben dem Plural *historische Spielfilme* steht.

31 Vgl. dazu die Fußnoten 291 und 292.

32 Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, 4. Aufl., Stuttgart 2007, S. 116.

knüpfung einzelner Ereignisse geht es um die Möglichkeiten, den vollständigen Film zu erfassen. Dazu wird auf die Unterscheidung von Story, Fabel und Thema von Hickethier zurückgegriffen. Aus geschichtsdidaktischer Sicht werden mit diesen drei Abstraktionsebenen vor allem das Nacherzählen und erzählerische Grundstrukturen berührt. Zu überprüfen ist beispielsweise, welche Bezüge sich zwischen der Fabel eines Films, die nach Hickethier oft auf überzeitlichen Geschichten und Mythen basiert, und den tradierten Formen historischen Erzählens bestehen, die als „kulturell vermittelte Erzählmuster“ verstanden werden können, deren Anzahl Barricelli auf „kaum mehr als zwanzig“³³ schätzt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Studie von Welzer u. a., in der nach dem Umgang mit dem Nationalsozialismus im Familiengedächtnis gefragt wird. Ein Ergebnis der Studie lautet dabei, dass für die Vergewisserung der eigenen Identität „die unbewusste Inanspruchnahme vorliegender Geschichten literarischer oder filmischer Herkunft“ möglich sei. Die so nahezu unlösbare Verbindung von Nacherzählung und Icherzählung zeigt deshalb, mit welcher Genauigkeit dieser Punkt verfolgt werden sollte, da Nacherzählen – auch in unterschiedlichen Abstraktionsgraden – nicht nur eine unterrichtliche Relevanz hat, sondern darüber hinaus „Identitätsvergewisserung und Identitätsbestärkung durch gemeinschaftsbildende Vergesellschaftung“³⁴ bewirkt.

Den aus der Verknüpfung von Konflikt und Lösung entstehenden Handlungssträngen liegt eine Struktur zugrunde, die in der Regel als Anfang, Mitte und Schluss bezeichnet werden kann. Erst mit dem Aufbau einer solchen Struktur, die über die rein chronologische Aneinanderreihung von Ereignissen hinausgeht, kann historisches Erzählen sinnstiftend werden. Es ist deshalb danach zu fragen, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten hinsichtlich dieser Strukturierung zwischen wissenschaftlich-sprachlichem und filmischem Erzählen bestehen. Dabei geht es weniger um das Verhältnis dieser drei Strukturelemente zueinander. Vielmehr wird nach typischen Mustern gefragt, nach denen die einzelnen Abschnitte gestaltet werden. Berücksichtigt wird dabei vor allem das Verhältnis von filmischer und historischer Ereignishaftigkeit.

Den Abschluss der Handlungsanalyse bildet die Frage nach den Möglichkeiten der Verknüpfung von Handlungssträngen. Aristoteles zufolge soll sich das Drama auf einen Konflikt konzentrieren, weshalb sich bis in die Gegenwart die Forderung nach der Einheit der Handlung erhalten hat. Allerdings gehen zahlreiche filmische Darstellungen darüber hinaus und entwickeln in Nebenhandlungen Geschichten, die den zentralen Gegenstand der Erzählung erweitern – eine Praxis, die auch beim wissenschaftlichen Erzählen zu beobachten ist. Um die dabei zu be-

33 Barricelli, Michele: Narrativität, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 1, Schwalbach/Ts. 2012, S. 255–280, hier S. 262.

34 Pandel, Hans-Jürgen: Historisches Erzählen. Narrativität im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2010, S. 155.

obachtenden Verhältnisse zu systematisieren, geht es um die Frage, welche funktionalen, formalen und inhaltlichen Beziehungen zwischen Handlungssträngen bestehen können.

Nach der Analyse der Handlung ist die Darstellung von Figuren von Interesse. Im Rahmen einer narrativen Betrachtung ist dabei vor allem das wechselseitige Verhältnis zwischen den Ebenen zu berücksichtigen, da jede filmische Handlung – zumindest aus historischer Sicht – an eine Figurenhandlung gebunden ist, die Figuren ohne Handlung statisch bleiben und die Handlung keine zeitliche Dimension entwickeln kann. Damit wird ein auch von Klose hervorgehobener zentraler Punkt historischen Verstehens berührt: Damit Figuren sinnhaft handeln können, müssen die Motive des Verhaltens deutlich werden.³⁵ Einen Ausgangspunkt bieten in diesem Zusammenhang Barricellis Überlegungen zur Konstruktion von „Referenzsubjekten“, auf die sich alle „in die Erzählung aufgenommenen Elemente“ beziehen, wodurch „Thema“, „Relevanzen“ und „Perspektive“ festgelegt werden. Diese Referenzsubjekte können „verschiedene Identitäten annehmen“: „eine natürliche Person (Biographie, Lebensgeschichte, also historiographische Aktanten im engeren Sinne), Personenverbände (z. B. eine Familie, eine Partei), sehr wohl quasi-natürliche wie dingliche Gegenstände (z. B. das Meer, ein Haus, eine Straße) wie Zustände (z. B. Flurformen), bis hin zu Kollektivsubjekten (wie Volk, Nation, Konfessionsgruppe) oder auch gänzlich theoretischen Abstrakta (z. B. das Schulwesen, der Parlamentarismus).“³⁶ So wichtig dieser Hinweis auf die Variabilität von Referenzsubjekten im Rahmen wissenschaftlich-sprachlichen Erzählens ist, auf den Film lässt sich diese Vielfalt nur bedingt übertragen. So könnte man zwar sagen, dass sich alle in die Erzählung des Films *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* aufgenommenen Elemente auf die Darstellung des Protestantismus im deutschen Kaiserreich beziehen, der damit das Referenzsubjekt des Films wäre. Allerdings bleibt die Darstellung an eine Erzählerfigur gebunden, die auch selbst Teil der Handlung ist. Erst über die Verknüpfung durch diese Figur verweisen die zunächst disparat erscheinenden Ereignisse nicht nur auf sich selbst, sondern können in einen größeren Zusammenhang gebracht werden. Die Einheit der Handlung ergibt sich im Film also maßgeblich aus dem Bezug auf natürliche Figuren, die dann auch als symbolische Repräsentanten von Kollektivsubjekten oder theoretischen Abstrakta erscheinen können. Aufgrund dieses engen Zusammenhangs von Handlung und Figur stellt sich die Frage, welche Funktionen Figuren für die Handlung einnehmen können und welche Möglichkeiten zur Differenzierung von filmischen Figuren bestehen. Insbesondere

35 „Indem wir uns bemühen, Menschen in ihrer Zeit zu verstehen, müssen wir nicht nur deren Handlungs- und Verhaltensmotive ergründen, sondern auch den historischen Kontext als möglichen Denk- und Handlungsraum rekonstruieren. Wir nehmen dann eine Teilnehmer- anstelle der Beobachterperspektive ein.“ Klose: *Klios Kinder und Geschichtslernen heute*, S. 19.

36 Barricelli, Michele: *Schüler erzählen Geschichte. Narrative Kompetenz im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts. 2005, S. 43.

soll dabei überlegt werden, inwiefern die filmische Systematik von Protagonisten, Antagonisten, Nebenfiguren und Statisten einen Ansatz bietet, um historisches Erzählen im Film zu untersuchen. Zu achten ist dabei auf die Verschiebung von Bedeutungszuschreibungen und Aufmerksamkeitsstrategien, die sich aus dem Verhältnis von filmischer Dramaturgie und historischer Relevanz ergibt.

Ausgehend von diesen Überlegungen sollte bei einer Betrachtung filmischen Erzählens zwischen Subjekten und Objekten der Geschichte unterschieden werden. Zwar können auch Subjekte, also natürliche Einzelpersonen, als Objekte *behandelt* werden, indem ihre Geschichte erzählt wird, aber nur Subjekten ist es möglich als Figur zu *handeln*. In diesem Sinn lassen sich Subjekte und Objekte durch ihre Handlungsfähigkeit unterscheiden, worunter die Befähigung verstanden werden kann, intentional motivierte Ereignisse auszulösen und damit Einfluss auf die erzählte Welt zu nehmen. Am Beispiel von *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* bedeutet das, dass der Protestantismus in seiner preußisch-wilhelminischen Ausprägung als Objekt der Geschichte nur *behandelt* werden kann. Er kann die Strukturen und Voraussetzungen vorgeben, unter denen es Figuren als Subjekten möglich ist zu handeln und Ereignisse auszulösen. Insofern kann das Kriterium der Handlungsfähigkeit auch als Gradmesser für die Unterscheidung von Figuren verstanden werden: Inwiefern nimmt die Figur Einfluss auf die dargestellten historischen Entwicklungen oder inwiefern wird sie von diesen nur geprägt. Oder anders gefragt: Handelt die Figur historisch bedeutsam oder wird sie nur bedeutsam behandelt? Wo steht sie also zwischen den Polen *Handeln* und *Leiden*? Aus geschichtsdidaktischer Sicht bewegen sich diese Pole zwischen den Darstellungsprinzipien der Personalisierung und Personifizierung, die sich aus einem jeweils spezifischen Verhältnis von Handlungsfähigkeit und Perspektivität ergeben. Soll das Verhältnis von Figur und Handlung im Rahmen einer narrativen Analyse historischer Spielfilme betrachtet werden, müssen Figuren deshalb hinsichtlich dieses Verhältnisses von Handlungsfähigkeit und Perspektivität untersucht werden.

Wie schon an der Studie von Welzer u. a. deutlich wurde, können sich bei Rezipienten die Erinnerungen an filmische Darstellungen und biographische Erlebnisse unlösbar miteinander verbinden. Dieses Phänomen ist vor allem bei der Analyse der Figuren zu berücksichtigen, da auf diese „in vieler Hinsicht wie auf reale Menschen“³⁷ reagiert wird. Um die Differenz zwischen natürlichen Personen und intentional gestalteten Figuren begreifbar zu machen, muss im Rahmen der Analyse deshalb besonderes Augenmerk auf die Konstruktionsprinzipien von Figuren gelegt werden. Zu diesem Zweck soll auf das von Eder entwickelte Analysemodell der „Uhr der Figur“ zurückgegriffen werden. Mit diesem Modell lassen sich verschiedene Betrachtungsebenen unterscheiden. Dabei handelt es sich im Einzel-

37 Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2008, S. 242.

nen um die Betrachtung der filmischen Darstellungsmöglichkeiten, der Persönlichkeitsmerkmale, der Intentionen und der Einflussfaktoren. Für die jeweiligen Betrachtungsebenen soll im Vergleich zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen herausgearbeitet werden, worin jeweils die Spezifik der filmischen Figurendarstellungen liegt. Das gilt zunächst für die filmische Darstellbarkeit historischer Akteure, wozu zwischen inneren und äußeren Merkmalen unterschieden wird. Außerdem sind in diesem Zusammenhang die Ausstattung/Kostüme und sprachliche Äußerungen von Figuren zu untersuchen. Hinsichtlich der Persönlichkeitsmerkmale werden zunächst deren verschiedene Ebenen diskutiert und dann auf eine vor allem von Pfister entwickelte Systematik zurückgegriffen, mit der es möglich ist, die Darstellung der Persönlichkeit historischer Akteure zu beurteilen. Den Abschluss bilden Überlegungen zur Möglichkeit der symbolischen Bedeutung von Figuren. Diese sollen verbunden werden mit einem Exkurs zu den unterschiedlichen Bereichen, die Einfluss auf die Figurengestaltung im historischen Spielfilm nehmen können. Diskutiert werden dazu „ästhetische, politische und kognitive Elemente“.³⁸

38 Rösen, Jörn: Geschichtskultur, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 38–41, hier S. 40.

Erster Teil: Theoretische Überlegungen

1 Gegenstand und Begriff

Am 14. Mai 1932 feierte der in der Endphase der Weimarer Republik entstandene Film *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* in Moskau seine Uraufführung. Neben *MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK* gilt der unter der Beteiligung von Bertolt Brecht produzierte Film als einer der wenigen sogenannten proletarischen Filme dieser Zeit. Er erzählt von der Situation einer Berliner Familie während der Weltwirtschaftskrise und propagiert anhand der Darstellung von Arbeitslosigkeit, Selbstmord und Abtreibung die „Notwendigkeit des gemeinsamen Handelns zur Durchsetzung der Interessen der Arbeiterbewegung“.³⁹ Diese Intention, die katastrophalen Produktionsbedingungen (die Dreharbeiten mussten vor der SA geschützt werden), die Uraufführung in Moskau, das Verbot des Films in Deutschland, seine Wiederaufführung nach Protesten und schließlich das endgültige Verbot durch die Nationalsozialisten machen den Film heute zu einem komplexen, facettenreichen Lehrstück über das Ende der Weimarer Republik.⁴⁰

Ein typisches stilistisches Mittel des Films besteht im Wechsel von dokumentarischen Aufnahmen Berlins und szenischen Darstellungen. Der Film bewegt sich damit zwischen Spiel- und Dokumentarfilm und zeigt, dass im konkreten Einzelfall die Grenzen bei der Unterscheidung von fiktiver und faktischer Darstellung verschwimmen können und eine eindeutige Bestimmung schwierig sein kann.

39 Happel, Reinhold; Michaelis, Margot: Wem gehört die Welt? Filme der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Korte, Helmut (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik: mit Analysen der Filme „Kuhle Wampe“ und „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“, München 1978, S. 93–212, hier S. 94.

40 Vgl. Gersch, Wolfgang; Hecht, Werner (Hrsg.): Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien, Frankfurt/M. 1969; Happel; Michaelis: Wem gehört die Welt? Filme der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik; Scheunemann, Dietrich: Dreigroschenoper und Kuhle Wampe. Über die künstlerischen Produktionsverhältnisse der Zeit, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Diesseits der „Dämonischen Leinwand“. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003, S. 411–432; Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, Frankfurt/M. 2002, S. 208.

Beispielhaft steht *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* deshalb für die Schwierigkeiten in der Geschichtsdidaktik, audiovisuelle Quellen und Darstellungen zu systematisieren und den historischen Spielfilm in diese Systematik einzuordnen. So bezeichnet Schneider den Film als „Filmdokument“, worunter er „Wochenschauen und andere gleichzeitig mit den gefilmten Ereignissen hergestellte Dokumentationen“⁴¹ versteht. Im Gegensatz dazu kategorisiert Sauer den Film als „historischen Spielfilm“.⁴² Diese widersprüchliche Bezeichnung zeigt nicht nur die Schwierigkeit, einen Film wie *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* in ein System audiovisueller Quellen und Darstellungen einzuordnen, sie zeigt auch ein bestehendes Begriffswirrwarr bei den Versuchen zur Systematisierung. Das gilt zunächst für den von Bergmann benutzten Begriff des „Filmdokuments“, der z. B. von Meyers anders verstanden wird:

„Beim Filmdokument handelt es sich nach der hier bevorzugten Definition im Gegensatz zum Dokumentarfilm um filmisches Quellenmaterial mit dem höchsten Authentizitätsgrad, also um originale Bilder von Personen, Gegenständen und Ereignissen, deren Live-Charakter erhalten sein muss, das heißt, sie dürfen nicht nachträglich kommentiert worden sein, weder durch zusätzlichen Ton, gesprochenen Text oder Musik noch durch Texteinblendungen, Grafiken, Bilder usw., erst recht nicht durch Montage.“⁴³

Meyers versteht in seiner Definition das „Filmdokument“ in der Tradition Droysens als Überrest („was aus jener Gegenwart [...] noch unmittelbar übrig ist“⁴⁴) und nimmt eine klare Abgrenzung zum Dokumentarfilm vor, den Bergmann noch zum „Filmdokument“ zählt. Doch unabhängig davon, welchem Verständnis man folgt, der Film *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* kann in keinem Fall als Filmdokument betrachtet werden: Neben der schon erwähnten fiktiven Handlung, die dem Konzept Bergmanns widerspricht, liegt der Grund dafür auch im ästhetischen und künstlerischen Konzept der Filmemacher, die die Montage, also den Filmschnitt, als zentrales Ausdrucksmittel verwenden und damit der Tradition russischer Regisseure wie Sergei Eisenstein und seinem Konzept der Attraktionsmontage bzw. Lev Kuleschow und dem nach ihm benannten Kuleschow-Effekt folgen.⁴⁵ Das Ziel dieser Montagetechnik besteht darin, dass „Aufnahme A und Aufnahme B eine völlig neue Idee C bilden“⁴⁶ sollen. Auch wenn

41 Schneider: Filme, S. 368.

42 Sauer: Geschichte unterrichten, S. 178.

43 Meyers, Peter: Film im Geschichtsunterricht, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), H. 4, S. 246–259, hier S. 249.

44 Droysen, Johann Gustav: Grundriss der Historik, Leipzig 1868, S. 14.

45 Vgl. Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999, S. 26 ff.; Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig 1988.

46 Monaco: Film verstehen, S. 431.

also „Aufnahme A“ und „Aufnahme B“ einen „Live-Charakter“ besitzen und es sich damit um Filmdokumente im Sinne Meyers handelt, liegt die filmische Intention, also die „Idee C“, nicht in den Bildern bzw. Quellen, sondern ergibt sich aus deren Arrangement. Damit wird deutlich, warum Meyers vor allem die Montage als Form der Nachbearbeitung für das Filmdokument ablehnt.

Der Bezeichnung von KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT? als „Filmdokument“ steht die Einordnung des Films als „historischem Spielfilm“ durch Sauer gegenüber. Ähnlich wie Bergmann, der Filme in die Gruppen „kommentierter Dokumentarfilm“, „Filmdokument“ und „historischer Spielfilm“ einteilt, ordnet auch Sauer seinen Begriff in ein Gesamtkonzept ein. Allerdings erscheint seine Vorgehensweise weniger ad hoc, sondern orientiert sich mit der Unterscheidung von Quelle und Darstellung an zentralen Kategorien der Geschichtswissenschaft:⁴⁷

	Quelle	Darstellung
dokumentarisch	Filmdokument, historischer Dokumentarfilm	heutiger Dokumentarfilm
fiktional	historischer Spielfilm	Geschichtsfilm

Den Typ des „historischen Spielfilms“ erläutert Sauer folgendermaßen:

„Beim Spielfilm könnte man, analog zu der in der Geschichtsdidaktik üblichen Unterscheidung zwischen historischen Karten und Geschichtskarten, vom ‚historischen Spielfilm‘ als Quelle (z. B. ‚Kuhle Wampe‘ von Slatan Dudow/Bert Brecht, 1932) und vom heutigen ‚Geschichtsspielfilm‘ als Darstellung sprechen. Genau genommen müsste man dann beim historischen Spielfilm eine weitere Differenzierung vornehmen: Der Film aus vergangener Zeit, der eine noch frühere Zeit darstellt, wäre ein ‚historischer Geschichtsfilm‘.“⁴⁸

Sauers Ansatz, den Film in Analogie zur Klassifikation von Karten zu erfassen, ist sehr schlüssig. Allerdings entspricht seine Terminologie nur bedingt dem verbreiteten Sprachgebrauch, bei dem der „Geschichtsspielfilm“ und der „historische Geschichtsfilm“ in der Regel unter dem Oberbegriff des „historischen Spielfilms“⁴⁹

47 Tabelle nach Sauer: Geschichte unterrichten, S. 178.

48 Ebd.

49 Vgl. z. B. Heidrich, Charlotte; Jansen, Christian: Filme über die Gründerzeit der Bundesrepublik. Wie sollen Spielfilme im Geschichtsunterricht eingesetzt werden?, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 47 (1996), H. 6, S. 590–607; Schillinger, Jens: Kronzeugen der Vergangen-

zusammengefasst werden. Dennoch – darauf hatte schon Meyers hingewiesen – ist diese Unterscheidung insofern vorteilhaft, als dass bei dem „irritierenden Terminus“ des historischen Spielfilms „mit ‚historisch‘ der Inhalt gemeint [ist] und nicht die Tatsache, dass es sich um ein Zeugnis aus der Geschichte des Films handelt“.⁵⁰ Sauers Versuch, Spiel- und Dokumentarfilm unter der Berücksichtigung von Quelle und Darstellung zu unterscheiden, bleibt deshalb in seiner Logik zwar stringent und nachvollziehbar, in der konkreten Begrifflichkeit aber etwas umständlich und uneinheitlich: Denn es wird sowohl vom „heutigen ‚Geschichtsspielfilm‘“, als auch – in seiner tabellarischen Aufstellung – vom „Geschichtsfilm“ gesprochen. Das gilt auch für den „historischen Geschichtsfilm“, der innerhalb des Systems eigentlich als „historischer Geschichtsspielfilm“ bezeichnet werden müsste. In diesem Sinne lässt sich also feststellen, dass *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* zwar nach der Begrifflichkeit Sauers als historischer Spielfilm bezeichnet werden kann, diese Einordnung entspricht jedoch nicht dem verbreiteten Sprachgebrauch, da der Film keine historischen Inhalte aufweist.

Einen weiteren Versuch zur Klassifikation von Filmen hat Zwölfer unternommen. Er schlägt auf der Grundlage eines eher unterrichtspraktischen Zugangs vor, Filme nach der „hauptsächlichen Verwendung ihres Materials“ zu unterscheiden. Auf diese Weise kommt er zu den Kategorien „filmische Fiktion“, „filmische Rekonstruktion“ und „Archiv- bzw. Dokumentarfilm“. Unter der Bezeichnung „filmische Fiktion“ versteht er einen Film, der „historische Stoffe und Themen bewusst szenisch gestaltet und damit auch unter filmästhetische Gesichtspunkte stellt. Personen und ihr Denken und Handeln werden unter einer bestimmten Perspektive inszeniert und dramatisiert sowie in szenische Dialoge aufgelöst“.⁵¹ Ähnlich wie Bergmann belässt auch Zwölfer seine Einteilung auf einer gegenständlichen Ebene, ohne einen Bezug zum Gesamtsystem historischer Quellen und Darstellungen herzustellen. Der vorgeschlagene Begriff der „filmischen Fiktion“, der stark an den englischen Begriff „fictional film“ erinnert und somit auch nur Spielfilm bedeutet, bleibt auch deshalb undifferenziert und konnte sich im allgemeinen Sprachgebrauch auch kaum durchsetzen.

Der aus geschichtsdidaktischer Sicht komplexeste Vorschlag, Filme zu kategorisieren, stammt von Pandel. Mit seinem der Kulturwissenschaft⁵² entlehnten Konzept der „Medien des historischen Denkens und Lernens“ versucht er, den

heit? Historische Spielfilme im Geschichtsunterricht, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 4–9; Barricelli: History on Demand. Eine zeitgemäße Betrachtung zur Arbeit mit historischen Spielfilmen im kompetenzorientierten Unterricht; Wehen: Heute gucken wir einen Film.

50 Meyers: Film im Geschichtsunterricht, S. 250 f.

51 Zwölfer: Filmische Quellen und Darstellungen, S. 129 f.

52 Vgl. Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin 1966; Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967; Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 4. Aufl., München 2002.

Film medial zu erfassen und gleichzeitig auch in einen größeren Zusammenhang einzuordnen. Der zentrale Begriff seines Systems ist die „Authentizität“, die sich aus der „zeitlichen Nähe bzw. Ferne [...] zu den Ereignissen der Vergangenheit“ ergibt.⁵³ Auf dieser Grundlage entwickelt Pandel dann die Dreiteilung von „Quellen“, „Darstellungen“ und „Imaginationen“, die er als „geschichtskulturelle Objektivationen“⁵⁴ bezeichnet. In diese Kategorie ordnet er schließlich den „Historienfilm“ ein:

„Historienfilme sind Darstellungen von Geschichte, die in unserer Gegenwart entstanden sind und Ereignisse der Vergangenheit deuten (z. B. ‚Der Untergang‘ 2005). Sie bedienen sich der formalen Gattung des Spielfilms. Ihr Bemühen ist es, vergangene Ereignisse und Prozesse mit Anspruch auf Authentizität darzustellen. Im Gegensatz zum Historienfilm handelt es sich beim Historischen Historienfilm um die Verfilmung eines historischen Stoffes in der Vergangenheit. In ihm deutet eine Vergangenheit ihre eigene Vergangenheit. So wird im 1940 gedrehten Film ‚Jud Süß‘ eine Handlung gezeigt, die um 1730 spielt. Beim ‚Historienfilm‘ haben wir eine gegenwärtige deutende Darstellung, beim ‚Historischen Historienfilm‘ eine Quelle der jeweiligen Zeit vor uns.“⁵⁵

Ähnlich wie Sauers Begriff des „historischen Geschichtsfilms“ scheint auch Pandels Formulierung „historischer Historienfilm“ eher auf die Schwierigkeiten der terminologischen Erfassung zu verweisen, als eine praktische Lösung anzubieten. Dagegen liefert das über Sauers Kategorisierung hinausgehende Konzept der Medien des historischen Lernens für die Beschreibung der Vielfalt dieser Medien sicherlich einen interessanten Ansatz. Einschränkend steht dem allerdings die normativ und hierarchisierend wirkende Dreiteilung von Quellen, Darstellungen und Imaginationen gegenüber. Problematisch ist dabei nicht der unzweifelhaft fundamentale Unterschied zwischen Quellen und Darstellungen, sondern die Nachrangigkeit der Imaginationen gegenüber den Darstellungen.⁵⁶ Wenn histori-

53 Insofern ist der Ansatz zum Teil mit dem Vorschlag von Fledelius vergleichbar, der den Spielfilm in eine am „Faktualitätsgrad“ ausgerichtete Systematik der audiovisuellen Quellen einordnet. Vgl. Fledelius, Karsten: Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und Unterricht, in: Kampen, Wilhelm van; Kirchoff, Hans Georg (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979, S. 295–305, hier S. 296.

54 Pandel: Geschichtsdidaktik, S. 275.

55 Pandel, Hans-Jürgen: Historienfilm/Historischer Historienfilm, in: Mayer, Ulrich u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2009, S. 97 f.

56 Pandels Begriffsverwendung ist nicht ganz einheitlich, da er bei Spielfilmen sowohl von „Darstellungen“ als auch von „Imaginationen“ spricht. In der geschichtsdidaktischen Diskussion um die Bedeutung historischer Spielfilme werden diese jedoch allgemein als Darstellung von Geschichte verstanden: „Filme zählen zu unserer Geschichts- und Erinnerungskultur und sind mit Dar-

sche Spielfilme im Vergleich zur wissenschaftlichen Geschichtsschreibung heute als gleichberechtigter Teil der Geschichtskultur verstanden werden, dann sollte auch nicht über die Hintertür eines medialen Ordnungssystems erneut die Vorrangigkeit eines rationalen vor einem emotional-ästhetischen Zugang zur Geschichte behauptet werden, der die so notwendige „Fähigkeit zum Einfühlen“⁵⁷ ermöglicht. Problematisch ist neben dieser Hierarchisierung aber auch der Begriff der „Imagination“, der in der Geschichtsdidaktik nicht als Objektivation, sondern als „Vorstellungsfähigkeit“ verstanden wird, die „eine Voraussetzung für historisches Denken“⁵⁸ darstellt und die somit „eine Rekonstruktion und Rezeption der Vergangenheit überhaupt erst möglich“⁵⁹ macht. Nach diesem Verständnis setzt auch jede wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte diese Fähigkeit voraus.⁶⁰

Wie schwierig die von Pandel formulierte Authentizitätsskala ist, zeigt sich auch an der Einordnung von filmischen Dokumentationen, die als eine Form der Darstellung „authentischer“ als Spielfilme seien. Auf der formalen Ebene wird die Schwierigkeit einer solchen Sichtweise an Dokumentationen wie *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS*⁶¹ oder *DU UND MANCHER KAMERAD* deutlich, die sich der schon erwähnten Montagetechnik Eisensteins bedienen, um politisch eindeutige Botschaften zu erzeugen. Mit anderer Intention und anderen formalen Mitteln gilt das auch für Dokumentarfilme wie *SO WAR DER DEUTSCHE LANDSER* oder *BIS FÜNF NACH ZWÖLF*,⁶² die die deutsche Bevölkerung als Opfer der nationalsozialistischen Herrschaft darstellten und die darum bemüht waren, die Legende einer sauberen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg zu verbreiten. Zu diesen Filmen hält Gerhard Paul fest, dass sie

„einen Dokumentationsstil prägten, der die weitgehend auf die Zwecke der Kriegspropaganda zugeschnittene Montagestruktur der NS-Kriegs-

stellungen vergleichbar, die von der heutigen Historiographie hervorgebracht werden.“ Pflüger, Christine; Schneider, Gerhard: Filme im Geschichtsunterricht, in: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 34 (2006), H. 3/4, S. 191–195, hier S. 192.

57 Klose: Klios Kinder und Geschichtslernen heute, S. 66.

58 Pflüger, Christine, Imagination, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 105.

59 Schörken, Rolf: Historische Imagination und Geschichtsdidaktik, Paderborn 1994, S. 9.

60 Auf die problematische Verwendung des Begriffs Imagination verweist auch Günther-Arndt: Günther-Arndt, Hilke: Ein neuer geschichtsdidaktischer Medienbegriff?, in: Pallaske, Christoph (Hrsg.): Medien machen Geschichte: neue Anforderungen an den geschichtsdidaktischen Medienbegriff im digitalen Wandel, Berlin 2015, S. 17–36, hier S. 25.

61 Vgl. Binder, Eva (Hrsg.): Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991), Innsbruck 2002, S. 115 ff.

62 Für den Film *SO WAR DER DEUTSCHE LANDSER* siehe Landser-Film. So war die Wochenschau, in: *DER SPIEGEL*, 13/1955, S. 38 f., zit. nach <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31969583.html>; Temming, Tobias: Widerstand im deutschen und niederländischen Spielfilm – Geschichtsbilder und Erinnerungskultur (1943–1963), Berlin 2016, S. 61 ff. Für den Film *BIS FÜNF NACH ZWÖLF* siehe Buchloh, Stephan: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas, Frankfurt/M. 2002, S. 265 ff.

wochenschau reproduzierte und deren Aufnahmen lediglich mit neuem Kommentar versah. Die filmische Ästhetik der NS-Kriegspropaganda – somit auch das nationalsozialistische Bild des Krieges – blieb erhalten und verlängerte sich als ‚heimliches Drehbuch‘ nahezu ungebrochen bis in die Gegenwart“.⁶³

Diese beispielhaft erläuterten Zusammenhänge machen deutlich, warum eine Hierarchisierung von Dokumentation und Spielfilm nicht so einfach ist und ein Dokumentarfilm nicht per se als „authentischer“ als ein Spielfilm bezeichnet werden kann.⁶⁴ Hinzu kommt außerdem, dass die verwendeten Filmdokumente keiner kritischen Quellenprüfung unterzogen werden, sondern nach den jeweiligen politischen Zielen funktionalisiert werden. Eine – im Vergleich zu Spielfilmen – größere Nähe dieser Dokumentationen zur Vergangenheit liegt deshalb nicht vor, vielmehr besteht ihr historischer Wert darin, sie als Zeugnis ihrer Entstehungszeit zu betrachten. Hinzu kommt, dass Filmdokumente⁶⁵ nicht nur in Dokumentarfilmen, sondern auch in Spielfilmen verwendet werden können und in beiden Fällen „automatisch ihren nichtintentionalen Charakter“⁶⁶ verlieren.

Ein weiteres Problem in Pandels Konzept der „Medien des historischen Denkens und Lernens“ ist die Aufteilung der Medien nach sogenannten „Historisierungsgraden“: „Heutige Medien [...] sind gegenwärtige Darstellungen. Sie werden unweigerlich nach ca. 30 Jahren zur Quelle.“⁶⁷ Viele heute noch Gültigkeit beanspruchende Standardwerke der Geschichtswissenschaft dürften nach dieser Einteilung nicht mehr als Darstellung gelten, sondern müssten als Quelle bezeichnet werden. Das wäre sicherlich unsinnig und widerspricht jeder Praxis. Die notwendige Differenzierung von Quellen und Darstellungen kann nicht mit einem Ablaufdatum versehen werden. Anstelle des *Entweder-oder* muss die Differenzierung vielmehr mit einem *Sowohl-als-auch* beantwortet werden, da sich die Einordnung weniger aus einer zeitlichen Dimension, sondern vor allem aus der Perspektive der jeweiligen Betrachtung ergibt:

„Die Unterscheidung zwischen Quellen und Darstellungen ist nicht immer einfach. Wenn Pandel [...] schreibt, aktuelle Lexika seien keine Quellen, da sie nicht in der Vergangenheit entstanden sind, hat er zwar Recht, wenn es um die

63 Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 3–76, hier S. 45.

64 Paul stellt außerdem fest, dass es nicht sinnvoll ist, zwischen „fiktionalen bzw. nonfiktionalen Ereignisbezügen zu differenzieren“. Seiner Ansicht nach, schließen die „primär nonfiktionalen Wochenschauen und Dokumentarfilme“ immer auch „fiktionale Elemente“ mit ein, wohingegen „der fiktionale Spielfilm“ immer auch „nonfiktional-dokumentarische Sequenzen“ besitzt. Ebd., S. 6.

65 Hier im Sinne der Definition Meyers. Siehe Fußnote 43.

66 Schillinger: Kronzeugen der Vergangenheit? Historische Spielfilme im Geschichtsunterricht, S. 5.

67 Pandel: Geschichtsdidaktik, S. 276 f.

Nutzung der in diesen Medien enthaltenen Informationen über zurückliegende Vorgänge handelt [sic!]. Sie geben Deutungen im Nachhinein und stehen deshalb außerhalb der Zeit, in der die behandelten Ereignisse stattgefunden haben. Befragt man sie aber nach den darin vertretenen Geschichtsbildern und Interpretationen, werden sie zur Quelle für die Gegenwart. [...] Um es an einem weiteren Beispiel aufzuzeigen: Ein Spielfilm wie ‚Der Soldat James Ryan‘ ist selbstverständlich keine Quelle für den Zweiten Weltkrieg, sehr wohl aber für die Wahrnehmung des Krieges im ausgehenden 20. Jahrhundert.“⁶⁸

Geht man also – wie auch Grosch hier – davon aus, dass sich die Unterscheidung von Quellen und Darstellungen aus der Perspektive, aus der Herangehensweise bzw. aus der jeweiligen Fragestellung ergeben muss, dann liegt der Schluss nahe, dass Termini wie „historischer Geschichtsfilm“ oder „historischer Historienfilm“ unnötig verwirrend und kompliziert sind, da jede Darstellung von Geschichte gleichzeitig auch eine Quelle ist und somit die zeitliche Akzentuierung unnötig ist. Hinzuzufügen ist in diesem Zusammenhang, dass zwar jede Darstellung gleichzeitig auch eine Quelle ist, der Umkehrschluss aber nicht zutrifft, denn natürlich ist nicht jede Quelle gleichzeitig auch eine Darstellung. Insofern könnte beim historischen Spielfilm von einer doppelten Codierung gesprochen werden, die sich daraus ergibt, dass der Quellencharakter einer Darstellung nur über die Analyse der Darstellung sichtbar werden kann. Um beim Beispiel DER SOLDAT JAMES RYAN zu bleiben: Erst nachdem die Aussagen des Films über den Zweiten Weltkrieg erfasst worden sind, können diese Aussagen als Ausdruck ihrer Entstehungszeit verstanden werden.

Schließlich fällt bei den Begriffen „Historienfilm“ und „historischer Historienfilm“ auf, dass Fiktionalität und dramaturgische Gestaltung unberücksichtigt bleiben. Um diese kenntlich zu machen, eignet sich die filmwissenschaftlich genauso akzeptierte wie im allgemeinen Sprachgebrauch verbreitete Bezeichnung des „Spielfilms“. Auch wenn diese Art der „Borgepraxis“⁶⁹ von Pandel ausdrücklich kritisiert wird, entspricht eine solche Begriffsübernahme einer Tradition, wie sie auch schon lange bei Textquellen üblich ist, indem Begriffe für Textsorten aus der Sprachwissenschaft übernommen werden. Allerdings ist dieser so selbstverständlich klingende Begriff des „Spielfilms“ auch in der Filmwissenschaft nicht ganz einheitlich definiert. Interessant ist, dass auch hier zunächst grundsätzlich zwischen fiktiven und dokumentarischen Formen unterschieden wird. Hickethier unterscheidet beide Formen durch ihr Referenzverhältnis zur Wirklichkeit: Während die Dokumentation ein „direktes Referenzverhältnis zur Wirklichkeit“ aufweist,

68 Grosch, Waldemar: Schriftliche Quellen und Darstellungen, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): Geschichtsdidaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 63–91, hier S. 64 f.

69 Pandel, Hans-Jürgen: Einleitung zum Wörterbuch Geschichtsdidaktik, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 13.

besteht beim Spielfilm „durch bestimmte Regeln des darstellenden Spiels [...] keine direkte Referenz zur Realität“.⁷⁰ Diese eventuell auch missverständliche Unterscheidung konkretisiert Hickethier dahingehend, dass die Dokumentation Geschehen zeigt, das auch unabhängig von seiner Aufnahme geschehen ist, wohingegen es dieses Geschehen beim Spielfilm ohne seine Produktion nicht gegeben hätte.⁷¹

Da z. B. die Frage der Kontextualisierung einzelner Aufnahmen damit unbeantwortet bleibt, ist eine solche idealtypische Unterscheidung aus historischer Sicht nicht ausreichend. Zunächst ist es deshalb sinnvoll, vom Begriff des Filmdokuments auszugehen, unter dem gänzlich unbearbeitete Aufnahmen verstanden werden sollen, die noch einmal in Tradition und Überrest unterschieden werden müssen. Denn wie bei zahlreichen ikonischen Fotos⁷² ist auch eine Vielzahl historischer Filmaufnahmen nicht zufällig entstanden, sondern oft nachträglich inszeniert worden.⁷³ Allerdings ist nur in Sonderfällen der Zugriff auf solche Filmdokumente möglich (z. B. im Archiv), da diese in der Regel in größere Zusammenhänge eingebunden sind. Im Wesentlichen kann dabei zwischen dokumentarischen und fiktiven Formen, also zwischen historischen Kompilationsfilmen und historischen Spielfilmen unterschieden werden. Von Borries hebt hervor, dass der Unterschied zwischen beiden Darstellungsformen in einem jeweils spezifischen Umgang mit der Vergangenheit liegt. So sind Kompilationsfilme durch eine „Außen- und Fernsicht“ „in aller Regel retrospektiv angelegt“. Demgegenüber nehmen Spielfilme eine „Innenperspektive und Nahsicht“ ein, der eine „historiografische Distanz“⁷⁴ fehlt. Mit dem Kriterium der Perspektivität gelingt es, die beiden Gattungen eher relativ und weniger normativ – wie im Fall der Authentizität als distinktivem Merkmal – zu unterscheiden.

Im Vergleich zu den begrifflichen Konstruktionen Pandels und Sauers scheint für das weitere Vorgehen die Formulierung *historischer Spielfilm* als ein geeigneter Kompromiss, weil auf diese Weise der Gattungsbegriff des Spielfilms durch das Attribut *historisch* konkretisiert und damit gleichermaßen auf Fiktionalität wie auf Faktualität verwiesen wird. Als historische Spielfilme werden damit Filme mit einer inszenierten historischen Darstellung verstanden, die sich durch die kreative, ästhetisierende und dramatisierende Bezugnahme auf durch Quellen nachweisba-

70 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 181.

71 Vgl. ebd., S. 182.

72 Die wohl am häufigsten zitierten Beispiele für derartige Fotos sind das Hissen der amerikanischen Flagge auf dem Berg Suribachi (Iwojima) und das Hissen der sowjetischen Flagge auf dem Reichstag.

73 Am Beispiel des Ersten Weltkriegs stellt die Dokumentation *DIE KAMERAMÄNNER VON VERDUN* die Entstehung solcher Aufnahmen dar.

74 Borries, Bodo von: Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 52 (2001), H. 4, S. 220–227, hier S. 223.

re Ereignisse, Akteure und zeitlich-räumliche Gegebenheiten ergibt. Eingeschlossen sind darin die Verknüpfung von Ereignissen zu „größeren“ und komplexeren Prozessen (z. B. Kriege oder Revolutionen) genauso wie zu „kleineren“ Entwicklungen (z. B. die Entwicklung eines Dorfes wie Schabbach in den HEIMAT-Filmen von Edgar Reitz); eingeschlossen sind neben natürlichen individuellen Akteuren auch gesellschaftliche Gruppen und Organisationen (z. B. Sklaven, indigene Gruppe, Armeen wie die Reichswehr oder die Wehrmacht); eingeschlossen ist aber auch die Bezugnahme auf alle denkbaren Formen der materiell-gegenständlichen Überlieferungen (z. B. historische Waffen, Siedlungsformen etc.) sowie auf zeitlich bedingte Denkmuster, Weltanschauungen und Glaubensüberzeugungen (z. B.: Religionen, Ideologien, Geschlechterbilder usw.). Das auf diese Weise entstehende, intentional und qualitativ unterschiedlichste Formen annehmende und damit zum Teil auch ambivalente Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität schafft eine eigene Form historischer Darstellung und Wahrheit, deren Aussagegehalt sich nicht auf Triftigkeit beschränken lässt. Neben die diskursiven Praktiken zur Feststellung der intersubjektiven Gültigkeit treten deshalb beim Spielfilm Mehrdeutigkeit, Sinnlichkeit und Unterhaltungsbedürfnisse.

Im Zusammenhang mit einer Begriffsbestimmung stellt sich außerdem die Frage nach dem Verhältnis von Geschichte und Gegenwart: Wann wird aus einem Spielfilm ein historischer Spielfilm? Oder anders gefragt: Ab wann kann man tatsächlich von einem historischen Inhalt eines Films sprechen? Sicherlich ist es wenig ergiebig, diese Frage ähnlich wie Pandels Differenzierung von historischem Historienfilm und zeitgenössischem Historienfilm soziologisch zu beantworten und die zeitliche Distanz etwa einer Generation festzulegen, die zwischen einem Ereignis und seiner filmischen Verarbeitung liegen müsste. Nach einem solchen Verständnis wäre beispielsweise die Erstverfilmung des Romans von Erich Maria Remarque (*IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930)) kein historischer Spielfilm, die zweite Verfilmung (*IM WESTEN NICHTS NEUES* (1979)) dagegen schon. Ebenfalls nicht tragfähig ist die Unterscheidung von Vergangenheit und Gegenwart durch einen wahrnehmungspsychologischen Ansatz, nach dem das Gegenwartsempfinden auf einen Zeitraum von ca. zwei bis sechs Sekunden reduziert wird. Ein solches punktuelles Verständnis ist „allenfalls auf dem Trockendock der Theorie vorstellbar“⁷⁵ und hätte deshalb eine inflationäre Ausdehnung zur Folge.

Um den Aspekt des „Historischen“ im historischen Spielfilm angemessen bestimmen zu können, sind deshalb absolute Einteilungen nur wenig hilfreich. Sinnvoller scheint es, das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als ein relatives Kontinuum zu verstehen. Auf diese Weise kann berücksichtigt werden, dass historisches Denken immer „Nachdenken über Vergangenheit“ ist, das „in einer Gegenwart stattfindet und von Zukunftserwartungen beeinflusst

75 Schöneck, Nadine M.: Zeiterleben und Zeithandeln Erwerbstätiger. Eine methodenintegrierte Studie, Wiesbaden 2009, S. 58.

wird“.⁷⁶ Ein solches Nachdenken wird ausgelöst, wenn Vergangenheit und Gegenwart als Differenz erlebt werden. Vor allem einschneidende Ereignisse wie das Kriegsende 1945 oder die Öffnung der Berliner Mauer zeigen, wie „über Nacht“ Gegenwart zur Geschichte werden kann. Als „Epoche der Mitlebenden“⁷⁷ können historische Spielfilme also auch unmittelbare Zeitgeschichte reflektieren. An dem Beispiel *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* wird dagegen deutlich, dass die im Film thematisierte Arbeitslosigkeit ein Gegenwartsproblem bei der Entstehung des Films war. Insofern wird in dem Film nicht über die unmittelbare Vergangenheit, sondern über die Gegenwart der Entstehungszeit nachgedacht. Da deshalb keine Differenzerfahrungen artikuliert werden, liegt bei dem Film auch keine doppelte Codierung von Quelle und Darstellung vor. Ähnlich wie zeitgenössische Kompilationsfilme (z. B. *TRIUMPH DES WILLENS*) kann *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* jedoch als Quelle äußerst aufschlussreiche Einsichten liefern. Ein vergleichendes Beispiel kann verdeutlichen, inwiefern die Visualität als spezifische Eigenart der Quelle bzw. des Mediums dabei relevant sein kann: Das in der Arbeiterschicht verbreitete Fahrradfahren wird am Anfang des Films *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* zu einem Symbol für den hoffnungslosen Konkurrenzkampf in der Wirtschaftskrise (Abb. 1). In dem kurze Zeit später entstandenen Unterhaltungsfilm *EIN BLONDER TRAUM* findet sich dann eine ganz ähnliche Szene wieder (Abb. 2). Allerdings ist hier der wirtschaftliche Konkurrenzkampf als sportliche Herausforderung dargestellt und wird damit zu einem Symbol für das Glück des Tüchtigen.⁷⁸ Diese Wiederaufnahme und



Abb. 1: *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?*, TC 0.04.30



Abb. 2: *EIN BLONDER TRAUM*, TC 0.05.18

-
- 76 Bergmann, Klaus: Gegenwarts- und Zukunftsbezug, in: Bergmann, Klaus; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): *Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht*, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2007, S. 91–112, hier S. 91.
- 77 Rothfels, Hans: Zeitgeschichte als Aufgabe, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 1 (1953), H. 1, S. 1–8, hier S. 2.
- 78 Vgl. Prokasky, Judith: Krise. Die späte Weimarer Republik im Spiegel der Tonfilmoperette, in: Rother, Rainer; Mänz, Peter (Hrsg.): *Wenn ich sonntags in mein Kino geh': Ton – Film – Musik 1929–1933*, Bönen 2007.

Uminterpretation proletarischer Ikonografie und die Verbindung mit den typischen sogenannten Tonfilmschlagern („Einmal schafft’s jeder! / Jeder kommt dran, wenn er wirklich was kann!“) weisen deshalb einen Film wie *EIN BLONDER TRAUM* als ein typisches Beispiel für die gezielte Meinungsmanipulation durch die von Alfred Hugenberg kontrollierte UFA aus.

Zeitgenössische Spielfilme können also äußerst interessante Quellen darstellen. Über die beiden hier genannten Beispiele hinaus kann das für ganze Filmgenres gelten wie für den deutschen Heimatfilm⁷⁹ oder für den amerikanischen Science-Fiction-Film⁸⁰ der 1950er Jahre, die die Befindlichkeiten ihrer Entstehungszeit deutlich zum Ausdruck bringen. Allerdings liefern diese Filme eben keine Darstellungen von Geschichte, weshalb sie kein Gegenstand dieser Arbeit sein sollen.

Ausgehend von der entwickelten Definition des historischen Spielfilms sollen ebenfalls Filme ausgeschlossen werden, in denen zwar über die Vergangenheit nachgedacht wird, die aber eher die Bedeutung einer Vergangenheit für die jeweilige Gegenwart thematisieren. Filme dieser Art stellen die Geschichtskultur ihrer Entstehungszeit in den Mittelpunkt, nicht aber das historische Geschehen selbst. Dazu zählen beispielweise so unterschiedliche Filme wie der erste nach dem Zweiten Weltkrieg produzierte Trümmerfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, der erste Film nach dem Programm des Oberhausener Manifests *ABSCHIED VON GESTERN*⁸¹ oder die Komödie *SCHTONK!*,⁸² die alle nicht den Nationalsozialismus selbst, sondern den Umgang mit diesem zur Zeit ihrer Entstehung behandeln. Auch diese Filme liefern damit höchst interessante Einblicke in die Dynamik der Verarbeitung historischer Erfahrungen. Sie stellen selbst aber nicht Geschichte dar und sollen deshalb nicht zum historischen Spielfilm gezählt werden.

79 Vgl. Bliersbach, Gerhard: *So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht*, Weinheim 1985; Heidrich; Jansen: *Filme über die Gründerzeit der Bundesrepublik. Wie sollen Spielfilme im Geschichtsunterricht eingesetzt werden?*, S. 595 ff.

80 Einen guten Überblick auch mit Inhaltsangaben zu einzelnen Filmen liefert Koebner, Thomas: *Filmgenres. Science Fiction*, Stuttgart 2007.

81 „Als Repräsentant des Neuen Deutschen Films übt Kluges Film ausdrücklich Kritik an den bundesdeutschen Verdrängungsmechanismen. [...] Abschied von gestern [ist] somit nur geringfügig Teil der Aufarbeitung des Nationalsozialismus, sondern überwiegend Teil der zeitgenössischen Aufarbeitung der vermeintlich mangelhaften Vergangenheitsbewältigung.“ Bartholomei, Lukas: *Bilder von Schuld und Unschuld. Spielfilme über den Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland*, Münster 2015, S. 248.

82 So äußerte sich beispielsweise Neitzel folgendermaßen zu dem Film: „Shtonk! [...] nimmt zwei Dinge zugleich auf die Schippe und beleuchtet sie dabei kritisch. Einmal ist es die Faszination, die in der deutschen Nachkriegsgesellschaft bis in die achtziger und neunziger Jahre hinein noch für den Nationalsozialismus existierte. [...] Zweitens spießt Dietl die Sehnsucht mancher Medien nach Sensationen auf. [...] Ich kenne keine Satire, die den Umgang der Bundesrepublik, vor allem der Medien, mit dem Zweiten Weltkrieg und der Zeit des Nationalsozialismus derart gelungen auf die Schippe nimmt.“ Lohse, Eckart, „Es ist eine wahre Geschichte“, *Historiker über „Shtonk!“*, Frankfurter Allgemeine Magazin, 11.12.2015, zit. nach http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/historiker-soenke-neitzel-im-interview-ueber-die-filmsatire-shtonk-13929367.html?printPageArticle=true#pageIndex_2.

Abschließend ist festzustellen, dass der historische Spielfilm aufgrund seiner komplexen und facettenreichen Erscheinungsform nur schwer in eine Systematik der Medien des historischen Lernens eingeordnet werden kann, die nur auf einem Unterscheidungsmerkmal – wie dem der Authentizität – basiert. Anstelle einer solchen eindimensionalen Kategorisierung soll im Rahmen dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, die Position des historischen Spielfilms multidimensional zu verorten. Dazu wird das allgemein akzeptierte Merkmal der Konstruktivität aller historischen Darstellungen den Ausgangspunkt bilden. Auf diese Weise lässt sich eine Vergleichbarkeit herstellen, die eine Unterscheidung nicht nur nach inhaltlichen und diskursiven Kriterien, sondern auch nach konkreten medialen Bauformen und Gestaltungsprinzipien ermöglicht. Ein solcher Zugang ist vor allem deshalb notwendig, weil zur Vergegenwärtigung der Vergangenheit immer Medien notwendig sind, die in ihrer jeweiligen Spezifik die Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Darstellung entscheidend beeinflussen. Mit diesem Ansatz soll in den folgenden Kapiteln 2 und 3 eine über die konkrete begriffliche Bestimmung hinausgehende Verortung des historischen Spielfilms vorgenommen werden.

2 Einordnung in die Geschichtskultur

Das neuere Interesse der Geschichtsdidaktik am historischen Spielfilm lässt sich bis auf den in den 1970er Jahren einsetzenden Selbstfindungsprozess zurückverfolgen, mit dem die fachliche Ausrichtung der Wissenschaft neu bestimmt und damit ein „Minderwertigkeitskomplex“⁸³ überwunden wurde. Die Didaktik der Geschichte sollte nicht länger als eine reine „Schulfachdidaktik“ verstanden werden, „deren Hauptaufgabe nur allzu oft darin bestand, einen überlieferten oder verordneten Kanon wohletablierter oder festgeschriebener Unterrichtsinhalte [...] in die Köpfe der Schülerinnen und Schüler zu transportieren“.⁸⁴ Vielmehr sollte es darum gehen, die gesellschaftliche Vermittlung von Geschichte und damit die ganze Vielfalt historischer Sinnbildung in den Blick zu nehmen. Einen weiteren Schub erhielt das Interesse an historischen Spielfilmen dann im Kontext der sogenannten PISA-Debatte, in der die Zielstellung formuliert wurde, dass „nicht mehr das ausschließliche Faktenlernen als Ziel“ des Geschichtsunterrichts verstanden werden dürfe, „sondern bestimmte ‚Fähigkeiten‘ mit ‚Geschichte‘ umzugehen“⁸⁵ vermittelt werden müssten. Diese Fähigkeiten sind vor allem deshalb relevant, weil historische Spielfilme nicht nur einen großen Teil der heutigen Geschichtskultur ausmachen, sondern durch digitale Datenträger und Internetstreamingdienste auch praktisch jederzeit verfügbar sind.⁸⁶

83 Walz, Rainer: Geschichtsdidaktik, in: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichte: ein Grundkurs, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007, S. 766–795, hier S. 768.

84 Schönemann: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, S. 11.

85 Pandel, Hans-Jürgen: Geschichtsunterricht nach PISA Kompetenzen, Bildungsstandards und Kerncurricula, Schwabach/Ts. 2005, S. 6.

86 Während Näpel für die Gegenwart „im Bereich multimedialer Ausstattung“ einen insgesamt gestiegenen Standard feststellt, stellte van Kampen Ende der 1970er Jahre noch fest, dass „Filme und Fernsehproduktionen [...] nicht so leicht erreichbar und handhabbar wie Bücher“ seien. Näpel: Film und Geschichte. „Histotainment im Geschichtsunterricht“, S. 147; Kampen, Wilhelm van: Einführung und Überblick, in: Kampen, Wilhelm van; Kirchhoff, Hans Georg (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979, S. 7–16, hier S. 9.

Für eine Einordnung des historischen Spielfilms in die Geschichtskultur kann nach wie vor die Feststellung Jeismanns auf dem Mannheimer Historikertag als Ausgangspunkt dienen.⁸⁷ Der von ihm eingeführte Begriff des Geschichtsbewusstseins wurde in der Folge zu einem zentralen Paradigma der Geschichtsdidaktik und theoretisch immer weiter ausdifferenziert:⁸⁸

„Geschichte‘ tritt uns entgegen als ein auf Überreste und Tradition gestützter Vorstellungskomplex von Vergangenheit, der durch das gegenwärtige Selbstverständnis und durch Zukunftserwartungen strukturiert und gedeutet wird. Nur in dieser Form haben wir Geschichte in unserer Vorstellung; sie ist eben nicht die reale Vergangenheit selbst, sondern ein Bewusstseinskonstrukt, das von einfachen Slogans bis zu elaborierten mit wissenschaftlichen Methoden gestützten Rekonstruktionen reicht.“⁸⁹

In dem Maße, in dem Geschichte als ein Konstrukt verstanden wurde, kamen Fragen der individuellen und kollektiven Erinnerung bzw. des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses dazu, mit der auch die Medialität des Erinnerns thematisiert wurde.⁹⁰ So wurde der historische Spielfilm 1977 dann auf der Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik diskutiert.

Parallel zur Diskussion um das Geschichtsbewusstsein wurde ab den 1990er Jahren die Geschichtskultur als das zweite große Paradigma der Geschichtsdidaktik in ihren „theoretischen, empirischen und pragmatischen Aspekten“⁹¹ erfasst. Zentral ist hier die Feststellung Rüsen:

87 „Didaktik der Geschichte‘ hat es zu tun mit dem Geschichtsbewusstsein in der Gesellschaft.“ Jeismann, Karl-Ernst: Didaktik der Geschichte. Die Wissenschaft von Zustand, Funktion und Veränderung geschichtlicher Vorstellungen im Selbstverständnis der Gegenwart, in: Kosthorst, Erich (Hrsg.): Geschichtswissenschaft. Didaktik – Forschung – Theorie, Göttingen 1977, S. 9–33, hier S. 12.

88 Siehe dazu auch die von Pandel entwickelten Dimensionen des Geschichtsbewusstseins: Pandel, Hans-Jürgen: Dimensionen des Geschichtsbewusstseins. Ein Versuch, seine Struktur für Empirie und Pragmatik diskutierbar zu machen, in: Geschichtsdidaktik 12 (1987), H. 2, S. 130–142.

89 Vgl. Jeismann, Karl-Ernst: „Geschichtsbewusstsein“ als zentrale Kategorie des Geschichtsunterrichts, in: Niemetz, Gerold (Hrsg.): Aktuelle Probleme der Geschichtsdidaktik, Stuttgart 1990, S. 44–78, hier S. 49.

90 Zentrale Impulse gingen hierbei auch von den Kulturwissenschaften und insbesondere von den Arbeiten Jan Assmanns aus (siehe dazu vor allem Assmann: Das kulturelle Gedächtnis.) Allerdings wird das Verhältnis beider Wissenschaftszweige auch durchaus kritisch betrachtet: „Zeitlich später ansetzend entstand in den Fachdisziplinen, die sich „Kulturwissenschaften“ nannten, ein Diskurs über Erinnerung und Gedächtnis, der sich von der Sache her aufs engste mit dem über Geschichtsbewusstsein berührt. Er fand jedoch ohne irgend eine bemerkenswerte Berücksichtigung dieser älteren Erörterungen und ihrer Ergebnisse statt [...]“ Rüsen, Jörn: Einleitung. Geschichtsbewusstsein thematisieren – Problemlagen und Analysestrategien, in: Rüsen, Jörn (Hrsg.): Geschichtsbewusstsein: Psychologische Grundlagen, Entwicklungskonzepte, empirische Befunde, Köln 2001, S. 1–15, hier S. 4.

91 Schönemann: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, S. 17.

„Historisches Lernen hat eine äußere und innere Seite. Die äußere betrifft seine Institution und Organisation [...]. Zu diesen äußeren Gegebenheiten gehören die Schule, die Kultusbürokratie, die Richtlinien, die Schulbücher und die Museen, Ausstellungen, der ganze Kulturbetrieb, in dem es um Geschichte geht, staatlich organisierte Gedenkfeiern, die Massenmedien und Ähnliches. All dies kann mit der Kategorie ‚Geschichtskultur‘ zusammengefasst werden. Die Geschichtsdidaktik hat die Aufgabe, diese Geschichtskultur in allen Einzelheiten und im Gesamtzusammenhang des gesellschaftlichen Lebens zu erforschen.“⁹²

Deutlich wird auch in diesem Zusammenhang, dass das Interesse an der Geschichtskultur weniger in einer unterrichtspraktischen Relevanz liegt. Vielmehr geht es darum, den gesellschaftlichen Umgang mit Geschichte über den Unterricht hinaus zu erforschen, um auf diese Weise Intentionen, Konstruktionsprinzipien und Wirkungen bei der Beschäftigung mit Geschichte sichtbar zu machen. In diesem Sinne schlug Rösen vor, Geschichtskultur als „praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewußtsein im Leben einer Gesellschaft“⁹³ zu bezeichnen und dabei drei Bereiche bzw. Dimensionen zu unterscheiden:

„Jedes Phänomen der Geschichtskultur hat ästhetische, politische und kognitive Elemente, natürlich in unterschiedlicher Verteilung und Zusammensetzung. [...] Der Zusammenhang der verschiedenen Dimensionen ist [...] dadurch charakterisiert, daß jeweils die eine Dimension die andere zu instrumentalisieren trachtet und damit zu Verengungen und Verwerfungen der Geschichtskultur führt.“⁹⁴

Mit diesen grundlegenden Überlegungen zum Geschichtsbewusstsein und zur Geschichtskultur ist es möglich, die Position des historischen Spielfilms theoretisch zu verorten und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung zu legitimieren: Der historische Spielfilm ist damit als ein öffentlich wirksames Konstrukt zu verstehen, in dem sich das Geschichtsbewusstsein einer Gesellschaft artikuliert. Außerdem macht Rösen mit den genannten Elementen der Geschichtskultur darauf aufmerksam, dass sich die Analyse von historischen Spielfilmen nicht allein auf eine Wahrheits- bzw. Triftigkeitsprüfung beschränken kann. Vielmehr handelt es sich beim Film in der Regel zunächst um ein ästhetisches Produkt, bei dem die kognitive und die politische Dimension nachgeordnet sind.

92 Rösen, Jörn: Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2008, S. 123.

93 Rösen, Jörn: Geschichtskultur, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 46 (1995), H. 9, S. 513–521, hier S. 513.

94 Rösen: Geschichtskultur (1997), S. 40.

Allerdings zeigt gerade der historische Spielfilm, dass die von Pandel geäußerte Kritik an der Begrenzung auf diese drei Dimensionen sehr berechtigt ist. Er schlägt vor, zusätzlich die Dimensionen „Ethik“ und „Ökonomie“⁹⁵ zu berücksichtigen. Beispielhaft kann der Film *JUD SÜSS* die Notwendigkeit der Dimension Ethik zeigen: Sicherlich muss der Film in seiner Gestaltung aus der politischen Motivation des Antisemitismus heraus erklärt werden. Damit wird jedoch nur indirekt auch eine Aussage über die zutiefst inhumane Botschaft des Films getroffen, die ebenfalls eine klare Positionierung erfordert. Diese Positionierung ist aber keine historische oder etwa eine politische Frage, sondern eine Frage des moralischen Handelns. Neben antisemitischen oder rassistischen Darstellungen sind es heute vor allem extreme und ästhetisierte Gewaltdarstellungen in historischen Spielfilmen, die immer wieder Anlass geben, die Möglichkeiten der Darstellung von Geschichte zu hinterfragen, und die zeigen, dass eine moralisch-ethische Dimension im Rahmen der Auseinandersetzung mit Geschichtskultur absolut notwendig ist.⁹⁶ Daneben ist auch die Berücksichtigung der von Pandel geforderten ökonomischen Dimension bei einem kommerziellen Produkt wie dem Spielfilm offensichtlich. Denn dieser ist zwar ein künstlerisches Produkt, aber aufgrund der hohen Produktionskosten immer auch an unternehmerische Aktivitäten gebunden.

Diesen Ergänzungen soll noch eine weitere Überlegung hinzugefügt werden, denn Geschichtskultur und damit historische Spielfilme befriedigen nicht nur ein Bildungsbedürfnis, sondern vor allem auch ein Unterhaltungsbedürfnis, das z. B. auch aus dem Schlagwort „Histotainment“ deutlich wird. Wie Toplin feststellt, kann der historische Spielfilm als eine „kuriose Mischung“ dieser unterschiedlichen Elemente betrachtet werden:

„To say that the films under examination here deal with real episodes from the past is not to indicate that these movies were designed specifically to educate the public about history. Artists created the films to express their thoughts and feelings to make money. They aimed more to entertain audiences and earn profits than to inform them. But their interest in history should not be underestimated. [...] They have committed considerable energy to historical research in the production process and defend their interpretations enthusiastically when critics challenged their portrayals. Although their productions are something less than simple history lessons and something more complex in purpose than works of scholarship, they are nevertheless worthy to study. Cinematic history, a curious blend of entertainment and interpretation, needs analysis.“⁹⁷

95 Pandel: *Geschichtsdidaktik*, S. 165.

96 Vgl. Röwekamp, Burkhard: *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*, München 2011, S. 29.

97 Toplin, Robert Brent: *History by Hollywood*, Urbana 1996, S. ix f.

Toplins Formulierung des „curious blend“ kann so verstanden werden, dass die verschiedenen Dimensionen Ästhetik, Politik, Kognition, Ethik, Ökonomie und Unterhaltung in allen historischen Spielfilmen zu finden sind. Aufgrund der hohen, wieder einzuspielenden Produktionskosten historischer Spielfilme liegt die Überlegung nahe, dass die von Rösen benannte gegenseitige Instrumentalisierung vor allem von der ökonomischen Dimension ausgeht.⁹⁸ Das bedeutet jedoch nicht, dass jede filmische Aussage auf die Intention reduziert werden kann, damit Geld zu verdienen. Vor allem für sogenannte Propagandafilme, bei denen die politische Absicht im Vordergrund steht, gilt das eher nicht. Hinzu kommt außerdem die große Bandbreite an Produktionsbedingungen. Die dabei bislang entstandenen Kosten reichen von inflationsbereinigten 320 Millionen US-Dollar bei *CLEOPATRA* (1963), der damit immer noch als der wohl teuerste Film der Filmgeschichte gilt,⁹⁹ bis zu 14 000 Mark bei dem Experimentalfilm *100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER*.¹⁰⁰ Einem solchen Film kann man sicherlich nicht die Absicht unterstellen, Geschichte aus ökonomischen Interessen heraus zu funktionalisieren. Die von Iffert geäußerte Kritik an der „Kommerzialisierung von Geschichte“, bei der diese zu einem „Produkt, als Glied in der Kette eines Marktmechanismus“ werde und ihr „Angebot zur Individuierung bzw. Vergemeinschaftung“¹⁰¹ verliere, kann deshalb nur bedingt auf den historischen Spielfilm insgesamt übertragen werden. Das Verhältnis der einzelnen Dimensionen stellt sich deshalb für jeden Film anders dar und lässt sich nur schwer verallgemeinern. Einige idealtypische Beispiele können das für die einzelnen Dimensionen verdeutlichen:

Politik: Hierzu zählen Filme, bei denen die Darstellung von Geschichte abhängig von politischen Zielen ist. Da Einstellungen und Verhaltensweisen beeinflusst werden sollen, sind diese Filme oft indoktrinierend und/oder verzerren bewusst historische Zusammenhänge. Beispiele dafür finden sich nicht nur in diktatorischen Verhältnissen: *JUD SÜSS*; *ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE*/

98 Einen kurzen, interessanten Überblick über die durch „Globalisierung und Medienkonzentration“ gekennzeichnete „Geschichtsindustrie“ gibt Wirtz, Rainer: Alles authentisch: so war's, in: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hrsg.): Alles authentisch?: Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 9–32, hier S. 24 ff.

99 Vgl. Patterson, John: Cleopatra, the film that killed off big-budget epics, in: The Guardian, 15.07.2013, zit. nach <https://www.theguardian.com/film/2013/jul/15/cleopatra-killed-big-budget-epics?INTCMP=SRCH>.

100 So der Regisseur Christoph Schlingensiefel in einem Interview zur Aufführung des Films bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin 1989, vgl. Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997, o. S., Stichwort: 100 Jahre Adolf Hitler.

101 Iffert, Mathias: Die Inhaltsstruktur des Geschichtsbewusstseins. Empirische rekonstruktionslogische Analyse und Theoriebildung, Hamburg 2005, S. 333.

ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE; NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN;
TAL DER WÖLFE – IRAK.

Ästhetik: Im Unterschied zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen ist die Auseinandersetzung mit Geschichte im historischen Spielfilm nicht nur rational möglich, sondern auch emotional und subjektiv. Ihren Ausdruck kann diese Form der Auseinandersetzung in künstlerisch-ästhetischen Konzepten finden, die deshalb nicht auf eine historische Triftigkeitsprüfung reduziert werden können. Beispiele dafür wären: APOCALYPSE NOW; DER SCHMALE GRAT; BARRY LYNDON; GEH UND SIEH.

Kognition: Die kognitive Dimension kann auf unterschiedliche Weise in historischen Spielfilmen realisiert sein. Es handelt sich dabei um Filme, die versuchen, ihre Darstellung im Vergleich zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen möglichst realistisch erscheinen zu lassen. Auf allen narrativen Ebenen finden sich deshalb historische bzw. repräsentative Referenzen. Ein Beispiel dafür ist der sich auch explizit als Chronik verstehende Zyklus HEIMAT von Edgar Reitz. Die kognitive Dimension kann sich jedoch auch eher thesenhaft ausdrücken, indem mit Filmen historische Entwicklungen erklärt werden sollen. So kann der Film DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE als eine Suche nach den Ursachen des Nationalsozialismus in den Verhältnissen des Kaiserreichs verstanden werden.

Ethik: In historischen Spielfilmen entwickelt sich die Handlung in der Regel aus den von den Figuren zu bewältigenden Konflikten. Damit können sich Sinnfragen auf unterschiedlichen Ebenen stellen, die je nach dem von den Figuren selbst oder aber vom Rezipienten zu beantworten sind. Deutlich wird daran, dass historische Spielfilme in besonderer Weise in der Lage sind, Fragen des moralisch richtigen und falschen Handelns, des Leidens oder Fragen von Glück und Unglück zu thematisieren. Diese moralisch-ethische Dimension tritt vor allem bei Filmen über den Holocaust deutlich in den Vordergrund (wie z. B. in SCHINDLERS LISTE).

Unterhaltung: Neben den von Rösen und Pandel benannten Einflussfaktoren muss bei historischen Spielfilmen berücksichtigt werden, dass diese nicht vorrangig produziert werden, um Forschungsergebnisse zu präsentieren oder um diese zu diskutieren. Ein großer Teil von Filmen entsteht vielmehr aus dem Grund heraus, Unterhaltungsbedürfnisse zu erfüllen, wobei die Erfüllung dieser Bedürfnisse der historischen Darstellungsabsicht nicht widersprechen muss. Besonders offensichtlich wird die Unterhaltung in sogenannten Monumentalfilmen wie BEN HUR (1959), CLEOPATRA (1963) oder GLADIATOR, bei denen die Schauwerte im Vordergrund stehen.

Der Zuordnung von Filmen zu den einzelnen Dimensionen mag im Einzelfall widersprochen werden können, denn natürlich schließen sich die einzelnen Dimensionen nicht aus, sondern sind gleichzeitig virulent und repräsentieren somit die Vielzahl an unterschiedlichen Intentionen und Reaktionen bei der Produktion, Distribution und Rezeption historischer Spielfilme. Um diese Heterogenität zu erfassen und geschichtskulturelle Artikulationen differenzieren zu können, hat Schönemann vorgeschlagen, Geschichtskultur allgemein als ein „soziales System“ zu verstehen.¹⁰²

„Geschichtskultur [ist] kein waberndes Chaos, sondern ein soziales System [...]. In diesem System findet Kommunikation statt – eine kulturell durchformte Kommunikation, die auf spezielle Weise, nämlich durch das Zusammenspiel von Institutionen, Professionen, Medien und Publika, Geschichte als Bedeutung erzeugt.“¹⁰³

Diese Beschreibung zeigt deutlich, dass es sich bei der „Artikulation von Geschichtsbewusstsein“ in einem „sozialen System“ um eine komplexe kommunikative Praxis handeln muss. In offenen Gesellschaften sind diese kommunikativen Beziehungen dabei vielfältig und eher zirkulär als einseitig, da sich die Beteiligten weniger über eine verordnete, sondern vor allem über eine gemeinsame Erinnerung einer eigenen Geschichte und damit der eigenen Identität versichern können. Das bedeutet, dass in diesem System jeder Sender gleichzeitig auch Empfänger sein kann und somit alle Mitglieder einer Gesellschaft bzw. einer gemeinsamen Erinnerungskultur genauso prägend sein können, wie sie geprägt werden (Abb. 3). Dieses zirkuläre Verständnis darf allerdings nicht dahingehend missver-

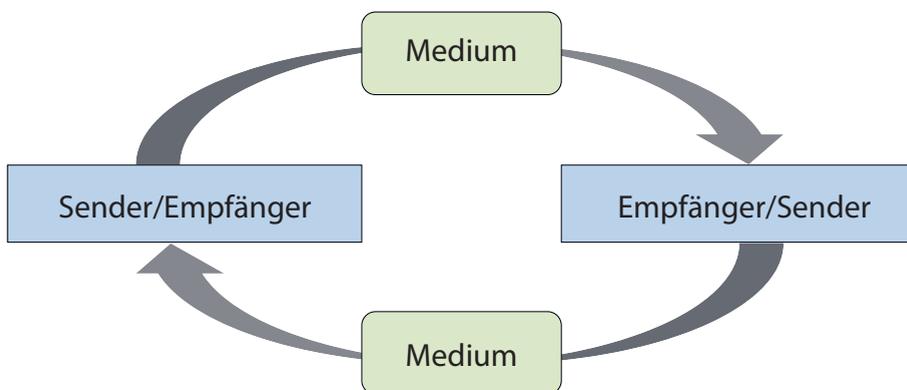


Abb. 3: Geschichtskultur als soziales System

102 Schönemann modifiziert in dieser Konzeption das klassische Modell von Shannon und Weaver, vgl. Shannon, Claude Elwood; Weaver, Warren: Mathematische Grundlagen der Informationstheorie, München 1976.

103 Schönemann: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, S. 18.

standen werden, dass alle Kommunikationspartner denselben Einfluss ausüben. Aber auch wenn „Erinnerungsspezialisten“ mit besonderem Zugang zu historischem Wissen als Meinungsführer verstanden werden können, müssen sie als Teil des gesamten Diskurses gesehen werden.

Gerade am Beispiel des historischen Spielfilms wird jedoch deutlich, dass einer solchen systemischen Sichtweise von Geschichtskultur nicht durchgängig gefolgt wird. So behauptet z. B. Fest im Zusammenhang seiner Mitarbeit am Film *DER UNTERGANG*: „Geschichtsschreibung kommt ohne Film aus, aber Film nicht ohne Geschichtsschreibung.“¹⁰⁴ Fest zeigt in dieser Behauptung die schon oben erwähnte typische Tendenz, die Vorrangstellung der Geschichtswissenschaft vor allen anderen Formen der Auseinandersetzung mit Geschichte zu behaupten. Rationale, nach wissenschaftlichen Kriterien formulierte Aussagen werden damit in ein hierarchisches Verhältnis zu ästhetischen und emotionalen Zugängen zur Geschichte gebracht, die damit grundsätzlich als nicht notwendig erachtet werden. Historisches Denken kann jedoch nicht in einem Elfenbeinturm betrieben werden, vielmehr setzt es immer eine konkrete und deshalb bestimmte Fragen evozierende Gegenwart voraus, deren Bestandteil eben auch andere Formen der Geschichtskultur sind. Am Beispiel der TV-Serie *HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS*, verweist Bösch deshalb darauf, dass der Historiker zwar eine bedeutende Position innerhalb des sozialen Systems der Geschichtskultur inne hat, jedoch nicht außerhalb dieses Systems steht, sondern ein beeinflussbarer Teil davon ist:

„Wie zahlreiche Studien betonten, veränderte sie [die Serie] die kollektiven Vorstellungen über die Ermordung der Juden und förderte ein breiteres Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, das sich auch für die wissenschaftliche Erforschung und Vermittlung als außerordentlich produktiv erwies.“¹⁰⁵

Wie diese Überlegungen beispielhaft zeigen, ist eine Einordnung des historischen Spielfilms in das soziale System der Geschichtskultur unmittelbar mit der Frage seiner Wirkung verbunden. Ausgehend von einem zirkulären Verständnis von Geschichtskultur lässt sich also zunächst feststellen, dass der historische Spielfilm genauso Ausdruck des Geschichtsbewusstseins seiner Produzenten ist wie er gleichzeitig Einfluss auf die Rekonfiguration des Geschichtsbewusstseins seiner Rezipienten nimmt. Denn wenn Geschichtskultur und Geschichtsbewusstsein

104 Wenn Untergänge, dann aber richtig. Interview von Rüdiger Suchsland mit Joachim C. Fest, in: *Der Tagesspiegel*, 22. 4. 2003, S. 21.

105 Bösch, Frank: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, in: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte* 55 (2007), H. 1, S. 1–32, hier S. 2.

„zwei Seiten einer Medaille“¹⁰⁶ sind, liegt der Schluss nahe, dass sich auch Intention und Wirkung bei Medien kollektiver Erinnerung in gewisser Weise aufheben, da sie einerseits Ausdruck einer Erinnerung sind, andererseits Erinnerung von ihnen neu geprägt wird.¹⁰⁷

Eine solche Betrachtung des Films als Spiegel von Mentalitäten und gesellschaftlichen Tendenzen geht vor allem auf die Arbeit Siegfried Kracauers „Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films“¹⁰⁸ zurück. In dieser 1947 im amerikanischen Exil veröffentlichten und in Deutschland zunächst kaum rezipierten Studie¹⁰⁹ führt Kracauer die „Häufung von tyrannischdiabolischen Machtmenschen im Kino der Weimarer Republik – etwa Caligari, Mabuse oder Nosferatu – [...] darauf zurück, dass das Unbewusste der Filmemacher und ihres Publikums um die scheinbar unvermeidliche Entscheidung zwischen Tyrannei und Chaos kreiste, was dann schließlich in die Unterstützung für Hitler mündete.“¹¹⁰ Sicherlich ist gegenüber dieser Behauptung der Einwand möglich, dass die schon erwähnten Ufa-Filme der späten Weimarer Republik ganz darauf ausgerichtet waren, die Bevölkerung von den Problemen der Wirtschaftskrise abzulenken. Das ist zweifelsohne richtig und kann kaum bestritten werden. Indem aber ein Film wie EIN BLONDER TRAUM – anders als KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT? – zu einem Kassenerfolg wurde, zeigt sich das unausgesprochene Einverständnis zwischen Sender und Empfänger, eine bestimmte Botschaft als gültig zu akzeptieren, eine andere dagegen abzulehnen. In Anlehnung an Kracauer könnte also auch behauptet werden, dass historische Spielfilme als eine der populärsten Formen der Geschichtskultur in besonderer Weise das „basic historical knowledge“¹¹¹ bzw. das Geschichtsbewusstsein einer Gesellschaft repräsentieren.¹¹²

106 Schönemann, Bernd: Geschichtskultur als Wiederholungsstruktur?, in: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 34 (2006), H. 3/4, S. 182–191, hier S. 183.

107 Die Frage von Intention und Wirkung ist an dieser Stelle insofern verkürzt, als dass entwicklungspsychologische Aspekte unberücksichtigt bleiben. Denn wie Klose hervorhebt, dürfen sowohl die „endogenen Voraussetzungen“ als auch die „exogenen Faktoren“ für die „Herausbildung von Geschichtsbewusstsein nicht unterschätzt werden.“ Dabei ist es nicht möglich, „zu unterscheiden, welche der bei den Komponenten die dominierende ist.“ Vielmehr muss ein „Wechselspiel“ vorausgesetzt werden. Klose, Dagmar: Geschichtsbewusstsein – Ontogenese, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 51–56, hier S. 53.

108 Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, 9. Aufl., Frankfurt/M. 1984.

109 Vgl. Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 96–113, hier S. 110.

110 Eder: Die Figur im Film, S. 542.

111 Sorlin, Pierre: The Film in History. Restaging the Past, Oxford 1980, S. 208.

112 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Position von Fledelius: „[Je] ‚trivialer‘ der Film ist, desto unmittelbarer spiegelt er die [...] sozio-psychologischen Grundstrukturen wider.“ Fledelius: Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und Unterricht, S. 300.

Dieser Zusammenhang von Intention und Wirkung bedeutet jedoch nicht, dass Sender und Empfänger ununterscheidbar wären. Das ist natürlich nicht der Fall, denn vor allem hinsichtlich der Kommunikationssituation überwiegen wohl eher die Unterschiede als die Gemeinsamkeiten. Um also die Spezifik der einzelnen Elemente herauszuarbeiten, sollen diese nun getrennt voneinander betrachtet werden.

2.1 SENDER: INSTITUTIONEN UND PROFESSIONEN

Die Bestimmung von Geschichtskultur als öffentliche Artikulation von Geschichtsbewusstsein wirft auf der Seite des Senders die allgemeine Frage auf, wie eine filmische Aussage überhaupt zustande kommt. Dazu kann zunächst festgestellt werden, dass es abgesehen von vereinzelt experimentellen Versuchen keinen Film gibt, der als ein individuelles Produkt verstanden werden kann. Bekannt sind zwar berühmte Beispiele wie Orson Welles und sein Film *CITIZEN KANE*, der mit Bezügen zur Geschichte der USA das Leben des amerikanischen Verlegers William Randolph Hearst erzählt und bei dem Welles für Drehbuch, Regie, Hauptrolle und Produktion verantwortlich war. Diese Häufung ist jedoch eher unüblich und trotz der zahlreichen Aufgaben, die Welles selbst übernahm, wäre der Film ohne die weiteren Beteiligten vor und hinter der Kamera unmöglich zu realisieren gewesen. Der Versuch, einem historischen Spielfilm einen individuellen Sender zuzuweisen, ist deshalb – wie auch Hickethier betont – schwierig: „Ist damit der Drehbuchautor oder der Regisseur, der Schauspieler oder der Kameramann gemeint, ist es das Produktionsteam, und wenn ja, wie kann dieses eine einheitliche Aussage im Sinne eines Sprechenden zustande bringen?“¹¹³

Da es also einen individuellen Sender bei einem historischen Spielfilm nicht geben kann, ist dieser generell als ein „Kollektivprodukt“ zu verstehen. Für Rother folgt daraus, dass bei der Deutung immer eine bestimmte „Stufe der Verallgemeinerung in den Intentionen“¹¹⁴ vorausgesetzt werden muss. Diese Verallgemeinerung resultiert jedoch nicht nur aus dem Zusammenspiel der typischen künstlerischen Professionen (Schauspieler, Regisseure, Cutter, Musiker), die im besten Fall von historischen Beratern begleitet werden. Da die Herstellung von Filmen mit immensen Kosten verbunden ist, kommen auf der institutionellen Ebene die Produzenten bzw. die Produktionsfirmen hinzu, die zum Teil entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der Filme nehmen.¹¹⁵ Zwar können vor allem dem Regis-

113 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 9.

114 Rother, Rainer: Film und Geschichtsschreibung, in: Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997, S. 242–246, hier S. 244.

115 Vgl. Monaco: Film verstehen, S. 235 ff.

seur, der als der „künstlerisch ausschlaggebende ‚Macher‘ des Films die zentrale Verantwortung trägt“,¹¹⁶ bestimmte Absichten unterstellt werden, jedoch sind es bei größeren Studioproduktionen die wenigsten Regisseure, die vollkommen unabhängig von ökonomischen oder auch politischen Zwängen ihre Filme gestalten können. Eines der wenigen Ausnahmebeispiele dafür ist Stanley Kubrick, dem es nach seinen Erfahrungen bei der Produktion von SPARTACUS gelang, für seine weiteren Filme künstlerische Freiheit zu erreichen. Wie schwierig der Weg zu dieser Freiheit sein kann, zeigt auch das Beispiel von Francis Ford Coppola, der seinen Film APOCALYPSE NOW nur unter dem Einsatz großer Teile seines Privatvermögens beenden konnte.

Neben der Frage der künstlerischen Freiheit der Regisseure muss auch die Frage nach den Intentionen, die bei der Auseinandersetzung mit historischen Themen leitend sind, berücksichtigt werden. Unmittelbar wird damit der Anspruch auf historische Genauigkeit und Wahrhaftigkeit berührt, denn ganz sicher zählt der Regisseur nicht zu den „Berufsgruppen von Erinnerungsspezialisten, die eigens dafür ausgebildet und damit beauftragt sind, historische Quellen zu sammeln, zu konservieren, zu erforschen und vermitteln“.¹¹⁷ Aus diesem Grund geht die Bandbreite an Einstellungen weit auseinander: Auf der einen Seite stehen Regisseure wie der gerade erwähnte Stanley Kubrick, der für seinen Film BARRY LYNDON die Kostüme exakt nach historischen Vorbildern schneiden ließ und Innenaufnahmen nicht wie üblich ausleuchtete, sondern bei Kerzenlicht drehte. Andererseits gibt es eine Reihe vor allem älterer Regisseure, die eher unbedarft mit Geschichte umgingen. Zum Thema historische Genauigkeit befragt, zog Anthony Mann einen Vergleich zu Shakespeare: „You will find tremendous inaccuracies from an historical point of view, but these are not important. The most important thing is that you get the feeling of history.“¹¹⁸ In der Gegenüberstellung von Fakten und Gefühl bei der Darstellung von Geschichte verweist Mann sicherlich auf einen grundsätzlichen Unterschied in den Intentionen von Historikern und Filmemachern. Wie aber das Beispiel BARRY LYNDON zeigt, müssen Fakten und Gefühl nicht als Widerspruch verstanden werden, denn gerade durch den Perfektionismus der historischen Darstellung gelingt es Kubrick, das Gefühl für Geschichte zu erzeugen.

Die begrenzten Einflussmöglichkeiten von historischen Beratern zeigt dagegen eine Anekdote aus der Produktion BEN HUR (1959): Nachdem William Wyler einer Beraterin das Filmset zeigte, stellte er die Frage, was er machen könne, damit alles noch echter wirke. Die Antwort daraufhin lautete, dass man alles ver-

116 Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München 2002, S. 11.

117 Schönemann: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, S. 18.

118 Zit. nach Junkelmann, Marcus: Hollywoods Traum von Rom. „Gladiator“ und die Tradition des Monumentalfilms, Mainz 2004, S. 367.

brennen müsste.¹¹⁹ In Anbetracht dieser Äußerung klingt auch die Behauptung des Drehbuchautors Gore Vidal glaubhaft, dass Wyler zur Vorbereitung des Films nicht römische Geschichte, sondern andere Römerfilme studiert habe.¹²⁰ Diese Unbekümmertheit im Umgang mit der Geschichte ist sicherlich in den letzten Jahren zugunsten einer intensiveren Auseinandersetzung deutlich zurückgetreten. Rosenstone kommt dabei zu dem Schluss:

„Anyone who follows cinema knows that the last quarter-century has seen an enormous change in the form and practice of the historical film – both dramatic and documentary. Filmmakers all over the world have, during this period, struggled to find new ways of coming to grips with the burden of the past. Their efforts have produced works that, in form and content, are far different from the Hollywood ‚historical,‘ [sic!] a costume drama that uses the past solely as a setting for romance and adventure [...].“¹²¹

Aber nicht nur die Beschäftigung mit der künstlerischen Seite bei der Entstehung eines Films kann von Bedeutung und Interesse sein. Wie das eingangs beschriebene Beispiel *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* zeigt, kann auch die Erforschung der äußeren Produktions- bzw. Entstehungsbedingungen eines Films äußerst aufschlussreich sein. Beispielhaft für eine solche Fragestellung ist die Arbeit Jürgen Spikers zur politischen Ökonomie des deutschen Films in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in der er personell und strukturell den Nachweis erbringt, dass die deutsche Filmwirtschaft maßgeblich daran beteiligt war, die „Republik durch eine autokratische Staatsform abzulösen“.¹²² Sicherlich kann es äußerst spannend sein, die Verbindungen von Filmproduktion, Ökonomie und Politik zu verfolgen. Im Rahmen der Filmanalyse ist dieser Zusammenhang immer dann aufschlussreich, wenn es auf diese Weise gelingt, die Aussagen und die Gestaltung eines Films näher zu verstehen und zu deuten. Darüber hinaus kann ein solcher Zugang – z. B. in der Gegenüberstellung der Umset-

119 Vgl. ebd., S. 52f.

120 Vgl. ebd., S. 24. Nicht ganz nachzuvollziehen ist deshalb das Urteil Schillingers über *BEN HUR* (1959). Für ihn stützt sich der Film „akribisch [...] auf verbrieft Quellen und authentische Überlieferungen“. Schillinger: *Kronzeugen der Vergangenheit? Historische Spielfilme im Geschichtsunterricht*, S. 4.

121 Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge 2006, S. 4.

122 Spiker dazu in seinem Fazit ausführlich: „Jene ideologische Zerstörung des Weimarer Staates, die schon in den 20er Jahren, aber verstärkt noch während der großen Wirtschaftskrise in zahlreichen deutschen Filmen betrieben wurde, fand auch ihre Umsetzung in konkreten Reorganisations- und Konsolidierungsvorstellungen der Filmindustrie, die die Struktur des autoritären Staates als Modell benutzten und davon ausgingen, daß nur ein Regime mit weitreichenden Machtbefugnissen die gewünschten Änderungen herbeiführen können.“ Spiker, Jürgen: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, Berlin 1975, S. 79.

zung des Sozialistischen Realismus in der DDR und der des Production Codes in den USA¹²³ – verdeutlichen, dass die Einflussnahme auf den Film keine Frage des politischen Systems ist.

2.2 MEDIUM: KOMMUNIKATIONSSITUATIONEN IM WANDEL

In seiner Beschreibung der Geschichtskultur als sozialem System kommt Schönemann zu dem Schluss, dass der Bereich der Medien „außerordentlich heterogen“ ist: „Zwar weisen alle Medien der Geschichtskultur ein gemeinsames Merkmal auf: Sie speichern die – ansonsten flüchtigen – historischen Vorstellungen [...]. Aber jenseits dieser Gemeinsamkeit regieren die Unterschiede.“¹²⁴ Aufgrund der Vielfalt geschichtskultureller Erscheinungsformen, die sich nur bedingt unter dem Medienbegriff zusammenfassen lassen, schlägt Pandel ergänzend Termini wie „Manifestationen“¹²⁵ und „Objektivationen“¹²⁶ vor. Für den historischen Spielfilm sind diese begrifflichen Fragen jedoch nur von nebensächlicher Bedeutung, da dieser der gängigen Mediendefinition entspricht, indem er Informationen speichert und übermittelt.¹²⁷ Insofern bietet sich die fast als klassisch zu beschreibende Definition Maletzkes an, um die mediale und kommunikative Spezifik des historischen Spielfilms zu beschreiben:

„Unter Massenkommunikation verstehen wir jene Form der Kommunikation, bei der Aussagen öffentlich (also ohne begrenzte und personell definierte Empfängerschaft) durch technische Verbreitungsmittel (Medien) indirekt (also bei räumlicher oder zeitlicher oder raumzeitlicher Distanz zwischen den Kommunikationspartnern) und einseitig (also ohne Rollenwechsel zw. Aussagenden und Aufnehmenden) an ein disperses Publikum vermittelt werden.“¹²⁸

Maletzke nennt hier einige Kriterien, die dazu dienen können, den historischen Spielfilm als Medium von anderen geschichtskulturellen Erscheinungsformen zu unterscheiden. Nach diesen Kriterien liegt die Besonderheit des historischen Spielfilms darin, dass dieser sich grundsätzlich öffentlich unter der Verwendung

123 Siehe dazu ausführlich Kapitel 6.3.3 Symbolik und Symptomatik.

124 Schönemann: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, S. 18.

125 Pandel, Hans-Jürgen: Geschichtskultur, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 86.

126 Pandel: Geschichtsdidaktik, S. 275.

127 Zu den unterschiedlichen Dimensionen des Medienbegriffs vgl. Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart 2003, S. 18 ff.

128 Maletzke, Gerhard: Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen, Probleme, Perspektiven, Opladen 1998, S. 45 f.

technischer Verbreitungsmittel an ein disperses Publikum wendet. Mit Ausnahme von Filmgesprächen besteht außerdem eine raumzeitliche Distanz zwischen Sender und Empfänger, die ihre Rollen auch nicht wechseln können, wohingegen der Rollenwechsel im sozialen System der Geschichtskultur – wie oben beschrieben – grundsätzlich möglich ist. Ein kurzer Vergleich mit dem Geschichtsunterricht an der Schule zeigt den fundamentalen Unterschied auf allen Ebenen: Der Unterricht ist generell nicht öffentlich und wendet sich an eine altersmäßig definierte Zielgruppe. Lehrer und Schüler können als Sender und Empfänger die Rollen wechseln und technische Verbreitungsmittel sind keine unmittelbare Voraussetzung für das Zustandekommen der Kommunikationssituation. Diese Flexibilität und Unmittelbarkeit bietet große Vorteile für das historische Lernen. Allerdings ist in dieser Kommunikationssituation die Teilnehmerzahl äußerst begrenzt, vor allem im Vergleich zur nahezu unbegrenzten Reichweite des historischen Spielfilms. Meyers hält dazu fest:

„In den vergangenen Jahrzehnten hat wohl kein Medium so viel Geschichte für ein so großes Publikum aufbereitet wie das Fernsehen. Millionen von Zuschauern beziehen ihre historischen Vorstellungen überwiegend, wenn nicht ganz, aus dem Film; denn die Form, in der Geschichte dem Zuschauer im Fernsehen begegnet, ist zu einem wesentlichen Teil der Film.“¹²⁹

Auch Grindon kommt zu einer vergleichbaren Einschätzung, zusätzlich zur Reichweite verweist er auch auf die qualitative Stellung des historischen Spielfilms als eigener Form der Auseinandersetzung mit Geschichte:

„Historical fiction films interpret and comment on significant past events, as do historians; this interpretive role places historical films in a context of historiography and enables them to have an impact on the public that often exceeds that of scholarship.“¹³⁰

Im Zusammenhang mit allen weiteren denkbaren Formen von Geschichtskultur stellt Pandel deshalb fest, dass schulisches Lernen von Geschichte nur eine „Insel im lebensweltlichen Prozess der Wahrnehmung“ ist: „Was sind schon ein bis zwei Stunden schulischen Unterrichts in Geschichte pro Woche gegen die übrige Zeit, in der Schülerinnen und Schüler außerhalb der Schule geschehende Geschichte

129 Meyers, P.: Film im Geschichtsunterricht, in: GWU 01/2001, zu ähnlichen Einschätzungen kommen Schneider, G.: Filme, in: Pandel, H.-J., Schneider, G., Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, S. 367; Sauer, M.: Geschichte unterrichten, S. 5; Zwölfer, N.: Filmische Quellen und Darstellungen, in Günther-Arndt, H., Geschichtsdidaktik, S. 125.

130 Grindon, Leger: Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film, Philadelphia 1994, S. 2.

erfahren und sich mit den vielfältigen Formen ihrer Darstellung auseinandersetzen.“¹³¹ Der historische Spielfilm benötigt deshalb Aufmerksamkeit!

Ergänzend zur Definition von Maletzke eignet sich für die weitere Differenzierung die von Pross vorgeschlagene Einteilung der Medien nach ihren Produktions- und Rezeptionsbedingungen: Im Gegensatz zu primären und sekundären Medien, die keiner Geräte bedürfen bzw. nur zur Produktion Geräte benötigen, handelt es sich beim Spielfilm um ein tertiäres Medium, das sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption technische Geräte voraussetzt.¹³² Im Gegensatz zu einem historischen Roman etwa, der unmittelbar wahrgenommen werden kann, muss deshalb beim historischen Spielfilm noch einmal zwischen dem eigentlichen Medium und seiner Aufführung unterschieden werden. Hinzu kommt, dass sich mit den technischen Möglichkeiten gleichzeitig auch die Kommunikationssituation verändert. Da diese Situationen die inhaltliche Wahrnehmung entscheidend vorstrukturieren, müssen diese auch im Rahmen einer geschichtskulturellen Betrachtung berücksichtigt werden.

Bis zur Einführung des Fernsehens in den 1950er Jahren ist diese Kommunikationssituation an das Kino gebunden und findet somit nicht nur öffentlich, sondern auch in der Öffentlichkeit¹³³ statt. Welche Konsequenzen mit einer Situation verbunden sein können, in der eine Vielzahl unterschiedlicher Menschen gemeinsam einen Film sieht, zeigt das Beispiel des auf den Roman von Erich Maria Remarque zurückgehenden Films *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930). So sorgten die von Goebbels inszenierten Protestaktionen gegen den Film¹³⁴ nicht nur für zahlreiche „Kino-Saalschlachten“,¹³⁵ sondern auch dafür, dass dieser schließlich verboten wurde. Neben der inhaltlichen Begründung, dass der Film „das deutsche Ansehen“ gefährde, verwies das Urteil ausdrücklich darauf, dass dieser „von Ort und Zeit der Aufführung und den Umständen, die die Aufführung begleitet haben“,¹³⁶ nicht losgelöst werden könne. Aus heutiger Sicht ist dazu anzumerken, dass die zum Teil mehrere tausend Besucher fassenden Kinos seinerzeit als „Paläste“ bezeichnet wurden und in ihrer Neuartigkeit von ihren Besuchern ganz anders wahrgenommen wurden, als das bei einem heutigen Kinobesuch der Fall ist.¹³⁷

131 Pandel: *Geschichtsdidaktik*, S. 161.

132 Vgl. Pross, Harry: *Publizistik. Thesen zu einem Grundkolloquium*, Neuwied 1970, S. 129.

133 Vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 12. Aufl., Frankfurt/M. 2010 f.

134 Nach seiner Ansicht sollte die Aktion dazu dienen, dass den „Eunuchen Mores beigebracht“ wird. Das als „Triumph“ bezeichnete Verbot des Films sieht er folglich gänzlich als seine Leistung an. Vgl. Reuth, Ralf Georg (Hrsg.): *Joseph Goebbels Tagebücher*, Bd. 2: 1930–1934, 2. Aufl., München 2000, S. 541, 545.

135 Kreimeier: *Die Ufa-Story*, S. 226.

136 SächsHStA, Ministerium des Innern, Nr. 11339, Bl. 33–45.

137 Vgl. Prommer, Elizabeth: *Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie*, Konstanz 1999, S. 76 ff. Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 203 ff. sie-

Im Zeitalter des Fernsehens ist eine solche Auseinandersetzung um die richtige Erinnerung nicht mehr denkbar. Wie sich das Konfliktpotential verschieben kann, macht die Diskussion um die Erstausstrahlung des Films SCHINDLERS LISTE deutlich, denn nachdem der Automobilkonzern Ford in den USA eine werbefreie Ausstrahlung finanziert hatte, gab es auch in Deutschland Diskussionen über mögliche Unterbrechungen. Schließlich wurde der Film für einen von Werbung begleiteten Nachrichtenblock mit der Auflage unterbrochen, keine Werbung für Hygieneprodukte oder Alkohol auszustrahlen. Ebenfalls sollten im Vor- und Nachprogramm der Ausstrahlung thematisch verwandte Dokumentationen gezeigt werden.¹³⁸

Neben der Kommunikationssituation sind es die technischen Eigenschaften des Mediums selbst, die entscheidenden Einfluss auf die Wahrnehmung der Inhalte ausüben. Dazu zählen z. B. die sehr offensichtlichen Unterschiede zwischen Stumm- und Tonfilm, zwischen Schwarz-Weiß- und Farbfilm und zwischen 2-D- und 3-D-Filmen. Hinzu kommen weitere technische Details wie das Filmformat, die Filmempfindlichkeit oder das Filmkorn, die ebenfalls darstellungsprägend und wirkungsintensiv sein können.¹³⁹ Sehr deutlich werden diese Besonderheiten bei „farbenfrohen“ Klassikern der Filmgeschichte, die im Cinemascope- bzw. Panavision-Verfahren in Technicolor aufgenommen wurden wie BEN HUR (1959) oder MEUTEREI AUF DER BOUNTY (1962). Weiterhin muss berücksichtigt werden, dass diese unterschiedlichen Formate nicht immer in ihrer ursprünglichen Fassung auf die Datenträger für den individuellen Gebrauch wie VHS, DVD oder BD übertragen worden sind. Die Unterschiede können dabei immens sein. Das zeigt das Beispiel DER SCHWARZE FALKE, bei dem in der Fassung als DVD ein anderes Filmformat und andere Farbwerte vorliegen als in der BD-Version. Im Fall der berühmten Eröffnungssequenz des Films, in der sich die „Tür zu einem neuen Land“¹⁴⁰ öffnet, haben diese Unterschiede enorme Auswirkungen auf die Wahrnehmung des dargestellten Panoramas, in dem „die Felsenberge wie Monumente“¹⁴¹ stehen (Abb. 4 u. Abb. 5).

Wie weit diese Unterschiede in verschiedenen Editionen gehen können, zeigt auch der Film IWANS KINDHEIT, dessen Nachtszenen offensichtlich schwer zu übertragen waren. Neben den deutlichen Unterschieden im Kontrast fällt die von der Firma Icestorm vertriebene DVD-Version durch einen diffusen, kreisrunden

he dazu auch den Unterrichtsvorschlag von Leiß: Leiß, Ingo: Das Kino. Schauplatz der Massenkultur und Realität eines Mythos, in: Praxis Geschichte (2014), H. 6, S. 44–48.

138 Gemischte Reaktionen jüdischer Gemeinden auf geplante Unterbrechung von „Schindlers Liste“, „Mehr Wirkung ohne Werbung“, Berliner Zeitung, 21. 02. 1997, zit. nach <http://www.berliner-zeitung.de/16035490>.

139 Monaco: Film verstehen, S. 65 ff.

140 Hembus, Joe: Western-Lexikon. 1324 Filme von 1894–1978, 2. Aufl., München 1978, S. 539.

141 Ebd., S. 534.



Abb. 4: DER SCHWARZE FALKE, TC 0.01.32 (DVD Warner Home Video)



Abb. 5: DER SCHWARZE FALKE, TC 0.01.57 (BD Warner Home Video)

schwarzen Fleck auf, der mehrere Minuten lang das Bild abdeckt (Abb. 6). Wie die zweite Version belegt, ist dieser Fehler im Original nicht enthalten (Abb. 7). Im ersten Beispiel bleibt deshalb das an der Front abgestürzte Flugzeug der deutschen Luftwaffe unsichtbar, im zweiten Beispiel ist es dagegen noch schemenhaft zu erkennen (Abb. 7).

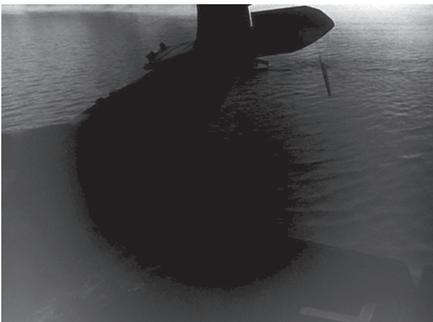


Abb. 6: IWANS KINDHEIT, TC 1.09.34 (DVD Icestorm)

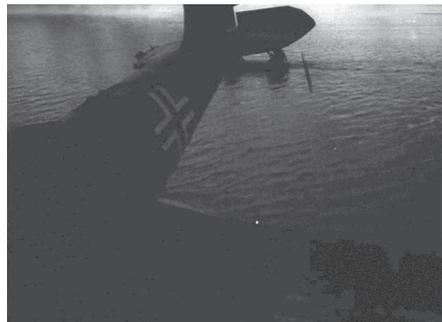


Abb. 7: IWANS KINDHEIT, TC 1.09.34 (DVD trigon)

Zu diesen Übertragungsfehlern kommen Fragen über das Verhältnis der ursprünglich beabsichtigten und der überlieferten Schnittfassung sowie der Synchronisation hinzu. Traurige Berühmtheit hat in diesem Zusammenhang PANZERKREUZER POTEMKIN erreicht, dessen Überlieferung eine „Geschichte der Verstümmelungen“¹⁴² ist. Hinsichtlich seiner Editions-geschichte ist auch der

142 Bohn, Anna: Ästhetische Erfahrung im (Um-)bruch. Perspektiven kritischer Filmedition am Beispiel von Metropolis und Panzerkreuzer Potemkin, in: Falk, Rainer; Mattenklott, Gert (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung und Edition 2007. Einen sehr guten Überblick über die verschiedenen Fassungen bietet Tode. Allein die Liste, der in Deutschland kursierenden Fassungen ist beachtlich: „Goskinofassung von 1925, zwei unterschiedlich lange Jutzi-Fassungen von 1926, Jutzi-Fas-

ebenfalls von Eisenstein stammende Film IWAN DER SCHRECKLICHE interessant, für den insgesamt drei unterschiedliche Synchronfassungen vorliegen.¹⁴³ Nicht immer müssen die Probleme so groß sein wie bei den genannten Filmen. Als Extrembeispiele können sie aber zeigen, dass die Analyse eines Kunstwerks „im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (W. Benjamin) immer auch mediale, editorische und editions-geschichtliche Aspekte berücksichtigt werden müssen.

2.3 PUBLIKA: DIE VIELFALT DER EMPFÄNGER

Im sozialen System der Geschichtskultur bilden die Empfänger bzw. Adressaten die dritte Säule. Wie im Zusammenhang mit der Beschreibung der Kommunikationssituation schon deutlich wurde, kann diese Gruppe beim historischen Spielfilm hinsichtlich ihrer Zusammensetzung und ihrer Erwartungen äußerst heterogen sein. Der von Schönemann verwendete Plural „Publika“ ist hier also durchaus angemessen. Neben der Analyse dieser Heterogenität stellt sich auch die Frage, inwiefern der historische Spielfilm als geschichtskulturelles Angebot in der Lage ist, das Geschichtsbewusstsein seiner Rezipienten entscheidend zu beeinflussen. Anders als bei den schon erwähnten Überlegungen Kracauers, der in der filmischen Aussage die Übereinstimmung von Sender und Empfänger sieht, muss dabei zwischen Repräsentation und Rezeption unterschieden werden:

„Die Kritik entzündet sich hier im besonderen, weil mit der Analyse von Deutungsangeboten der Vergangenheit, vor allem in Medien wie Büchern, Filmen oder auch Denkmälern, unter dem Etikett ‚kollektives Gedächtnis‘ häufig implizit die Annahme zum Ausdruck kommt, daß diese Deutungsangebote auch ebenso rezipiert worden seien. Indem sich viele Studien auf die Repräsentation von Vergangenheit konzentrieren und dabei die korrespondierenden sozialen Praktiken ignorieren, wird unwillkürlich ein unmittelbarer Bezug zwischen Repräsentation und Rezeption hergestellt, der zunächst selbst untersucht werden muss.“¹⁴⁴

sung von 1928, Tonfilmfassung von 1930, Krjukow-Fassung von 1950, Friedrich-Luft-Fassung ebenfalls mit Krjukow-Musik 50er Jahre, Kleiner-Vertonung von 1972, Russische Meisel-Vertonung zweier Akte von 1975, Schostakowitsch-Fassung von 1976, Patalas-Fassung von 1986.“ Tode, Thomas: Ein Film kann einen anderen verdecken. Zu den verschiedenen Fassungen des „Panzerkreuzer Potemkin“ und Meisels wieder gefundener Musikvertonung, in: Medien und Zeit – Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart 18 (2002), H. 18, S. 23–40, hier S. 39.

143 Genauer siehe Kapitel 6.3.1 Figures in der filmischen Darstellung, Sprachliche Darstellungsmöglichkeiten.

144 Hugo, Philipp von: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre, in: Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 453–477, hier S. 455 f.

Die aufgeworfene Fragestellung ist aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Sicht insofern problematisch, als dass heute weniger von eindimensionalen Wirkungstheorien ausgegangen wird.¹⁴⁵ So sieht auch die Filmtheorie im Rezipienten nicht mehr den „festgeschraubt passive[n], durch Produkte der Traumfabrik positionierte[n] Zuschauer“.¹⁴⁶ Diese Sichtweise findet sich auch in der Geschichtsdidaktik wieder. So stellt beispielweise Schwabe fest, dass bei geschichtskulturellen Angeboten nicht von „simplen Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen“¹⁴⁷ auszugehen sei. Dennoch besteht relative Einigkeit darüber,¹⁴⁸ dass der Film großen Einfluss auf seine Rezipienten ausübt. Jedoch wird auch hier hervorgehoben, dass es sich mehr um Vermutungen handele und konkrete Wirkungen kaum erforscht seien: „Im Fernsehen wie im Kino haben historische Filme seit Jahren Konjunktur. Dass sie das Geschichtsbewusstsein ihres Publikums beeinflussen, steht außer Zweifel, in welchem Maße sie das tun, ist bislang erst wenig erforscht.“¹⁴⁹

Eine Schwierigkeit bei der Beurteilung der Wirkungsweise historischer Spielfilme sind sicherlich die vermeintlich objektiven Inhalte, die für jeden scheinbar gleich aussehen und deshalb auch so wahrgenommen werden müssten. Wie unterschiedlich diese Inhalte aber rezipiert werden können, zeigt eine Untersuchung

145 So stellt Merten fest, dass der Stand der Medienwirkungsforschung „bis heute mehr als unbefriedigend [ist], weil eine erschöpfende Def. und valide Messung von Wirkungen noch immer nicht zufriedenstellend gelöst sind“. Merten, Klaus: Medienwirkungen, in: Tsvasman, Leon R. (Hrsg.): Das große Lexikon Medien und Kommunikation, Würzburg 2006, S. 270–275, hier S. 270; Einen ausführlichen Überblick zum Forschungsstand liefert Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft, 4. Aufl., Wien 2002, S. 186 ff.

146 Griem, Julika; Voigts-Virchow, Eckart: Filmnarratologie, in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, S. 155–181, hier S. 162.

147 Schwabe, Astrid: Historisches Lernen im World Wide Web. Suchen, flanieren oder forschen? Fachdidaktisch-mediale Konzeption, praktische Umsetzung und empirische Evaluation der regionalhistorischen Website Vimu.info, Göttingen 2012, S. 48.

148 Widerspruch findet sich beispielsweise bei Crivellari, der vermutet, dass historische Spielfilme ihr Publikum „zeitweilig zu fesseln in der Lage sind, aber für sich genommen kaum messbare Auswirkungen auf das ‚Geschichtsbild‘ haben dürften.“ Crivellari: Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung, S. 162.

149 Schreiber; Wenzl: Geschichte im Film, S. 4; Ähnlich urteilte auch schon 1983 Bodo von Borries: „Das Fernsehen beeinflusst historisches und politisches Interesse, Wissen, Verständnis und Bewusstsein mehr als die Schule, erst recht mehr als der Geschichts- und Politikunterricht.“ Borries, Bodo von: Geschichte im Fernsehen – und Geschichtsfernsehen in der Schule, in: Geschichtsdidaktik 3 (1983), S. 221–238, hier S. 221. Zu den Arbeiten, die sich mit dem Einsatz und der Wirkung historischer Spielfilme im Geschichtsunterricht beschäftigen, zählt die Untersuchung von Bergold, der am Beispiel des TV-Zweiteilers DIE FLUCHT vor allem nach dem Einfluss von unterrichtlichem Vorwissen fragte. Siehe dazu Bergold, Björn: „Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernsehzeiteiler „Die Flucht“ und seine Rezeption in der Schule, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 503–515. Siehe außerdem Neitzel, Sönke: Geschichtsbild und Fernsehen. Ansätze einer Wirkungsforschung, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 488–503.

von Michaelis, der den Einfluss des Fernsehens auf australische Aborigines untersuchte und dabei feststellte, dass z. B. die Handlungen und Intentionen der Figur Rambo aus einem stammeskulturellen Denken heraus wahrgenommen und gedeutet wurde.¹⁵⁰ Diese eigenwillige Deutung lässt sich vor allem durch den unterschiedlichen Erfahrungsschatz der Aborigines gegenüber der westlichen Welt erklären. Dieses Extrembeispiel verdeutlicht damit, dass die Wirkung historischer Spielfilme ein sehr komplexer, auf den Dispositionen der Rezipienten aufbauender Prozess ist.¹⁵¹ Winter stellt dazu fest: „In den Interpretationen der Rezipienten wird das Potential von Bedeutungen, das ein Film enthält, abhängig von deren Erfahrung [...] aktiviert.“¹⁵² Für den Geschichtsunterricht kann daraus geschlossen werden, dass das, was für den Lehrer bei der Betrachtung eines historischen Spielfilms wesentlich ist, ein Schüler übersehen oder für nebensächlich halten kann, weil er sich auf andere Aspekte konzentriert. Ein Film wie *GLADIATOR* kann deshalb als Actionfilm, genauso aber auch als Darstellung der römischen Antike gesehen werden.¹⁵³

Am Beispiel des Films *1492 – DIE EROBERUNG DES PARADIESES* hat Kühberger versucht, die Auswirkungen historischer Spielfilme auf Kompetenzen von Schülern zu untersuchen. Nach seinen Ergebnissen glaubte ca. die Hälfte der befragten Schüler, dass der Film tatsächlich ein Abbild der Ereignisse der Entdeckung bzw. Eroberung liefere.¹⁵⁴ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die Studie von Sommer, der nach dem Einfluss historischer Spielfilme auf das Geschichtsbild von Lehramtsstudenten fragte. Dabei kam er zu dem Schluss, dass fehlendes Wissen über historische Orte und historische Personen durch Spielfilminhalte ergänzt wird. So konnte er am Beispiel des Films *LUTHER* herausarbeiten, wie die Vorstellung der historischen Person Martin Luthers durch die filmische Darstellung von Ralph Fiennes beeinflusst wird.¹⁵⁵

Intensiv mit der Frage der Wirkung und dem Einsatz von historischen Spielfilmen hat sich in den letzten Jahren auch Wehen beschäftigt. So stellt sie in ihrer

150 Vgl. Winter, Rainer: *Global Media, Cultural Change and the Transformation of the Local. The Contribution of Cultural Studies to a Sociology of Hybrid Formations*, in: Beck, Ulrich; Shnaider, Natan; Winter, Rainer (Hrsg.): *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*, Liverpool 2003, S. 206–221, hier S. 207 f.

151 Vgl. Sommer: *Geschichtsbilder und Spielfilme*, S. 250 ff.

152 Winter: *Filmsoziologie*, S. 75.

153 Klose hebt treffend hervor, dass die Verbindung der „idealtypische[n] Struktur des fachwissenschaftlichen Erkenntnisprozesses mit dem ebenso idealtypischen allgemeinemenschlichen und personalen Aneignungsprozeß“ eine zentrale Aufgabe der geschichtsdidaktischen Theorie ist. Klose, Dagmar: *Historisches Lernen und Psychologie – „Zugänge“ zum Verstehen*, in: Klose, Dagmar; Uffelman, Uwe (Hrsg.): *Vergangenheit – Geschichte – Psyche. Ein interdisziplinäres Gespräch*, Idstein 1993, S. 163–182, hier S. 169.

154 Vgl. Kühberger, Christoph (Hrsg.): *Geschichte denken. Zum Umgang mit Geschichte und Vergangenheit von Schüler/innen der Sekundarstufe I am Beispiel „Spielfilm“*. Empirische Befunde – diagnostische Tools – methodische Hinweise, Innsbruck 2013, S. 34.

155 Vgl. Sommer: *Geschichtsbilder und Spielfilme*, S. 225 ff.

Untersuchung von 2010 fest, dass entgegen der vorherrschenden „Konjunktur“ nur wenige historische Spielfilme Eingang in den Unterricht finden und stattdessen Dokumentationen bzw. Unterrichtsfilme bevorzugt werden.¹⁵⁶ Der Umgang mit dem historischen Spielfilm sei vor allem durch die Überprüfung der historischen Richtigkeit gekennzeichnet.¹⁵⁷ Außerdem würden diese vermehrt als mentalitätsgeschichtliche Quelle ihrer Entstehungszeit betrachtet.¹⁵⁸ Hinsichtlich der konkreten Wirkungsfrage bleibt Wehen jedoch relativ allgemein. Ein Grund dafür liegt sicherlich im Design der Studie, die sich ausschließlich auf die Befragung von Lehrkräften konzentriert. Über diesen Umweg kann die Frage, ob historische Spielfilme „die Wahrnehmung der Schülerinnen von Geschichte“¹⁵⁹ stark beeinflussen, sicherlich nur indirekt beantwortet werden. In einer weiteren Studie wurde am Beispiel des Films *SCHICKSALSJAHRE* die Auswirkung historischer Spielfilme auf Narrationen von Schülern untersucht. Bei dieser Untersuchung stellte sich heraus, dass „die Narrationen der Schüler nach der Unterrichtseinheit zur Spielfilmanalyse in formaler Hinsicht besser werden und die Ausgestaltung der Merkmale historischer Erzählungen oftmals der nächsthöheren Ebene zuzuordnen sind“.¹⁶⁰ Vor allem im Rahmen einer narrativen Untersuchung historischer Spielfilme verdient dieses Ergebnis Beachtung.

Die Überlegungen zur Wirkung historischer Spielfilme auf das historische Lernen in der Schule verweisen auch auf die allgemeinere Frage, ob mit Filmen besser gelernt werden kann als mit Texten. Aufgrund des traditionell hohen Anteils an Texten im Geschichtsunterricht ist diese Frage von größter Bedeutung. Die Antwort darauf ist allerdings keineswegs einfach, da zusätzlich weitere Faktoren wie Thema, Lerntyp und die Einstellung zum Medium hinzukommen.¹⁶¹ Einzelne Studien kommen jedoch zu dem Schluss, dass „kein spezielles Medium zu besseren Resultaten“¹⁶² führt, wobei daraus keine Aussage über die Besonderheiten des historischen Spielfilms abgeleitet werden kann.

156 Vgl. Wehen: Heute gucken wir einen Film, S. 58.

157 Vgl. ebd., S. 79.

158 Vgl. ebd., S. 70.

159 Ebd., Fragebogen im Anhang.

160 Wehen-Behrens: Auswirkungen einer Unterrichtseinheit zum Spielfilm „Schicksalsjahre“ auf historische Erzählungen von Schülern – Praktische Erprobung und empirische Befunde, S. 162; Siehe dazu auch Wehen, Britta: Macht das Sinn? Historische Erzählungen von Schüler/innen vor und nach einer Spielfilmanalyse – Theoretisches Konzept und empirische Befunde, in: Buchsteiner, Martin; Nitsche, Martin (Hrsg.): Historisches Erzählen und Lernen. Historische, theoretische, empirische und pragmatische Erkundungen, Wiesbaden 2016, S. 123–158.

161 Vgl. Unterbruner, Ulrike: Lernen mit Texten, in: Zumbach, Jörg; Mandl, Heinz (Hrsg.): Pädagogische Psychologie in Theorie und Praxis: Ein fallbasiertes Lehrbuch, Göttingen 2007, S. 89–97; Schwan, Stephan: Lernen mit Filmen, in: Zumbach, Jörg; Mandl, Heinz (Hrsg.): Pädagogische Psychologie in Theorie und Praxis: Ein fallbasiertes Lehrbuch, Göttingen 2007, S. 99–104.

162 Kaltenböck, Viktoria; Zumbach, Jörg: Attribution und Kognition beim Lernen mit Film und Text, in: Psychologie in Österreich (2012), H. 5, S. 470–477, hier S. 470.

Die Frage nach der Wirkung historischer Spielfilme lässt sich jedoch nicht nur im Kontext des Geschichtsunterrichts stellen. Aufgrund der Reichweite ist die Untersuchung des gesellschaftlichen Umgangs von mindestens ebenso großer Bedeutung. Sehr interessant ist diesem Zusammenhang die Untersuchung von Welzer u. a., die nach der Erinnerung an den Nationalsozialismus innerhalb von Familien gefragt haben. Dabei kamen sie zu dem Schluss, dass beispielsweise der Film *DIE BRÜCKE* zu einem „idealen Erzählmodell für die Angehörigen der Flakhelfergeneration“¹⁶³ geworden ist. Die Bezugnahme erfolgte dabei bewusst als auch unbewusst, indem individuelle Kriegserinnerungen in den Plot des Films integriert wurden.¹⁶⁴ Insgesamt wurde deshalb festgestellt, dass „die medialen Produkte als Füllmaterial für die Leerstellen in den Erzählungen“¹⁶⁵ fungierten.

Wesentlich direkter sind dagegen die durch Gewalt geprägten Kinoerfahrungen von denen der Cree Neil Diamond in seiner Dokumentation *REEL INJUNS* erzählt. Diese Gewalt, Prügeleien zwischen weißen und indigenen Kindern, ergab sich regelmäßig nach der Ausstrahlung von Western im örtlichen Kino. Der in den Filmen inszenierte Konflikt zweier unterschiedlicher Kulturen mit der deutlichen Zuschreibung von *Gut* und *Böse* wurde im Anschluss in klarer gesellschaftlicher Zuordnung wiederholt. Eine perverse Steigerung dieser Fortsetzung der filmischen Handlung in der Wirklichkeit liefert das Beispiel *JUD SÜSS*. Der Sicherheitsdienst (SD) stellte in seinen „Meldungen aus dem Reich“ nicht nur fest, dass der Film „anhaltend außerordentlich zustimmende Aufnahme“ erfahren habe, sondern auch, dass es während und nach der Aufführung zu „offenen Demonstrationen gegen das Judentum“¹⁶⁶ gekommen sei. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch eine Aussage des SS-Rottenführers Stefan Baretzki beim Frankfurter Auschwitzprozess: „Damals wurden uns Hetzfilme gezeigt, wie ‚Jud Süß‘ und ‚Ohm Krüger‘. An diese beiden Titel kann ich mich erinnern. Und was für Folgen das für Häftlinge hatte! Die Filme wurden der Mannschaft gezeigt – und wie haben die Häftlinge am nächsten Tag ausgesehen!“¹⁶⁷

Angesichts dieser Exzesse ist es erstaunlich, dass ebenfalls ein Film dafür verantwortlich war, die öffentliche Debatte über den Holocaust in Deutschland zu initiieren. Die amerikanische TV-Serie *HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS*, die bei der Erstausstrahlung 1979 ca. 20 Millionen Zuschauer verfolgten,¹⁶⁸ gilt heute als „medien- und erinnerungsgeschichtliche Zäsur“,¹⁶⁹ indem

163 Welzer; Moller; Tschuggnall: Opa war kein Nazi, S. 199 f.

164 Vgl. ebd., S. 125.

165 Ebd., S. 108.

166 Zit. nach Leiser, Erwin: Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 142 f.

167 Zit. nach Langbein, Hermann: Menschen in Auschwitz, Wien 1995.

168 Vgl. „Holocaust“: Die Vergangenheit kommt zurück, in: *DER SPIEGEL* 5/1979, S. 18, zit. nach <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/40350860>.

169 Bösch: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, S. 2.

sie „den Beginn der Bereitschaft nun auch eines Massenpublikums [markiert], sich mit der NS-Vergangenheit überhaupt auseinanderzusetzen“.¹⁷⁰ Deutlich wird die Bedeutung der Serie an einer zeitgenössischen Studie, bei der immerhin 31 Prozent der Zuschauer angaben, dass erst die Serie ihnen das „Ausmaß der Grausamkeiten“ des Nationalsozialismus verdeutlicht habe. Knapp die Hälfte plädierte deshalb dafür, den Film als „Anschauungsmaterial im bundesdeutschen Schulunterricht zu verwenden“.¹⁷¹ Über die intensive Debatte hinaus zeigt sich die Wirkung des Films außerdem in der Etablierung des Begriffs „Holocaust“ im öffentlichen Sprachgebrauch. Vor allem die Aufhebung der Verjährung von Mord und Völkermord durch den Bundestag kann als unmittelbare Reaktion auf die Ausstrahlung der Serie gesehen werden.¹⁷²

170 Reichel, Peter: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München 2004, S. 253.

171 DER SPIEGEL, 19/1979, S. 203, zit. nach <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/40350622>.

172 Vgl. Bösch: *Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft*. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, S. 2.

3 Die Darstellbarkeit der Vergangenheit

Nach der Einordnung des historischen Spielfilms in das soziale System der Geschichtskultur soll nun die Darstellbarkeit der Vergangenheit von Interesse sein. Dabei wird nach den sich wiederholenden Tiefenstrukturen gefragt, die die meisten Filme verbindet und die den historischen Spielfilm im Vergleich zu anderen historischen Darstellungsarten kennzeichnen. Derartige Überlegungen können deshalb auch nicht nur mithilfe eines oder mehrerer Beispiele beantwortet werden, sondern müssen anhand von Gemeinsamkeiten und Unterschieden verschiedener Darstellungsarten herausgearbeitet werden. Zu diesen Gemeinsamkeiten zählt der heute allgemein akzeptierte epistemologische Grundsatz, dass jede Darstellung von Geschichte kein Abbild der historischen Wirklichkeit erzeugen kann, sondern nur ein Bewusstseinskonstrukt. Da die Vergangenheit also als solche nicht zugänglich ist, sondern nur über ihre Quellen erschlossen und damit rekonstruiert werden kann, ist es zunächst sekundär, unter welchen Regeln die Rekonstruktion erfolgt. Es kann deshalb z. B. zwischen verschiedenen motivierten, in diversen Medien realisierten Versuchen unterschieden werden, die Vergangenheit zu erfassen. Dennoch liegt in allen Fällen nur eine Konstruktion und kein Abbild der Vergangenheit vor. Heidrich/Jansen kamen aus diesem Grund schon in den 1990er Jahren bei der Beschäftigung mit dem historischen Spielfilm zu dem Schluss, dass dieser aufgrund des gemeinsamen Konstruktcharakters mit einer wissenschaftlichen Darstellung vergleichbar ist:

„Aber grundsätzlich läßt sich ein historischer Film hinsichtlich seiner Konstruiertheit nicht von jeder anderen Form der historischen Darstellung unterscheiden: jeder noch so methodisch reflektierte und durch Zitate, Fußnoten und Verweise abgesicherte Text ist ebenso immer ein Konstrukt wie ein Spielfilm. Das Ideal des Historisten, darstellen zu können, ‚wie es

eigentlich gewesen ist,¹⁷³ und der Anspruch wissenschaftlicher Objektivität entsprechen nicht mehr dem Stand der Erkenntniskritik.¹⁷³

Diese Einschätzung darf allerdings nicht dahingehend falsch verstanden werden, dass es keinerlei Unterschiede zwischen wissenschaftlichen und filmischen Darstellungen von Geschichte gibt. Das wäre absurd. Zu betonen ist aber, dass der Film wie jede andere Form der historischen Darstellung an das Merkmal der Konstruktivität gebunden ist. Mit diesem Merkmal werden historische Darstellungen gegenseitig anschlussfähig und hinsichtlich ihrer jeweils spezifischen Konstruktionsregeln vergleichbar. Zu den als solche Regeln sichtbar werdenden Merkmalen und Voraussetzungen zählen die schon im letzten Kapitel herausgearbeiteten Intentionen. Diese Intentionen können jedoch nur in Abhängigkeit der Darstellbarkeit von Geschichte in einem jeweiligen Medium realisiert werden. In diesen Zusammenhang fällt auch die Narrativität, die als Voraussetzung und Merkmal historischer Aussagen in der Regel auf sprachliches Erzählen reduziert wird. Ein Stummfilm wie *DER GROSSE EISENBAHNRAUB* kommt aber ganz ohne Sprache aus, dennoch erzählt er eine Handlung in einer „bis heute gültige[n] narrative[n] Sprache des Kinos“.¹⁷⁴ Allerdings erreichen die hergestellten historischen Referenzen nicht das Niveau einer sprachlichen Darstellung, weshalb die „fünf Merkmale der historischen Narrativität“,¹⁷⁵ zu denen Pandel die „Retrospektivität, Temporalität, Selektivität, Konstruktivität und Partialität“¹⁷⁶ zählt, vom Film nicht eindeutig erfüllt werden. Dennoch zeigt das Beispiel, dass die Überlegungen zur Darstellbarkeit von Geschichte mehr als nur ein inhaltliches Verständnis von Narrativität benötigen und zusätzlich das Medium betrachten müssen, in dem eine Aussage getroffen wird. Eine Konzentration auf das jeweilige Medium zeigt damit auch die Möglichkeiten und Grenzen zur Formulierung triftiger bzw. authentischer Aussagen. Die Merkmale und Voraussetzungen der Darstellbarkeit von Geschichte scheinen deshalb aus dem Verhältnis von Medialität, Narrativität und Authentizität zu resultieren. Ausgehend von der Konstruktivität als einer alle historischen Darstellungsarten verbindenden Gemeinsamkeit kann an diesem Verhältnis die Spezifik des historischen Spielfilms herausgearbeitet werden.

173 Heidrich; Jansen: Filme über die Gründerzeit der Bundesrepublik. Wie sollen Spielfilme im Geschichtsunterricht eingesetzt werden?, S. 594.

174 Ast, Michaela: Geschichte der narrativen Filmmontage von 1904 bis 1962. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele, Marburg 2002, S. 23.

175 Pandel: Historisches Erzählen, S. 75.

176 Ebd. ff.

3.1 MEDIALITÄT

Welche grundsätzliche Bedeutung die Betrachtung der Möglichkeiten und Grenzen eines Mediums für den Historiker haben sollte, zeigt sich wohl vor allem darin, dass das Ende der Vorgeschichte und damit der Beginn der Geschichte mit der Erfindung der Schrift datiert werden, auf die – nach Ranke – „allein die [...] Geschichte angewiesen ist“ und die deshalb auch nur leisten kann, „was sie mit ihren Mitteln zu erreichen vermag“.¹⁷⁷ Erst ab diesem Zeitpunkt ist es dem Historiker möglich, der Vergangenheit eine Struktur zu verleihen, die über die Interpretation materieller Überreste hinausgeht.¹⁷⁸ Der Medienpsychologe Wildt stellt deshalb auch kategorisch fest, dass ein „Geschichtsverständnis ohne Medialität [...] schlichtweg nicht vorstellbar“¹⁷⁹ ist. Also nicht nur auf der Ebene der Darstellungen – wie das Beispiel des Stummfilms zeigt –, sondern auch schon auf der Quellenebene sind Medialität und historisches Denken unmittelbar miteinander verknüpft. Die sich aus diesem engen Zusammenhang ergebenden Konsequenzen für das historische Denken wurden vor allem am Beispiel der Sprache diskutiert. Der auslösende Impuls zu dieser Reflexion kam dabei zunächst aus den Sozialwissenschaften. Gesellschaftliche Wirklichkeit wurde hier nicht länger im positivistischen Sinne als eine Art eigene, unabhängige Existenzform verstanden, sondern als das Ergebnis eines kollektiven, vor allem an Sprache gebundenen Konstruktionsprozesses.¹⁸⁰ Innerhalb der Geschichtswissenschaft wurde diese Erkenntnis im Zuge des sogenannten „linguistic turns“¹⁸¹ aufgenommen und mit dem Ergebnis zusammengefasst, dass „die Idee einer von Sprache unabhängigen Realität wie die Vorstellung einer unmittelbaren ‚Abbild‘-Beziehung zwischen Sprache und Realität unhaltbar“ ist und sowohl gegenwärtige als auch historische „Realitätskonzeptionen“ von „linguistischen Schemata“¹⁸² bestimmt sind. Die sprachliche Darstellung der Vergangenheit ist deshalb also nicht nur ein irgendwie inhaltlich oder perspektivisch zu verstehendes Konstrukt, sondern darüber hinaus ein Konstrukt eigener Ordnung, das nicht nur auf das historische Geschehen, sondern auch auf sich selbst verweist.

Soll der Konstruktcharakter von Geschichte ernst genommen werden, müssen diese nicht nur der Sprache, sondern auch anderen Medien innewohnenden

177 Ranke, Leopold von: *Geschichte des Altertums*, Kettwig 1990, S. 7.

178 Vgl. Haarmann, Harald: *Universalgeschichte der Schrift*, Frankfurt/M. o. J., S. 14.

179 Wildt, Bert te: *Medialisation. Von der Medienabhängigkeit des Menschen*, Göttingen 2012, S. 1. Vgl. dazu außerdem Crivellari: *Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung*, S. 150.

180 Vgl. Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, 24. Aufl., Frankfurt/M. 2012.

181 Ein kurzen Überblick zur Begriffsgeschichte liefert Schöttler, Peter: *Wer hat Angst vor dem „linguistic turn“?*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 23 (1997), H. 1, S. 134–151, hier S. 142 ff.

182 Lorenz, Chris: *Postmoderne Herausforderungen an die Gesellschaftsgeschichte?*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 24 (1998), H. 4, S. 617–632, hier S. 619.

Die Darstellbarkeit der Vergangenheit

Schemata und Organisations- bzw. Konstruktionsprinzipien genau betrachtet und untersucht werden. Einen ersten systematisierenden Ansatz kann dafür das sogenannte semiotische Dreieck¹⁸³ bieten. Dazu soll von Geschichte als einem mentalen Konstrukt ausgegangen werden, „das auf der Grundlage eines Vorstellungskomplexes von der Vergangenheit in einem individuellen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozess als wechselseitiges Verhältnis zwischen Gegenstand und Subjekt gebildet wird.“¹⁸⁴ Zusätzlich zum historischen Gegenstand und dem betrachtenden bzw. teilhabenden Subjekt soll mit dem Medium ein dritter Bereich unterschieden werden, denn erst mit diesen Medien wird es möglich, über das unmittelbare Erleben hinaus Erfahrungen und Erinnerungen zu strukturieren, zu speichern und zu kommunizieren. Ein solcher Medienbegriff ist deshalb vor allem funktional zu verstehen, womit er auch der Feststellung Günther-Arndts entspricht, dass es sich bei geschichtsdidaktischen Medien „ausschließlich“ um „Quellen der Vergangenheit und Darstellungen zur Geschichte“¹⁸⁵ handelt. Dieser Zusammenhang zwischen mentalem historischem Konzept, historischem Geschehen und historischen Medien lässt sich entsprechend auf das semiotische Dreieck übertragen:

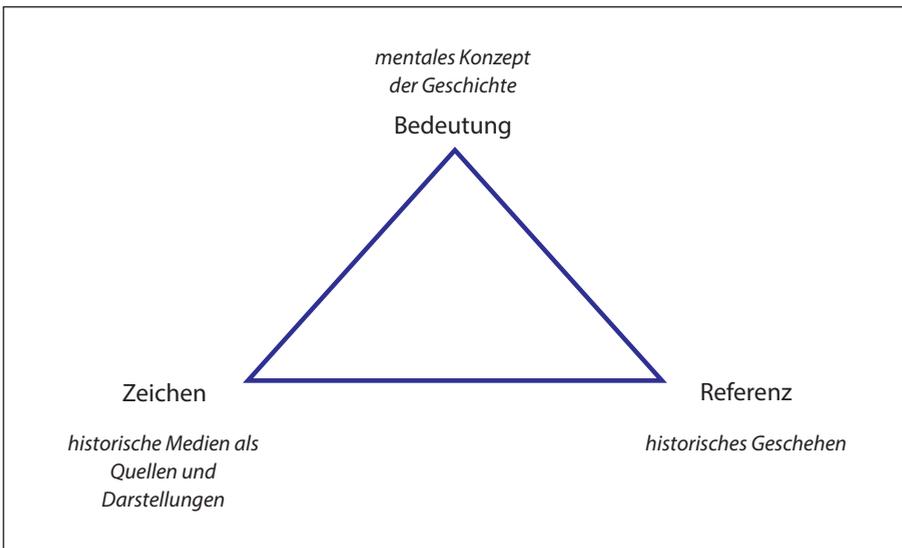


Abb. 8: Das semiotische Dreieck in historischer Perspektive

183 Zu den unterschiedlichen Ansätzen und der heute verbreiteten Terminologie siehe Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik, 2. Aufl., Stuttgart 2000, S. 139.

184 Klose: Klios Kinder und Geschichtslernen heute, S. 37.

185 Günther-Arndt: Ein neuer geschichtsdidaktischer Medienbegriff?, S. 29.

An einer solchen Modellierung lässt sich erkennen, in welcher gegenseitigen Abhängigkeit die einzelnen Bereiche stehen und wie stark deshalb die Struktur der Realitätskonzeptionen von der Wahl des jeweiligen Mediums abhängig ist. Zwar ist ohne Zweifel die Sprache das entscheidende Medium des historischen Denkens, allerdings ist es nicht das einzige, denn auch auf Zahlen basierende Kalendersysteme oder audiovisuelle Medien stellen Referenzen zum historischen Geschehen her und haben damit Anteil am mentalen Konzept der Geschichte. Insofern sollte von einer Art Medienverbund ausgegangen werden, in dem die einzelnen Zeichensysteme unterschiedliche Stärken und Schwächen im Umgang mit dem historischen Geschehen aufweisen. Denn zwar kann mit einem Kalendersystem ein Ereignis präzise datiert werden, doch erst mit einer Textquelle kann dieses Ereignis Sinn erhalten. Bei einer Betrachtung des Films kommt hinzu, dass er durch seinen Wirklichkeitscharakter in der Lage ist, andere Zeichensysteme mitaufzunehmen, weshalb der Film selbst als eine Art eigener Medienverbund betrachtet werden kann.

Auch Kerber hat in seiner Forderung nach einer „historischen Medienkompetenz“ darauf hingewiesen, dass Medien „eigene Zeitvorstellungen [...] und eigene Raumvorstellungen“ hervorrufen. Die genannten Beispiele für den Film – „Zeitlupe“ und „Zeitsprünge“¹⁸⁶ – können dabei jedoch nur bedingt überzeugen, da beide Phänomene in ähnlicher Form auch beim sprachlichen Erzählen zu beobachten sind und mit dem bekannten Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit beschrieben werden können. Wie der Einfluss des historischen Spielfilms auf das mentale Konzept von Geschichte aussehen kann, lässt sich besser anhand der Besonderheiten des filmischen Zeichens gegenüber anderen Zeichensystemen, vor allem also denen der Sprache bzw. der Schrift, erklären: Während das sprachliche Zeichen abstrakt und willkürlich ist, liegt beim filmischen Zeichen eine scheinbare Identität zwischen der Inhalts- und Formseite vor, die zu einem „imaginären Signifikanten“¹⁸⁷ und damit zu einem großen Realitätseindruck führen kann. Dieser Eindruck darf jedoch nicht damit gleichgesetzt werden, dass der Film die Wirklichkeit selbst wiedergibt. Das zeigen kulturelle Codes, die für eine die Intention nachvollziehende Rezeption beherrscht werden müssen.¹⁸⁸ Hinsichtlich des mentalen Konzeptes von Geschichte scheint dieser Realitätseindruck vor allem Auswirkungen auf das Zeitbewusstsein auszuüben, denn indem Sprache von der Wirklichkeit abstrahiert, entsteht eine ihrer wichtigsten Möglichkeiten, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu trennen. Erzählungen können so als „Geschichte“ ausgewiesen werden und der Erzähler kann – wie Thomas Mann

186 Kerber, Ulf: Medientheoretische und medienpädagogische Grundlagen einer „Historischen Medienkompetenz“, in: Demantowsky, Marko; Pallaske, Christoph (Hrsg.): Geschichte lernen im digitalen Wandel, Berlin 2015, S. 105–131, hier S. 115.

187 Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000.

188 Vgl. Nöth: Handbuch der Semiotik, S. 500 ff.

treffend formuliert – zum „raunenden Beschwörer des Imperfekts“¹⁸⁹ werden. Die Unmittelbarkeit des filmischen Zeichens scheint dagegen diese Zeitformen aufzulösen und das Gefühl permanenter Gegenwart zu erzeugen. Mahne stellt dazu fest: „Die Abbildungen des Settings durch eine laufende Kamera hingegen sind immer an den gegenwärtigen Moment gebunden. Dem Betrachter steht immer die Gegenwart der Handlung vor Augen.“¹⁹⁰ Erst über die Deutung von Handlung, Figuren und Ausstattung ist der Rezipient deshalb in der Lage, historische Spielfilme in ein mentales Konzept von Geschichte zu integrieren. Diese Deutung bedarf vor allem der Sprache und einer zeitlichen Strukturierung in Form eines Kalendersystems. Ohne diese Bezugssysteme könnten historische Spielfilme zwar als von der Gegenwart verschieden wahrgenommen werden, sie ließen sich jedoch nicht mehr in einer linearen Chronologie datieren, sondern würden – wie bei schriftlosen Völkern – alle in einer „absoluten Vergangenheit“¹⁹¹ aufgehen, in der das „Dritte Reich und die Pyramiden gleich weit entfernt sind“.¹⁹²

Die Gegenständlichkeit des filmischen Zeichens hat jedoch nicht nur Einfluss auf das Zeitbewusstsein, sondern auch auf das Wirklichkeitsbewusstsein, denn wie schon erwähnt, ist es integrativ und somit in der Lage, andere Zeichensysteme aufzunehmen. Auf diese Weise kann der historische Spielfilm nicht nur gegenständliche Quellen, sondern auch Textquellen und andere audiovisuelle Quellen abbilden und reinszenieren. Vor allem für die Beurteilung der Authentizität und Triftigkeit ist dies von großer Bedeutung. Die folgenden Beispiele illustrieren, dass von dieser Möglichkeit wiederholt Gebrauch gemacht wird:

*Darstellung gegenständlicher Quellen*¹⁹³

Ein sehr großer Teil der Ausstattung historischer Spielfilme verweist auf den umfangreichen, nur schwer systematisierbaren Bereich der gegenständlichen Quellen, die oft als Replik erscheinen. Beispielhaft zeigt Abb. 9 eine Dampfmaschine in einer Schmiede. Neben der Funktionalität stellt der Film auch ausführlich den Aufbau und die damit verbundenen Kontroversen dar. Die in Abb. 10 nach historischen Vorbildern geschneiderten Kostüme stammen aus dem Film BARRY LYNDON.

189 Mann, Thomas: Der Zauberberg, Stuttgart o. J., S. 19.

190 Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie, Stuttgart 2007, S. 78.

191 Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 56.

192 Wirtz: Alles authentisch: so war's, S. 19.

193 Siehe ausführlicher dazu 6.3.1 Figuren in der filmischen Darstellung/Die Ausstattung der Schauspieler.

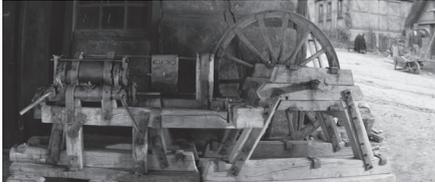


Abb. 9: DIE ANDERE HEIMAT, TC 1.58.03



Abb. 10: BARRY LYNDON, TC 1.33.57

Darstellung von Textquellen

In den meisten Geschichtslehrbüchern werden Textquellen selten in ihrer ursprünglichen Form, sondern meist nur in einer inhaltlichen Wiedergabe präsentiert. Die Ursachen sind dafür sicherlich vielfältig. Zu bedenken ist jedoch, dass eine solche Edition den Text der Gegenwart angleicht und historische Informationen reduziert. In historischen Spielfilmen können sie – wie andere Quellengattungen auch – als Teil der Inszenierung in unterschiedlicher Form auftauchen, z. B. können schriftliche Quellen in Dialoge umgewandelt werden. Das Beispiel zeigt die Darstellung eines Kioskes im Oktober 1930 mit verschiedenen Tageszeitungen (Abb. 11). In den Fokus kommt „Die Rote Fahne“, die das Grubenunglück von Alsdorf bei Aachen aufgreift (Abb. 12). Interessant ist dieses Beispiel, weil die abgebildete Zeitung einerseits in eine relativ authentische Kommunikationssituation eingebettet wird, es sich andererseits bei dieser Zeitung aber um kein Faksimile o. ä. handelt (vgl. Abb. 13). Der offensichtliche Unterschied zwischen beiden Ausgaben besteht hier in der Abbildung einer fiktiven Figur des Films, die auf diese Weise historisiert wird.



Abb. 11: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.00.32



Abb. 12: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.00.34



Abb. 13: Die Rote Fahne, 22. 10. 1930

Die Darstellbarkeit der Vergangenheit

Darstellung visueller Quellen

Ähnlich wie Textquellen erscheinen auch visuelle Quellen in Lehrbüchern nur vereinzelt in ihrem historischen Verwendungskontext. Bei Mainstreamfilmen ist aufgrund des Kontinuitätsprinzips eher das Gegenteil zu beobachten, denn eine kontextlose Einbindung ist kaum vorstellbar. Im Beispiel zu sehen ist eine Art Bretterzaun mit einer Reihe von unterschiedlichen Wahlplakaten zur Reichstagswahl vom September 1930 (Abb. 14), bei der die NSDAP ihren ersten großen Erfolg erreichte. Hervorgehoben wird dabei ein Plakat der KPD, das die Abgrenzung zur SPD propagiert (Abb. 15). Auch in diesem Fall handelt es sich dabei wohl um kein Faksimile. Im Unterschied zum abgebildeten Titelblatt der Zeitung „Die Rote Fahne“ lassen sich aber keine inhaltlichen bzw. intentionalen Abweichungen erkennen (Abb. 16).



Abb. 14: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.01.14



Abb. 15: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.01.22



Abb. 16: Wahlplakat der KPD 1928/32

Darstellung audiovisueller Quellen

Neben Text- und Bildquellen können in historischen Spielfilmen auch audiovisuelle Quellen integriert werden. Möglich sind dabei Tonaufnahmen wie Reden, Musik u. ä. Außerdem können Filmaufnahmen verwendet werden, die nicht selten als eher assoziative Illustration, z. B. in Form von Ausschnitten aus Wochenschauen, aus ihrem historischen Kontext gerissen werden.¹⁹⁴ Beachtenswert ist deshalb das Beispiel aus ICH WAR NEUNZEHN. Der Film enthält einen explizit als Ausschnitt ausgewiesenen Teil aus dem 1946 entstandenen Dokumentarfilm To-

194 Zu dieser Problematik siehe auch Wirtz: Alles authentisch: so war's, S. 17 f.



Abb. 17: ICH WAR NEUNZEHN, TC 0.32.17



Abb. 18: ICH WAR NEUNZEHN, TC 0.32.37

DESLAGER SACHSENHAUSEN,¹⁹⁵ in dem der ehemalige angebliche Henker Paul Sakowski die Funktionsweise der Gaskammer erklärt (Abb. 17 u. 18).¹⁹⁶

Diese Fragen über den Einfluss von Medien auf das Zeit- und Wirklichkeitsbewusstsein sind auch ein wesentlicher Aspekt der Medientheorie Marshall McLuhans. Interessant an McLuhan ist sein Verständnis von Medien als „Ausweitung unserer eigenen Person“, womit sein Fokus vor allem darauf liegt, inwiefern Medien Wahrnehmung und Denkstrukturen beeinflussen. Leider wird seine explizit historisch angelegte Theorie in der Geschichtsdidaktik kaum rezipiert und oft nur auf die aus der Ausgangsfrage resultierende These reduziert, dass das Medium die „Botschaft“¹⁹⁷ ist. Eine solche Aufgabe kann auch an dieser Stelle nicht geleistet werden. Für das Verhältnis zwischen dem mentalen historischen Konzept, dem historischen Geschehen und den historischen Medien sollten seine Überlegungen jedoch zumindest cursorisch einbezogen werden: Für McLuhan zeichnet sich die Gegenwart durch die Erfindung der Elektrizität aus, „die der Aufeinanderfolge ein Ende bereitet, indem sie alles instantan machte“.¹⁹⁸ Besonders deutlich wird das für ihn am Beispiel des Films, weil an ihm sichtbar wird, wie die durch die Schrift evozierten Denkmuster von „Folge und Verbindung“ durch eine „Welt der schöpferischen Gestalt und Struktur“¹⁹⁹ abgelöst werden. Schrift ist für McLuhan insofern also gleichbedeutend mit linearem, logischem und rationalem Denken. Der auf der Elektrizität basierende Film fördert seiner Meinung nach dagegen assoziative, ganzheitliche und mythische Denkmuster. McLuhan stellt deshalb fest:

195 Vgl. Hrdlicka, Manuela R.: Alltag im KZ. Das Lager Sachsenhausen bei Berlin, Opladen 1992, S. 134f.

196 Zum erschreckenden Lebensweg von Paul Sakowski siehe Schorlau, Wolfgang: Sachsenhausen, Sibirien, Bautzen, in: Stuttgarter Zeitung, 19. 03. 2005, Wochenendbeilage.

197 McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 11.

198 Ebd., S. 22.

199 Ebd., S. 23.

„Alle Kulturen und Zeitalter haben ihr besonders bevorzugtes Wahrnehmungs- und Erkenntnismodell, das für jeden und jedes verbindlich ist. [...] Wir leben jetzt gewissermaßen mythisch und ganzheitlich, aber wir denken weiter in den alten Kategorien der Raum- und Zeiteinheiten des vorelektronischen Zeitalters.“²⁰⁰

Sicherlich ist es nicht leicht – vor allem wohl aufgrund der fehlenden inhaltlichen Dimension –, überzeugende Studien zu entwickeln, mit denen sich die Reichweite des theoretischen Konzepts McLuhans auch empirisch diskutieren ließe. In der in letzter Zeit wieder an Intensität zugenommenen Diskussion um einen geschichtsdidaktischen Medienbegriff spielen derartige Überlegungen jedoch eher eine untergeordnete, nahezu kaum beachtete Rolle, da darin „die Unterscheidung von digitalen und nicht-digitalen Medien [...] im Kern ohne Belang“²⁰¹ betrachtet wird, weshalb die „neuen technischen Möglichkeiten“ die Geschichtsdidaktik „in ihrer disziplinären Matrix“²⁰² nicht verändern würden. Eine solche Beurteilung scheint die gravierenden Unterschiede im historischen Denken zwischen oralen und literalen Kulturen zu vernachlässigen.²⁰³ Wie jedoch von den Kulturwissenschaften herausgearbeitet wurde, war dieser Übergang mit einem deutlichen Einfluss auf die einzelnen Dimensionen des Geschichtsbewusstseins wie Wirklichkeitsbewusstsein, Zeitbewusstsein und Identitätsbewusstsein verbunden gewesen. Insofern mutet es etwas merkwürdig an, wenn für den Übergang von der „Gutenberg-Galaxis“ hin zum „Global Village“ (McLuhan) keine Folgen für das historische Denken erwartet werden. Angesichts der zunehmend zu beobachtenden empirischen Ausrichtung der Geschichtsdidaktik bleibt deshalb abschließend festzustellen, dass aufgrund analytischer und empirischer Grenzen die aktuelle Unsichtbarkeit nicht auch die prinzipielle Nichtexistenz von Veränderungen bedeutet.²⁰⁴

200 Ebd., S. 12 f.

201 Günther-Arndt: Ein neuer geschichtsdidaktischer Medienbegriff?, S. 35.

202 Demantowsky, Marko: Die Geschichtsdidaktik und die digitale Welt, in: Demantowsky, Marko; Pallaske, Christoph (Hrsg.): Geschichte lernen im digitalen Wandel, Berlin 2015, S. 149–162, hier S. 157.

203 Vgl. Ong, Walter J.: *Orality and Literacy*, London, New York 1982; Havelock, Eric A.: *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton 1982; Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 2006; McLuhan: *Die magischen Kanäle*; Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*.

204 Rosenstone hält dazu fest: „In dem der Film dergestalt die visuellen und emotionalen Daten bevorzugt, während er gleichzeitig die analytischen herunterspielt, verändert er jedoch auf subtile Weise – die wir bisher weder messen noch beschreiben können – unser Geschichtsbewußtsein.“ Rosenstone, R. A., *Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten*, in: Rother, R. (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, S. 73.

3.2 NARRATIVITÄT

Neben der Medialität ist die Narrativität die zweite große Voraussetzung einer historischen Rekonstruktion. Das bedeutet, dass eine Rekonstruktion von Geschichte nur im Modus der Narration, also in der chronologischen *und* kausal begründeten Abfolge von Ereignissen erfolgen kann. Zwar ist es auch möglich (und sicherlich auch notwendig), historische Phänomene zu beschreiben, da aber eine Beschreibung keine zeitlichen Entwicklungen erfassen kann, bleibt die Erzählung die einzig denkbare Form zur Darstellung historischer Prozesse.²⁰⁵ Aus diesem Grund bestimmt Jaeger die Erzählung auch als „kognitives Bindeglied zwischen dem Inhalt der Geschichte, also der historischen Welt, und der Form der Geschichte, also dem Schreiben über Geschichte in einem historiographischen Text“.²⁰⁶

In der Geschichtswissenschaft ist der Beginn der Diskussion um Narrativität vor allem mit Arthur C. Danto und Hayden White verbunden, die nach den Grundregeln historischen Erzählens auf Satz- bzw. auf Textebene gefragt haben. Nach Danto entstehen narrative Sätze durch die Verbindung von Ereignissen. Dabei unterscheidet er zwischen der Chronik und der Geschichte: Während es sich bei der Chronik um eine einfache Aufzählung bzw. unkommentierte Aneinanderreihung von Ereignissen handelt, stellt die Geschichte sinnvolle zeitliche Zusammenhänge her und schafft so eine logische Struktur.²⁰⁷ Dieser in der Folge immer weiter ausdifferenzierte Ansatz ist zu einem Grundkonzept der Narrativität geworden, der im analytischen Teil der Arbeit weiter verfolgt werden soll.

Zur Beantwortung der Frage, ob es eine sprachunabhängige historische Wahrheit geben kann, geht White im Gegensatz zu Danto über den Satz hinaus und konzentriert sich auf den gesamten Text. Dazu untersucht er die Klassiker der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts.²⁰⁸ Wie Jaeger feststellt, nimmt White diese „in ihrer Textualität ernst und analysiert, was diese konstituiert [...]“. Hier findet der Wechsel von der logischen Dimension der Erzählung zur poetischen statt, womit die Möglichkeit des Zusammenhangs von Narratologie und Geschichtswissenschaft erst geschaffen wird.²⁰⁹ Zentral in der komplexen Theorie Whites ist der Begriff des Emplotments, der sich auf die Erzählstruktur eines Textes bezieht. Erst über diese Strukturmuster kann Geschichte überhaupt Gestalt annehmen und in den vier typischen Formen der Romanze, der Komödie, der Tragödie oder der Satire erzählt werden. Whites Fazit ist dabei, dass jede wissenschaftliche

205 Vgl. Pandel: Historisches Erzählen, S. 9.

206 Jaeger, Stephan: Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft, in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, S. 237–263, hier S. 237.

207 Vgl. Danto, Arthur Coleman: Analytische Philosophie der Geschichte, Frankfurt/M. 1980.

208 White, Hayden V.: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt/M. 1991.

209 Jaeger: Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft, S. 242.

Erkenntnismöglichkeit von Geschichte an diese vier Möglichkeiten gebunden ist und es sich somit immer um poetologische Einsichten handelt. Historische Darstellungen sind seiner Ansicht nach deshalb:

„in Wirklichkeit Formalisierungen poetischer Einsichten, die ihnen analytisch vorausgehen und die besondere Theorien rechtfertigen, auf die man sich stützt, um historischen Darstellungen den Anschein einer ‚Erklärung‘ zu geben. [...] die besten Gründe, eine Perspektive der anderen vorzuziehen, [sind aber eher] zuletzt ästhetische oder moralische denn erkenntnistheoretische [...]“²¹⁰

Dieser Rundumschlag gegen die Geschichtswissenschaft löste zum Teil leidenschaftliche Kritik aus.²¹¹ So moniert Iggers das formale Vorgehen Whites: „Meine Kritik an ‚Metahistory‘ ist nicht, daß White sich zu sehr auf die Texte bezieht, sondern daß er sich im Gegensatz zur Textorientierung, die er propagiert, viel zu wenig auf sie bezieht.“²¹² Lorenz verweist dagegen auf die sich aus der Relativierung historischer Wahrheit ergebende Möglichkeit der Holocaustleugnung und wirft White die Verkennung grundsätzlicher geschichtswissenschaftlicher Praktiken vor:

„Historiker beanspruchen, daß die Erzählung, die sie repräsentieren, eine wahre und vergleichsweise kognitiv adäquate Erzählung ist, und dieser Geltungsanspruch und seine Prüfung sind das entscheidende Kennzeichen von Geschichte als Disziplin. Deshalb verfehlt der metaphorische Narrativismus das, was Geschichtswissenschaft ausmacht: ihre intersubjektiven Prozeduren und Rationalitätskriterien.“²¹³

Das komplexe Modell Whites löste deshalb zwar eine Einsicht in die formalen Strukturen der Geschichtsschreibung aus, konnte sich aber in voller Reichweite nicht durchsetzen. Für den historischen Spielfilm ergibt sich jedoch ein interessanter Zusammenhang, der gerade am Beispiel des Holocausts besonders deutlich wird. Wie zahlreiche historische Spielfilme zeigen, kann dieser tatsächlich auf

210 White: *Metahistory*, S. 13.

211 Ganz so neu wie behauptet waren die Ideen Whites jedoch nicht, das zeigt beispielsweise eine Feststellung Nietzsches: „[...] das Vereinzelte zum Ganzen weben: überall mit der Voraussetzung, daß eine Einheit des Planes in die Dinge gelegt werden müsse, wenn sie nicht darinnen sei. So überspinnt der Mensch die Vergangenheit und bändigt sie, so äußert sich sein Kunsttrieb – nicht aber sein Wahrheits-, sein Gerechtigkeitstrieb.“ Nietzsche, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie fürs Leben*, Stuttgart 1999, S. 58.

212 Iggers, Georg G.: *Historiographie zwischen Forschung und Dichtung. Gedanken über Hayden Whites Behandlung der Historiographie*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27 (2001), H. 2, S. 327–349, hier S. 334.

213 Lorenz: *Postmoderne Herausforderungen an die Gesellschaftsgeschichte?*, S. 630.

ganz unterschiedliche Weise erzählt werden, ohne relativiert zu werden. Denn die von White aus der Literatur entliehenen und auf die historische Darstellung bezogenen Genres lassen sich beim historischen Spielfilm deutlich wiedererkennen: Sowohl in der Form der Tragödie (SCHINDLERS LISTE, HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS) als auch in der Form der Satire und Komödie (DAS LEBEN IST SCHÖN, ZUG DES LEBENS) wird der Holocaust thematisiert.²¹⁴ Auch die Romanze ist möglich: So erzählt der auf den Roman von Bruno Apitz zurückgehende Film NACKT UNTER WÖLFEN (1963) die herzergreifende Geschichte der Rettung eines kleinen Jungen aus dem KZ Buchenwald.

Aber trotz unterschiedlicher Positionen zu den Überlegungen Whites lässt sich insgesamt feststellen, dass grundsätzliche strukturelle Gemeinsamkeiten bei verschiedenen Formen des Erzählens heute nicht mehr zur Diskussion stehen. Allerdings bedeutet die Anerkennung dieser Gemeinsamkeiten nicht, die diversen Formen als ununterscheidbar zu betrachten. Zu diesen Unterschieden zählen zunächst die paratextuellen Hinweise, die dem Leser ausdrückliche und offensichtliche Hinweise darüber geben, ob er einen Roman liest oder eine geschichtswissenschaftliche Darstellung, die durch Fußnoten, Quellenverzeichnis etc. als solche gekennzeichnet ist. Gleiches gilt für den Film, der sich in der Regel auch entweder als Dokumentation oder als Spielfilm ausweist und bei dem im Vor- oder Abspann die Rollen der Schauspieler genannt werden.

Neben diesen paratextuellen Hinweisen ist es das „Kriterium der empirischen Triftigkeit“, das „faktuales und fiktionales Erzählen“²¹⁵ voneinander trennt. Diese Triftigkeit reicht von einfachen Aussagen, die wahr oder falsch sein können bis hin zu komplexen Deutungen, die diskursiv Geltung erreichen können. Martinez/Scheffel führen in diesem Zusammenhang den Begriff der Referenz ein. Für sie zeichnet sich fiktionales Erzählen im Unterschied zu faktuellem Erzählen dadurch aus, dass „Dichtung eine besondere, nämlich nicht-behauptende Rede ohne unmittelbare Referenz in der Wirklichkeit“²¹⁶ ist. Faktuales Erzählen stellt demgegenüber diese Bezüge explizit her.²¹⁷

214 Vgl. Frölich, Margrit; Loewy, Hanno; Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust, München 2003.

215 Pandel, Hans-Jürgen: Erzählen, in: Bergmann, Klaus; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2007, S. 408–424, hier S. 411.

216 Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, 7. Aufl., München 2007, S. 13 f.

217 Pandel legt nahe, dass sich die Unterscheidung zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen bereits in Jäger- und Sammlerkulturen entwickelt hat, da „Erzählungen über Jagdgründe und Feinde, die sich im nachhinein [sic!] als fiktional herausstellten, verheerende Folgen nach sich ziehen“ konnten. Pandel: Erzählen, S. 408. Eine solche Sichtweise scheint jedoch sehr modern und verkennt die besondere Bedeutung magischer, schamanischer und totemistischer Praktiken. Vgl. Rust, Alfred: Der primitive Mensch, in: Mann, Golo; Heuß, Alfred (Hrsg.): Propyläen Weltgeschichte, Bd. 1: Vorgeschichte, Frühe Hochkulturen, Frankfurt/M. o. J., S. 155–226, hier S. 214 ff.

Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen fiktionalem und faktua-
lem Erzählen wurde in der Position des Autors erkannt. Während bei der Analyse
fiktionaler Erzählungen zwischen Autor und Erzähler differenziert werden soll-
te,²¹⁸ sind „Autor und Erzähler im Fall der Historiographie weitestgehend iden-
tisch [...], weshalb der Historiker für seine Aussagen auch zur Verantwortung ge-
zogen werden kann“.²¹⁹ Für den Film ist die Frage nach der Position des Autors
bzw. des Erzählers dagegen etwas schwieriger zu beantworten. Denn es gibt zwar
einige Filme, die von der Möglichkeit eines – sprachlich realisierten – Erzählers
Gebrauch machen, eine notwendige Voraussetzung für das Zustandekommen der
filmischen Erzählung ist das jedoch nicht. Ein Erklärungsansatz für die Probleme
bei der Bestimmung des Erzählers im Film liefert sicherlich die Unterscheidung
von filmischem und sprachlichem Erzählen. Für Bordwell lassen sich diese Unter-
schiede am Gegensatz von Diegese und Mimese erklären:

„Diegetic theories conceive of narration as consisting either literally or ana-
logically of verbal activity: a telling. This telling may be either oral or writ-
ten. [...] Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a
spectacle: a showing.“²²⁰

Einen ähnlichen Gedanken wie Bordwell griff auch schon Käthe Hamburger in
den 1950er Jahren auf:

„Das bewegte Bild hat eine Erzählfunktion. Das Wort ‚verbildlicht‘ das Er-
zählte, das Filmbild ‚verortet‘ das Gesehene. Es ersetzt die Bildkraft des
Wortes durch die Wortkraft des Bildes. Hier sehen wir das Erzählte. Wir
sehen einen Roman, wenn wir einen Film sehen.“²²¹

Diese Unterscheidungen sind insofern von Bedeutung, als dass sie noch einmal
auf die Unmittelbarkeit der filmischen Erzählung hinweisen, die deshalb schein-
bar ohne eine Vermittlungsinstanz auskommt. Für die verschiedenen filmtheo-
retischen Diskussionen und Versuche,²²² den Spielfilm mit einem Erzählerkon-
zept zu erklären, kann jedoch festgestellt werden, dass diese keine an dieser Stelle
weiterführenden Ergebnisse erbracht haben, weshalb auch für den Umgang mit

218 Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, 2. Aufl., München 1998, S. 766.

219 Saube, Achim: Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik
und der Nationalsozialismus als Kriminalroman, Bielefeld 2009, S. 51.

220 Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, London 1985, S. 3.

221 Hamburger, Käthe: Zur Phänomenologie des Films, in: Denk, Rudolf (Hrsg.): Texte zur Poetik
des Films, Stuttgart 1978, S. 121–132, hier S. 126.

222 Ein kompakten Überblick zu den unterschiedlichen Konzepten liefert Griem; Voigts-Virchow:
Filmnarratologie, S. 161 f.; siehe außerdem Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoreti-
sches Analysemodell, Berlin 2011, S. 72 ff.; Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 126 ff.

historischen Spielfilmen „das Konzept eines Filmerzählers entbehrlich“²²³ erscheint.

Somit lässt sich der Schluss ziehen, dass historische Spielfilme sowohl visuell als auch sprachlich erzählen und dabei Referenzen zur Geschichte herstellen. Diese Bezüge finden sich dann auf den vier inhaltlichen Ebenen einer Erzählung. Zu diesen „Grund- und Basiselemente[n] einer Erzählung“ zählt Barricelli „Figur(en), Raum und Geschehen (und durch letzteres wird der Zeitfaktor impliziert)“.²²⁴ Ganz ähnlich stellt Wenzel fest, dass bei einer Erzählung auf der inhaltlichen Ebene eine Unterscheidung in die Ebene der „Handlung [...]“ und in die Ebene der statischen Konstituenten der Erzählung, bestehend aus den Figuren und dem Raum²²⁵ vorgenommen werden kann. Im Vergleich zu diesen Feststellungen für das historische bzw. literarische Erzählen ist das verbreitete Filmanalysemodell von Faulstich interessant, der ebenfalls zwischen der Handlungs- und Figurenebene differenziert.²²⁶ Auch in der Filmanalyse liefern also die Inhaltsebenen einer Erzählung einen zentralen Zugang.²²⁷

Aus diesem Grund ist dem Fazit Bordwells zuzustimmen: „Logically, syuzhet patterning is independent of the medium; the same syuzhet patterns could be embodied in a novel, a play, or a film.“²²⁸ Für den historischen Spielfilm ist diese Feststellung dahingehend zu ergänzen, dass dementsprechend auch die Referenzen zur Vergangenheit realisiert werden können. Damit kann die „Narratologie als vielseitige Methode für die Filmanalyse“²²⁹ dienen, „da für die Analyse des Zeit-, Handlungs- und Figurendiskurses die von der Narratologie [...] und der Dramenanalyse bereitgestellten Termini weitgehend übertragbar sind“.²³⁰ In der Geschichtsdidaktik wurden solche Zugänge bislang kaum thematisiert. So stellt Jaeger fest, dass Konzepte der Erzähltheorie bislang „keine Verwendung“ finden und dementsprechend auch „erzähltheoretische Studien zu Texten der Geschichtsschreibung höchst überschaubar geblieben“²³¹ sind. Dieses Urteil ist inzwischen sicherlich zu relativieren, auf den Umgang mit historischen Spielfilmen kann es in dieser Form wohl aber noch immer übertragen werden, da diese bislang nicht systematisch unter einer erzähltheoretischen Perspektive untersucht worden sind.

223 Griem; Voigts-Virchow: Filmnarratologie, S. 163.

224 Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 41.

225 Wenzel schließt die Zeitebene in die Handlung ein. Wenzel: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes, S. 8.

226 „Erstens geht es um das WAS im Film, 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?“ Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 25 f.

227 Griem stellt dazu fest: „Filmerzählungen verfügen in der Regel über Figuren und eine in der Zeit strukturierte Handlung.“ Griem; Voigts-Virchow: Filmnarratologie, S. 161.

228 Bordwell: Narration in the Fiction Film, S. 50.

229 Griem; Voigts-Virchow: Filmnarratologie, S. 156.

230 Ebd., S. 161.

231 Jaeger: Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft, S. 238 u. 245.

3.3 AUTHENTIZITÄT

Der Film *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* erzählt die abenteuerliche Schelmengeschichte des jüdischen Professors Grünbaum, der als Schauspiellehrer dafür sorgen soll, Hitler aus seiner Apathie und Lethargie zu befreien, damit dieser am Neujahrstag 1945 eine große Durchhalterede im Berliner Lustgarten halten kann. Er beginnt mit den einleitenden Worten Grünbaums: „Meine Geschichte, die ich Ihnen jetzt erzählen will, ist wahr, so wahr, dass sie vielleicht nie in einem Geschichtsbuch auftauchen wird.“²³² Mit dieser ironisierenden Häufung an Wahrheitsbezeugungen, sowohl im Titel als auch zu Beginn des Films, bricht der Film mit einer typischen Geste vieler historischer Spielfilme, die darauf verweisen, dass sie auf „wahren Begebenheiten“²³³ beruhen, oder deren Regisseure und Produzenten betonen, dass ihr Film „authentischer als alle vorherigen“²³⁴ sei. Der Film *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* spricht damit aus, was er nicht ist und nicht sein will, er verweist mit seiner Ironie darauf, dass es um „Wahrheiten“ geht, die hinter den sogenannten historischen Fakten liegen.

Derlei kontrafaktische Erzählungen²³⁵ bedienen sich zwar historischer Akteure und Prozesse, sie stellen diese aber in neue Zusammenhänge, indem ausdrücklich hinzuerfunden, weggelassen, überspitzt und karikiert wird. Neben *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* zählen dazu Filme wie *INGLOURIOUS BASTERDS*, in dem Hitler und Goebbels in einem französischen Kino bei der Premiere eines Propagandafilms erschossen werden, oder *300*, in dem der als überlebensgroß dargestellte Xerxes in der Schlacht bei den Thermopylen von Trollen und anderen Fabelwesen begleitet wird. Filme wie diese stehen damit im Gegensatz zu den Erwartungshaltungen vieler Geschichtswissenschaftler, die das Ziel des historischen Spielfilms darin sehen, den „wissenschaftlichen Forschungsstand“²³⁶ anzuerkennen und „vergangene Ereignisse und Prozesse mit

232 *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER*, TC 0.01.38.

233 Interessant ist in diesem Zusammenhang das Beispiel *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES*. Im Vorspann des Films findet sich der Hinweis, dass die Handlung des Films auf das überlieferte Tagebuch eines Mönchs zurückgeht, ein Hinweis, der in der Rezeption des Films entsprechend aufgenommen wurde, vgl. Großes Scheitern, Filmkritik zu *Aguirre, der Zorn Gottes*, in: *DER SPIEGEL*, S. 115, 3/1973, zit. nach <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/42713577>. Im Filmkommentar zu der 2003 erschienenen DVD des Films erklärt der Regisseur Werner Herzog jedoch, dass der Verweis auf das Tagebuch fingiert und lediglich als eine Authentizitätsstrategie zu verstehen gewesen war.

234 So Bernd Eichinger, Produzent des Films *DER UNTERGANG*, im Interview mit dem Nachrichtenmagazin *DER SPIEGEL*. „Ich halte mich an die Geschichte“, in: *DER SPIEGEL*, 17/2003, S. 153, zit. nach <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/26895775>.

235 Siehe dazu auch Kapitel 4.2.3 Triftigkeit: faktische und kontrafaktische Darstellungen.

236 Heidrich; Jansen: Filme über die Gründerzeit der Bundesrepublik. Wie sollen Spielfilme im Geschichtsunterricht eingesetzt werden?, S. 593.

Anspruch auf Authentizität darzustellen“²³⁷ weshalb auch die Prüfung von „Richtigkeit und Glaubwürdigkeit“²³⁸ entscheidend bei der Auseinandersetzung mit diesen Filmen sei. Die Auseinandersetzung mit Filmen wie MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER, INGLOURIOUS BASTERDS und 300 gerät damit in ein merkwürdiges Spannungsfeld: Einerseits wäre in allen Fällen schnell auf der Oberfläche festzustellen, dass die erzählten Geschichten und dargestellten Figuren weder richtig noch glaubhaft sind. Und auch eine detailliertere Untersuchung könnte sich darüber hinaus nur mit wissenschaftlich eher unerheblichen, dafür aber um so reißerischeren Marginalien beschäftigen wie mit der Frage, ob Hitler impotent und ein Bettnässer war. Mit einem solchen Ergebnis bliebe aber andererseits offen und unreflektiert, welche Positionen diese Filme innerhalb der aktuellen Geschichtskultur einnehmen. Eine so verkürzte Betrachtung würde also außer Acht lassen, dass sich die Bedeutung historischer Darstellungen nicht nur aus dem Bezug auf die Vergangenheit ergibt, sondern auch aus dem gegenwärtigen Umgang mit ihr.

Die Lösung der aufgezeigten Kontroverse kann sicherlich nicht in einem Entweder-oder bestehen, denn ohne Zweifel ist die Authentizität ein zentrales Konzept der Geschichtswissenschaft: Die Echtheit einer Quelle zu bestimmen ist nach der Recherche die erste Aufgabe des Historikers, für den ohne diese Prüfung keine seriöse historische Aussage möglich ist. Einen historischen Spielfilm als authentisch zu bezeichnen, ist dagegen nicht ganz so einfach: Denn betrachtet man ihn als Darstellung, kann er den Quellen, auf die er sich bezieht, nur mehr oder weniger entsprechen. Aus der objektiv und eindeutig zu beantwortenden Entscheidungsfrage, ob eine Quelle echt ist, wird damit ein subjektives und vages Kriterium. Das Beispiel SCHINDLERS LISTE kann diesen Zusammenhang gut verdeutlichen, zu dem Ralph Giordano feststellte, dass Spielberg „der authentische Film über den Völkermord [...] gelungen“ sei, bei dem jede Szene auf „Bekundungen von Zeugen“²³⁹ basiere. Ganz ähnlich urteilte Georg Seeßlen:

„Spielbergs Methode in diesem Film ist eine Art Demut vor der historischen Realität. Er hat dem Film einen dokumentarischen Charakter gegeben, so weit, daß er sogar jene Elemente der wahren Geschichte wegließ oder veränderte, die allzu melodramatisch oder bizarr erschienen. Auf der anderen Seite gibt es Szenen, die cineastisch personalisiert sind [...] Aber

237 Pandel, Hans-Jürgen, Historienfilm/Historischer Historienfilm, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 96.

238 Zwölfer: Filmische Quellen und Darstellungen, S. 130.

239 Giordano, Ralph: Szenen wie es sie nie zuvor auf der Leinwand gab, Kölner Stadt-Anzeiger, 05.03.1994, zit. nach Weiß, Christoph (Hrsg.): Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 171.

diese Abweichung geht nie über eine narrative Verdichtung hinaus; es ist wirklich geschehen, sagt jede Szene.“²⁴⁰

Im Gegensatz zu diesen Urteilen hielt Will Tremper fest, dass die „wildwestartige Räumung des Ghettos [...] so blutrünstig nicht verlaufen“ sein könne, da damit gegen den Befehl verstoßen worden wäre, solche Aktionen so unauffällig wie möglich durchzuführen. Aus seiner Sicht sind das „Authentischste“, was Spielberg einfiel, [...] die feldgrauen Uniformen der SS“.²⁴¹ Die Unterschiede zwischen den Meinungen Giordanos und Seeflens einerseits und Trempers andererseits könnten wohl kaum größer sein. Während auf der einen Seite sogar mit der Reduktion der historischen Wirklichkeit zu ihrer besseren Darstellung argumentiert wird, bleibt laut der anderen Seite nicht mehr als eine Uniform als gegenständliches Relikt. Wie diese Beispiele zeigen, kann die Einschätzung der Authentizität eines historischen Spielfilms sehr unterschiedlich ausfallen und deshalb nicht auf eine einfache Entscheidungsfrage reduziert werden. Pandel hat zu diesem Zweck einige Aspekte der Authentizität unterschieden, die auch eine Abgrenzung zwischen der Geschichtswissenschaft und Darstellungen wie dem historischen Roman bzw. dem historischen Spielfilm ermöglichen:

„Die Geschichtswissenschaft arbeitet mit Personen- bzw. Ereignisauthentizität. Ihre dargestellten Personen und Sachverhalte hat es tatsächlich gegeben. Im Gegensatz dazu sind im Roman (etc.) die individuellen Personen zwar erfunden, aber den Typus (z.B. den überzeugten Hitlerjungen) hat es tatsächlich gegeben. In diesem Fall ist die dargestellte Person typenauthentisch. Texte sind als ganzes erlebnisauthentisch, wenn die in ihnen dargestellten inneren Erfahrungen und Emotionen vom Erzähler in der betreffenden Situation so empfunden wurden. Die Erlebnisauthentizität bringt das Kriterium der Betroffenheit zum Ausdruck. Diese Authentizität ist kaum mit den üblichen historischen quellenbezogenen Mitteln nachweisbar. [...] Bei Repräsentationsauthentizität müssen die dargestellten Ereignisse, obwohl sie fiktiv sind, sich in eine tatsächliche Hintergrundnarration einfügen lassen. Repräsentationsauthentizität verlangt [...], dass die dargestellten geschichtlichen Episoden bzw. Ereignisse in genügender Häufigkeit vorkamen.“²⁴²

240 Seeflen, Georg: Shoah, oder die Erzählung des Nichterzählbaren. Steven Spielbergs Film Schindlers Liste kommt zur rechten Zeit, Freitag, 04.03.1994, zit. nach ebd., S. 162 f.

241 Tremper, Will: Indiana Jones im Ghetto von Krakau, DIE WELT, 26.02.1994, zit. nach ebd., S. 67 f.

242 Pandel, Hans-Jürgen: Authentizität, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 30 f.

Pandels Überlegungen verweisen auf entscheidende Punkte bei der Beurteilung von Authentizität im historischen Spielfilm. Dazu zählt die analytisch oft schwer zu trennende Verbindung von faktualen und fiktionalen Elementen. Für die Frage der Authentizität ist es demnach nicht nur entscheidend, ob es eine Person oder ein Ereignis gegeben hat; wichtig ist außerdem die Repräsentativität von Handlung und Figuren. Ein Ansatz, der sich in ähnlicher, etwas allgemeinerer Form auch schon bei Rosenstone findet, der auf die Unterscheidung von „wahrer“ und „falscher“ Erfindung hinweist. Diese lassen sich dadurch unterscheiden, dass falsche Erfindungen den aktuellen Stand der historischen Forschung ignoriert, während wahre Erfindungen daran anknüpfen.²⁴³ Dieses erweiterte Konzept von Authentizität ist eine wichtige Bedingung für das Verständnis, wie der historische Spielfilm mit Geschichte umgeht. Denn wie Wolfgang Benz – ebenfalls im Zusammenhang mit *SCHINDLERS LISTE* – bemerkt hat, ist der historische Spielfilm ohne fiktionale Elemente nicht denkbar. Für ihn sind es vor allem diese Elemente, die wesentlich für die Stärke der Filme verantwortlich sind:

„Die Handlung braucht gegenüber der Dokumentation aber fiktionale und dramatische Elemente. Das ist kein Einwand, im Gegenteil: Die Zerstörung von Menschen durch Todesangst, die Mordlust der Täter, die Ambivalenzen der Moral in chaotischer Zeit und unter existentieller Bedrohung kann man nicht dokumentieren. Um begreiflich zu machen, was geschah, braucht es eben die literarische und dramatische Form.“²⁴⁴

Mit dieser Einsicht ist für Pandel auch die Schlussfolgerung verbunden, dass diese Formen von Authentizität mit „den üblichen historischen quellenbezogenen Mitteln“ nicht nachweisbar sind. Doch auch trotz dieser Erweiterung bleibt Authentizität ein normativer Begriff, mit dem zwar Abweichungen, Ergänzungen, Verdichtungen u. ä. erfasst werden können; die mediale Spezifik des historischen Spielfilms wird jedoch kaum berücksichtigt. Beispielhaft lässt sich dies an Darstellungen des von Pandel erwähnten „überzeugten Hitlerjungen“ in den Filmen *DER UNTERGANG* und *ICH WAR NEUNZEHN* verdeutlichen. Beide Filme zeigen, wie in den letzten Kriegstagen (20. bzw. 30. April 1945) jugendliche Kinder für ihre militärischen Aktionen mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet werden. In diesem Sinne greifen beide Filme nicht nur auf typenauthentische Figuren zurück, sondern sie stellen auch eine Handlung dar, die Repräsentationsauthentizität beanspruchen kann. Trotz dieser Gemeinsamkeiten könnten aber beide Darstellungen kaum unterschiedlicher sein: Die Szene in *DER UNTERGANG* folgt

243 Vgl. Rosenstone: *Visions of the Past*, S. 72.

244 Benz, Wolfgang: Bilder statt Fußnoten, Wie authentisch muß der Bericht über ein geschichtliches Ereignis sein? Anmerkungen eines Historikers zu „Schindlers Liste“, *DIE ZEIT*, 04.03.1994, zit. nach <http://www.zeit.de/1994/10/bilder-statt-fussnoten/komplettansicht>.

Die Darstellbarkeit der Vergangenheit

überdeutlich dem berühmten Foto von Heinrich Hoffmann, der als „Reichsbild-berichterstatter“²⁴⁵ großen Einfluss auf die visuelle Gestaltung der nationalsozialistischen Propaganda ausübte. Im Film wird seine Aufnahme, die die Verleihung des Eisernen Kreuzes an die Kinder im Hof der Reichskanzlei feierlich darstellt, unreflektiert reinszeniert (Abb. 19 u. Abb. 20). Im Gegensatz dazu steht die in der Festung Spandau spielende Szene aus dem Film ICH WAR NEUNZEHN (Abb. 22). Neben den zahlreichen Unterschieden (Kameraperspektive, Mise en Scène) fällt im Vergleich zum Foto von Hoffmann bzw. zur Darstellung in DER UNTERGANG die Ausrüstung des Jungen auf. Uniform und Stahlhelm sitzen hier nicht perfekt, sondern sind deutlich zu groß. Außerdem sind die traumatischen Erfahrungen des Nahkampfes dem geschockten Gesicht und der tränenunterdrückenden Stimme des Kindes deutlich anzumerken. Insofern scheint die Szene aus dem Film von Konrad Wolf dem ikonischen Foto von John Florea zu folgen, das den 16-jährigen Hans-Georg Henke bei Kriegsende zeigt (Abb. 21).



Abb. 19: Verleihung des Eisernen Kreuzes an Alfred Czech am 20. 04. 1945, Foto: Heinrich Hoffmann



Abb. 20: DER UNTERGANG, TC 0.22.40



Abb. 21: Hans Georg Henke bei Kriegsende am 21. 04. 1945, Foto: John Florea



Abb. 22: ICH WAR NEUNZEHN, TC 0.53.48

245 Heider, Angelika: Illustrierter Beobachter, in: Benz, Wolfgang; Graml, Hermann; Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 3. Aufl., München 1997, S. 522.

Ein Vergleich der Szenen mit den zugrundeliegenden Fotos zeigt deshalb, wie schnell eine zu einfach gedachte Prüfung der Authentizität an der Oberfläche bleiben kann: Natürlich ist die Genauigkeit der Inszenierung in *DER UNTERGANG* beeindruckend. Nicht nur die Uniformen, Armbinden und Abzeichen der Hitlerjungen, auch Hitlers Mantel scheint bis in den Faltenwurf hinein dem Original zu entsprechen. Doch der Film erliegt hier der Überlieferung, indem er die damalige Inszenierung nicht in ihrer Intention hinterfragt, sondern diese stattdessen auf der Oberfläche reinszeniert. Eine Quellenkritik findet also nicht statt. Konrad Wolf geht dagegen freier mit seiner Vorlage um. Für ihn geht es nicht darum, die Oberfläche der visuellen Überlieferung zu kopieren, sondern darum, die Empathie für die in der historischen Situation gemachten Erfahrungen und Gefühle zu entwickeln. Die Darstellung in *DER UNTERGANG* ist deshalb zwar näher an der visuellen Vorlage, aufgrund der fragwürdigen Kopie des Originals trägt sie jedoch nicht zu einem tieferen Verständnis der historischen Zusammenhänge bei.

Da der Film – wie diese beiden Beispiele zeigen – anders als die Geschichtswissenschaft mit Quellen umgeht, kann es bei der Prüfung von Authentizität nicht nur um die positivistische Feststellung von Abweichungen, Ergänzungen und Verdichtungen gehen. Auch deshalb kommt der Historiker Michael Wildt zu dem Schluss, dass der mit der Forderung nach authentischer Darstellung verbundene Anspruch, die Geschichte so zu zeigen „wie es eigentlich gewesen ist“ (L. v. Ranke), unreflektiert und unzeitgemäß ist und auch zu einer Verwechslung von Film und Geschichte führen kann:

„Ist eine derartige Position in der Geschichtswissenschaft bereits seit dem Ende des Historismus epistemologisch weitgehend haltlos, so wird sie ganz und gar unhaltbar, wenn es sich um das Nach-Spiel historischer Ereignisse handelt. [...] Der Film, der seine Geschichte im Wesentlichen aus den Erinnerungen von Hitlers Sekretärin Traudl Junge und Joachim Fests Buch über den ‚Untergang‘ schöpft, inszeniert sich gewissermaßen selbst als Quelle. [...] jede Szene [spielt] den Zuschauern gleichförmig und eindimensional ‚Authentizität‘ vor: Was zu sehen ist, sei das Wirkliche. Die Behauptung der Filmemacher, der ‚Untergang‘ halte sich streng an die historischen Dokumente, ist daher nicht mehr naiv zu nennen – sie ist eine bewusste Täuschung.“²⁴⁶

Wenn es neben der Medialität und der Narrativität bei der Authentizität um ein Qualitätsmerkmal historischer Darstellungen geht, muss deshalb der dem Film eigene Umgang mit Geschichte herausgestellt werden und der Film als eine Form akzeptiert werden, in der Vergangenheit anders als in der Geschichtswissenschaft

246 Wildt, Michael: „Der Untergang“. Ein Film inszeniert sich als Quelle, in: *Zeithistorische Forschungen* 2 (2005), S. 131–142, hier S. 133 ff.

verarbeitet werden kann. So stellt Rosenstone ganz deutlich fest: „Just as written history is not a solid and unproblematic object but a mode of thought, so is the historical film.“²⁴⁷ Der historische Spielfilm liefert also eine eigenständige Art zu denken, einen bestimmten Denkmodus, bei dem vor allem der enge Zusammenhang von Medialität und Authentizität zu berücksichtigen ist:

„Die Imaginationsmaschine Kino hat es immer wieder geschickt darauf angelegt, unsere Wahrnehmung absichtlich in die Irre zu führen. Hierin liegt aber auch eine der grundlegenden Schwierigkeiten der Geschichtswissenschaft mit dem Film: Die vermeintliche besondere Authentizität und die Anschaulichkeit des Mediums haben seit jeher dazu verleitet, die in den Filmen vollzogene Rekonstruktion der Wirklichkeit mit ihrem getreuen Abbild zu verwechseln.“²⁴⁸

Diese Verwechslungsgefahr ist wie im Fall von *DER UNTERGANG* dann um so größer und gefährlicher, wenn bekannte Propagandabilder reinszeniert werden. Deshalb ist unbedingt festzustellen, dass der Authentizitätsanspruch an den Film erkenntnistheoretisch nicht einzulösen ist. Sein Realitätseindruck schafft zwar die besten Voraussetzungen dafür, dem Anspruch auf eine authentische Darstellung gerecht werden zu können, aber als Film bleibt er immer nur eine Rekonstruktion und ist nicht die Vergangenheit selbst.

Filmgeschichtlich lässt sich der Anspruch auf Authentizität vor allem auf das klassische Illusionskino der Ufa und Hollywoods zurückführen. Durch Schauspielführung, Beleuchtung, den unsichtbaren Schnitt u. ä. vermeiden Filme dieser Art alles, was ihre Künstlichkeit sichtbar machen könnte. Diese Stilmittel „erscheinen heute so selbstverständlich und als dem Film ‚naturhaft‘ zugehörig, dass sie als artifizielle, regelhaft angewendete Formen kaum noch bewusst sind“.²⁴⁹ Andere Darstellungsformen, die auf die Künstlichkeit ihres eigenen Schaffens verweisen und sich selbst als Darstellung thematisieren, konterkarieren dagegen diese Realitätseffekte: Wenn in der sonst schon vollkommen überzeichneten Darstellung der letzten Stunde im Führerbunker im Film *100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER* bewusst mit Filmfehlern gearbeitet wird, das Laufen der Kamera zu hören und Klappe und Tonangel immer wieder im Bild zu sehen sind (Abb. 23), oder wenn in dem 1523 zur Zeit der Reformation in der Schweiz spielenden Film *URSULA* explizit Hochspannungsmasten zu sehen sind (Abb. 24), dann sind diese Filme nach traditionellem Verständnis wenig authentisch und glaubwürdig. Sie ermöglichen keine Illusion, sondern fordern zur Aus-

247 Rosenstone: *Visions of the Past*, S. 4.

248 Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, S. 97.

249 Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 143.



Abb. 23: 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER, TC 0.00.10



Abb. 24: URSULA, TC 1.49.29

einandersetzung auf. Deshalb sind diese Verfremdungseffekte auch deutlich von unabsichtlichen Filmfehlern zu unterscheiden, wie z. B. den immer wieder zitierten Uhren in Antikfilmen und anderen Anachronismen.²⁵⁰ Indem Filme dieser Art die tradierten Möglichkeiten zur Darstellung von Geschichte kritisch reflektieren, machen sie deutlich, dass Authentizität nicht auf Reenactment und Reinszenierung reduziert werden kann.

Eine solche Auseinandersetzung mit der Authentizität als ästhetischem Gestaltungsprinzip historischer Spielfilme findet sich in den unterschiedlichsten Formen, wie die folgenden Beispiele zeigen: So wurde der Film *GEH UND SIEH* aufgrund seiner extremen, zum Teil fast surreal anmutenden Gewaltdarstellungen zunächst verboten. Für Elem Klimow, den Regisseur des Films, ergab sich diese Darstellungsweise jedoch aus der grundsätzlichen Überlegung, dass der „gespielte“ Krieg [...] wie eine Beleidigung des tatsächlichen Geschehens²⁵¹ erscheint. Auch Oliver Stones Film *PLATOON*, der als eine genaue Umsetzung des Vietnamkriegs von der Kritik gefeiert wurde,²⁵² kann in diesem Zusammenhang genannt werden: Wenn am Ende des Films ein Bulldozer Leichenberge im vietnamesischen Dschungel zusammenschiebt und ein amerikanischer Panzer mit einem Hakenkreuz auftaucht, dann handelt es sich sicherlich nicht um filmische Fehler.

250 Vgl. Jochim, Gregor: Lexikon der Filmpannen, Leipzig 2002, S. 13.

251 Zit. nach Kannapin, Detlef: „Geh hin und sieh dir das an“. Sowjetische Spielfilme im Kontext von Revolution und Krieg – Drei Beispiele, in: Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen 2002, S. 75–92, hier S. 88.

252 Vgl. Canby, Vincent: The Vietnam War in Stone's „Platoon“, New York Times, 19.12.1986, zit. nach <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A0DE5D6113DF93AA25751C1A960948260>; Corliss, Richard: Viet Nam, the way it really was, TIME, 26.01.1987, zit. nach <http://time.com/3834671/platoon-oliver-stone-charlie-sheen-movie-review/>; Neben der Kritik im Feuilleton bescheinigt auch Marsiske dem Regisseur Oliver Stone, in seinem Film *PLATOON* Geschichte zu zeigen, wie sie „eigentlich gewesen ist“. Marsiske, Hans Arthur: Software für Zeitmaschinen. Film und Computersimulation, in: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichte. Ein Grundkurs, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007, S. 189–201, hier S. 195.

Vielmehr werden hier Bilder des kollektiven Gedächtnisses aktiviert, mit denen die amerikanische Kriegsführung und der deutsche Faschismus in Verbindung gebracht werden. Eine Diskussion um Triftigkeit wäre hier deshalb unangebracht und würde an diesem filmisch formulierten Deutungsangebot vorbeigehen.

Einen eigenen Umgang mit dem Thema Authentizität zeigt auch der einige Jahre vor *PLATOON* erschienene Film *APOCALYPSE NOW*, den Francis Ford Coppola auf der Pressekonferenz in Cannes 1979 mit den Worten vorstellte: „The movie is not about Vietnam. It is Vietnam.“²⁵³ Angesichts dieser Äußerung ist es bemerkenswert, dass der auf der Erzählung „Herz der Finsternis“ von Joseph Conrad basierende Film nur wenig historisch-faktische Aussagen über den Krieg liefert. Vielmehr kann Coppola hier deshalb so verstanden werden, dass sein Film Grenzerfahrungen ermöglicht. So wurde festgestellt, dass der Krieg in diesem Film als „nicht länger erzählbar oder dokumentierbar“²⁵⁴ erscheint, dessen Darstellung von den „Konventionen einer ‚realistischen‘ Kriegs- und Reise-Beschreibung“ entfernt ist und sich in „Impressionen aus dem phantomhaften, unverständlichen Tollhaus Vietnam“²⁵⁵ auflöst. Diese impressionistischen Visionen verweisen jedoch nicht nur auf sich selbst, sondern können als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Krieg verstanden werden, die die Dreharbeiten intensiv beeinflussten. So stellt Karpf fest:

„Die völlige Unbestimmtheit, auf die die Filmhandlung am Ende zusteuerte, auf einen Zustand, wo der letzte Sinn der zuvor wenigstens räumlich folgerichtigen Bilder aufgesaugt war und nichts als ein Filmbrei übrigzubleiben drohte – eine solche sinnverzehrende Unbestimmtheit war ja schließlich auch das politische und militärische (um vom sozialen und kulturellen ganz zu schweigen) Ergebnis des Vietnamkrieges aus amerikanischer Sicht.“²⁵⁶

Neben der Deutung des ästhetischen Programms des Films als Ausdruck seiner Macher wurde die Mehrdeutigkeit auch auf die Rezipienten bezogen. Röwekamp hielt dazu fest: „*APOCALYPSE NOW* weicht dem Problem der Mehrdeutigkeit nicht aus, vielmehr wird es als Aufgabe an den Zuschauer weitergereicht.“²⁵⁷ Deutlich wird dies an der schon angesprochenen schwierigen historischen Kontextualisierung des Films, wie Krause/Schwelling hervorheben: „So wenig der Zuschauer

253 REISE INS HERZ DER FINSTERNIS, TC 0.04.20.

254 Röwekamp: Antikriegsfilm, S. 150.

255 Blumenberg, Hans C.: Kinozeit: Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976–1980, Frankfurt/M. 1980, S. 240.

256 Karpf, Ernst: Kriegsmythos und Gesellschaftskritik. Zu Coppolas „Apocalypse Now“, in: Karpf, Ernst (Hrsg.): Kino und Krieg: von der Faszination eines tödlichen Genres, Frankfurt/M. 1989, S. 106–112, hier S. 109.

257 Röwekamp: Antikriegsfilm, S. 150 f.

im Film über die realen Hintergründe des Krieges erfährt, so wenig scheinen die amerikanischen Soldaten im Film die Gründe für ihre Anwesenheit in Vietnam zu kennen.²⁵⁸

Wie das Beispiel *APOCALYPSE NOW* zeigt, können historische Spielfilme eine Form der Authentizität aufweisen, die nicht nur auf der Ebene des Dargestellten liegt, sondern auch die Produzenten und Rezipienten miteinschließt. Indem z. B. der Zuschauer jegliche Orientierung verliert, wird er mit einer Form der Wahrnehmung konfrontiert, die zwar jeder geschichtswissenschaftlichen Darstellung zuwiderläuft, die Erfahrungen und Ängste der Soldaten jedoch nachvollziehbar werden lässt. Insgesamt scheint es deshalb notwendig, Authentizität nicht nur auf der Ebene des Dargestellten, sondern auch auf der Ebene von Sender und Empfänger zu untersuchen. Worum es dabei gehen kann, zeigt wiederum das Beispiel der Rezeption von *SCHINDLERS LISTE* durch Billy Wilder:

„Gestern habe ich ‚Schindlers Liste‘ zum dritten Mal gesehen, und nächste Woche werde ich noch mal hingehen, zusammen mit meiner Frau. Sie mag Kriegsfilme eigentlich nicht, aber dieser Film, mein Gott, das ist kein Film, das ist ein Erlebnis. Ein Dokument der Wahrheit. Ich war danach so erschüttert, dass ich eine Stunde lang kein einziges Wort rauskriegen konnte. Den anderen im Kino ging es genauso, man sah überall nur Taschentücher. Schon nach den ersten zehn Minuten hatte ich vergessen, dass es sich um einen Film handelt. Ich achtete nicht mehr auf den Winkel der Kamera und all das technische Zeug – ich war nur gebannt von diesem totalen Realismus. Es fängt an wie eine Wochenschau damals – sehr schwer zu inszenieren, dass das wirklich wahr wirkt. Und glauben Sie mir, diese Szenen sind so authentisch, es läuft einem kalt den Rücken herunter. Ich habe einen großen Teil meiner Familie in Auschwitz verloren, meine Mutter, meinen Stiefvater, meine Großmutter – das ganze Elend kam wieder in mir hoch.“²⁵⁹

Nun ist Billy Wilder bekanntlich kein Historiker, sondern Regisseur, der als solcher jedoch auch historische Spielfilme gedreht hat. Sein Verständnis von Authentizität scheint sich nicht auf reine Faktentreue oder eine Überprüfung der filmischen Aussagen auf der Grundlage von Quellen zu beschränken. Vielmehr ist es auch hier die Form der Inszenierung und vor allem die damit verbundene Wirkung, die für Wilder den Film echt und authentisch wirken lassen. Dieser Anspruch sollte nicht mit rührseligem Kintopp verwechselt werden, denn wenn Geschichte gegenwärtiges Nachdenken über vergangenes menschliches Handeln und Leiden ist, dann muss der Film auch danach befragt werden, inwiefern em-

258 Krause, Michael; Schwelling, Birgit: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in „Apocalypse Now“, in: Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen 2002, S. 93–108, hier S. 102.

259 Wilder, Billy: „Man sah überall nur Taschentücher“, Süddeutsche Zeitung Magazin, zit. nach Weiß (Hrsg.): Der gute Deutsche, S. 42.

pathische oder kognitive Reaktionen beim Rezipienten hervorgerufen werden.²⁶⁰ Martinez hat darauf hingewiesen, dass bei der Beurteilung dieser Dimension von Authentizität der Übergang vom kommunikativen zum kollektiven Gedächtnis sichtbar wird,²⁶¹ da die Beurteilung eines Films von individuellen Erinnerungen und daraus abgeleiteten Identitäten abhängt. Das zeigen in der Tat zahlreiche Beispiele: So wurde die Darstellung der körperlichen Leiden und seelischen Qualen in *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1931) von ehemaligen Frontsoldaten attackiert, weil sie darin eine Beschmutzung ihrer Ehre zu erkennen glaubten. Im Vergleich dazu fanden die bundesdeutschen Kriegsfilm der 1950er Jahre aufgrund der Darstellung einer sauberen Wehrmacht großen Zuspruch. Der Film *SONNENALLEE* zog Millionen Zuschauer aus den östlichen Bundesländern ins Kino, weil sie im Film einen Teil ihrer Biographie wiederfinden konnten.

Diese Beispiele veranschaulichen, dass subjektive Authentizität ein Phänomen der historisch Beteiligten und ihrer unmittelbar Nachgeborenen ist. Hier geht es sicherlich auch um eine Triftigkeitsprüfung von Daten, Fakten und materiellen Hinterlassenschaften, vor allem geht es aber darum, inwiefern die historische Darstellung in der Lage ist, individuellen Erinnerungen zu entsprechen, diese zu aktivieren und in Kommunikation mit ihnen zu treten. Da alle neueren Theorien zur Filminterpretation die aktive Rolle des Rezipienten betonen, ist diese Rezeptionsauthentizität von größter Bedeutung. Ähnlich wie die von Pandel formulierte Erlebnisauthentizität kann die subjektive Authentizität kaum mittels Quellen überprüft werden. Wie die Beispiele zeigen, kommt außerdem hinzu, dass individuelle Erinnerung weniger die Dissonanz, als vielmehr die Entsprechung sucht. Abweichende Darstellungen, die die eigene Identität in Frage stellen, werden deshalb meist abgelehnt. Insofern liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen der subjektiv empfundenen Authentizität und einer normativen historischen Authentizität vor. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Position Ifferts, der feststellt, dass diese „subjektive historische Authentizität“²⁶² nicht nur einen entscheidenden Anteil an der Ausbildung einer individuellen historischen Identität habe, sondern gleichzeitig auch zur „historischen Vergemeinschaftung“ beiträgt, indem sich „die authentische Doppelbewegung zwischen Subjekt und Geschichte in einen sozialen Rahmen erweitert“.²⁶³

260 Auf die Bedeutung der „mitfühlenden Erinnerung“ für das historische Verstehen verweist auch Klose, Dagmar: Die Tagebücher Klemperers als historische Quelle. Anregungen für ihre Einbeziehung in den Geschichtsunterricht, in: Siehr, Karl-Heinz (Hrsg.): Victor Klemperers Werk: Texte und Materialien für Lehrer, Berlin 2001, S. 206–224, hier S. 206.

261 Vgl. Martinez, Matias: Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film „Schindler’s List“, in: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust: das Kino als Archiv und Zeuge?, Marburg 2004, S. 39–60, hier S. 57.

262 Iffert: Die Inhaltsstruktur des Geschichtsbewusstseins, S. 340.

263 Ebd., S. 383.

Wie am Beispiel APOCALYPSE NOW schon deutlich wurde, lassen sich ähnliche Zusammenhänge auch auf der Seite der Sender, d. h. der Filmmacher, beobachten: So basiert beispielsweise der schon thematisierte Film ICH WAR NEUNZEHN auf den Kriegserinnerungen Konrad Wolfs, weshalb dem Film eine besondere Qualität zugesprochen wurde. Vergleichbares gilt für den Film PLATOON von Oliver Stone, der den Vietnamkrieg selbst erlebt hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Film SONNENALLEE, dem eine Verharmlosung der Verhältnisse in der DDR vorgeworfen wurde. Leander Haußmann, der Regisseur des Films, stellte dazu fest, dass diesen „Film [...] nur ein Ossi machen [durfte]. Ich kann alles abschmettern, was man mir vorwirft. Ich habe hier 30 Jahre lang gelebt.“²⁶⁴ Wie die Identität der Filmmacher den Zugriff auf historische Themen beeinflusst, zeigt auch das Beispiel MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER. Der Regisseur des Films, Dani Levy, ist zwar kein Holocaustüberlebender, doch die filmische Verarbeitung der deutschen Geschichte erfolgt aus einer jüdischen Perspektive:

„Ich muß dazu sagen, daß sich in mir über Jahrzehnte eine Lust aufgestaut hat, die sogenannte Aufarbeitung der Deutschen im filmischen Bereich aufzumischen. Mindestens seitdem ich angefangen habe, mich hier in Deutschland auch künstlerisch bewußt als Jude zu fühlen. Ich wollte dieser autoritären Geschichtsschreibung schon lange etwas Antiautoritäres entgegensetzen. Etwas, das auch die dogmatische Instanz Film hinterfragt. Das begann schon, als die Diskussion um „Schindlers Liste“ entbrannte. Dem Film stand ich kritisch gegenüber, nicht weil der Film nicht gut war, ich fand den sogar sehr gut. Sondern weil es mich geärgert hat, daß Hollywood nun selbst beim Thema Holocaust behauptet, uns die Wahrheit erzählen zu können. Mich hat geärgert, daß da das Abbild eines Phänomens geschaffen wird, von dem ich glaube, daß es nicht abbildbar ist. Auch moralisch nicht abbildbar sein darf.“²⁶⁵

Besonders an der Position Levys wird deutlich, dass der Film als Teil der Geschichtskultur nicht nur eine mehr oder weniger authentische Darstellung der Vergangenheit sein kann, sondern immer auch als Artikulation von Geschichtsbewusstsein verstanden werden muss. Aus diesem Grund können kontrafaktische Filme als Auseinandersetzungen mit Aspekten dieses Bewusstseins verstanden werden, wobei sie neue Perspektiven entwickeln.

264 Zander, Peter: Hausmann: Nur ein Ossi durfte „Sonnenallee“ drehen, zit. nach <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article206350409/Hausmann-Nur-ein-Ossi-durfte-Sonnenallee-drehen.html>.

265 Interview mit Dani Levy, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 17. 12. 2006, S. Nr. 50, S. 26, zit. nach http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/filmkomoedie-mein-fuehrer-duerfen-wir-ueber-hitler-lachen-1100652.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass Authentizität im historischen Spielfilm ein komplexes Phänomen ist, das sich nur bedingt mit einer eindimensionalen Triftigkeitsprüfung erfassen lässt. In Anlehnung an Martinez²⁶⁶ sollen deshalb für die Analyse historischer Spielfilme mehrere Aspekte von Authentizität unterschieden werden, die auch die Position des historischen Spielfilms im sozialen System der Geschichtskultur berücksichtigen.

- Zunächst kann sich – wie Pandel festgestellt hat – ein historischer Spielfilm als Darstellung von Geschichte mehr oder weniger an überlieferten Quellen orientieren. Historische Authentizität ist damit ein relatives und normatives Konzept, das auf den narrativen Ebenen (Handlung, Figuren, Zeit, Raum) unterschiedlich akzentuiert sein kann. Abweichungen, Ergänzungen, Verdichtungen müssen dem Kriterium der Repräsentativität entsprechen.
- Ein historischer Spielfilm ist darüber hinaus auch eine künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte. Die filmische Aussage ergibt sich deshalb nicht nur aus ihrem denotativen Inhalt, sondern auch aus ihrer künstlerischen Form. Ästhetische Authentizität kann deshalb als eine Strategie verstanden werden, eine filmische Aussage jenseits expliziter inhaltlicher Referenzen glaubhaft zu machen oder diskursive Wahrheiten in Frage zu stellen.
- Ein historischer Spielfilm ist als Artikulation des Geschichtsbewusstseins Teil des sozialen Systems der Geschichtskultur. Deshalb muss die subjektive Authentizität von Sender und Empfänger miteingeschlossen werden. Während sich der Sender über seine Erfahrung oder Herkunft in besonderer Weise zu einem Thema legitimieren kann, ergibt sich beim Sender das subjektive Gefühl der Authentizität in der Regel aus einer positiven Identitätserfahrung mit dem filmischen Geschehen.

266 Martinez unterscheidet „Referenz“, „Autorschaft“ und „Gestaltung“ als drei Ebenen der Authentizität. Martinez: Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film „Schindler’s List“, S. 40 f.

4 Möglichkeiten zur Systematisierung

4.1 DER HISTORISCHE SPIELFILM ALS FILMISCHES GENRE

Aufgrund der großen Vielfalt von Text- und Bildquellen ist es üblich, diese zur besseren Handhabung nach bestimmten Kriterien zu unterscheiden und zu klassifizieren.²⁶⁷ Auch für den historischen Spielfilm sollte eine solche Differenzierung entwickelt werden, da sonst so unterschiedliche Filme wie 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER und DER UNTERGANG auf einer Ebene verbleiben, die sich aus einer notwendigerweise allgemein zu fassenden Begriffsbestimmung ergibt. Mit der Differenzierung ist deshalb auch nicht die oben schon vorgenommene Abgrenzung zu dokumentarischen bzw. fiktionalen Darstellungsformen gemeint, sondern eine innere Systematisierung auf der Grundlage nachvollziehbarer historischer Kategorien.

Sowohl die Filmpraxis als auch die Filmtheorie liefern zu diesem Zweck den Begriff des Genres, der letztlich auf „die Grundformen des griechischen Theaters, die Tragödie und die Komödie, zurückgeführt werden kann“.²⁶⁸ Allerdings – das zeigt das Beispiel JAKOB DER LÜGNER – kann der Begriff nur relativ wenig für eine Systematisierung aus historischer Sicht beitragen. So antwortete der Autor der Romanvorlage und des Drehbuchs, Jurek Becker, auf die Frage, welchem Genre der Film zuzuordnen sei: „Beabsichtigt war, eine tragische Komödie zu machen. Ich hoffe sehr, daß es nicht beim Vorhaben geblieben und daß die Absicht am fertigen Film ablesbar ist.“²⁶⁹ Natürlich ging es Jurek Becker und dem Regisseur Frank Beyer auch darum, eine Geschichte aus dem jüdischen Ghetto zu erzählen. Aber – das macht die Antwort deutlich – ihre Perspektive ist primär filmisch-lite-

267 Pandel: Quelleninterpretation; Pandel: Bildinterpretation; Sauer: Bilder im Geschichtsunterricht.

268 Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 27.

269 Berliner Zeitung, Berlin/DDR, 20.12.1974, zit. nach <http://www.filmportal.de/material/ueber-die-historie-hinaus-bz-gespraech-mit-jurek-becker>.

rarisch und nicht historisch. Das ist dem Film vor allem an der offensichtlich nicht realistischen Darstellung des Ghettos anzumerken. Die Geschichte um das angeblich versteckte Radio und die erfundenen Meldungen über das Näherrücken der Roten Armee geht somit über ihren historischen Kontext hinaus und thematisiert den schmalen Grat, auf dem „Hoffnung in Illusion [und] schließlich in Selbstbetrug“²⁷⁰ umschlagen kann. Vor allem diese Gratwanderung sorgt für den Wechsel von tragischen und komischen Elementen, weshalb die von Jurek Becker vorgenommene Genrebezeichnung durchaus treffend ist. Zu einer besseren historischen Systematisierung kann sie aber nur bedingt beitragen, da damit rein filmische bzw. dramaturgische Gestaltungsmerkmale erfasst werden.

Neben diesen einschränkenden Bemerkungen zur Tragfähigkeit des Genrebegriffs muss gleichzeitig festgestellt werden, dass es durchaus Versuche gibt, den historischen Spielfilm als filmisches Genre weiter auszudifferenzieren. Das rororo-Filmlexikon zählt in diesem Zusammenhang zehn Subgenres des „Historischen Films“ auf, dessen Handlung „augenfällig in der Vergangenheit angesiedelt ist“: 1. den historischen Schicksalsfilm, 2. den historischen Abenteuerfilm, 3. den historischen Ausstattungsfilm, 4. den didaktischen Rekonstruktionsfilm, 5. die Klassikerverfilmung, 6. den Legendenfilm, 7. den Vergangenheitsbewältigungsfilm, 8. den historischen Gegenwartsbewältigungsfilm, 9. den historischen Propagandafilm, 10. den Nostalgiefilm.²⁷¹ Diese immer wieder zitierte Zusammenstellung liefert einige interessante Überlegungen. Sie ist aber vor allem wegen der gewählten Begrifflichkeiten etwas irreführend. Das gilt z. B. für den „Vergangenheitsbewältigungsfilm“, der das Ziel verfolge, „nationale Vergangenheit aufzuarbeiten, kollektive Traumata zu bewältigen und patriotischen Glanz zu beschwören“. In diese Kategorie ließen sich beispielsweise die sogenannten „Coming Home“-Filme einordnen.²⁷² Bei Filmen dieser Art steht jedoch nicht die Darstellung, sondern die Auswirkung von Geschichte auf eine bestimmte Gegenwart im Vordergrund. Zu der Aufzählung ist weiterhin kritisch anzumerken, dass „Rekonstruktionsfilme“ oder „historische Propagandafilme“ nicht unbedingt fiktionale Elemente aufweisen müssen. Sicherlich gibt es eine Reihe historischer Spielfilme, die als Propagandafilme bezeichnet werden können. Allerdings ließen sich unter diesem Begriff auch Dokumentationen wie *DU UND MANCHER KAMERAD* und *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* zusammenfassen. Die Terminologie wirkt deshalb uneinheitlich und scheint eher Ad-hoc-Charakter zu besitzen, als dem üblichen filmischen und gesellschaftlichen Gebrauch zu entsprechen.

270 So der Regisseur, Frank Beyer, über den Film, zit. nach Poss, Ingrid; Warnecke, Peter (Hrsg.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin 2006, S. 302.

271 Vgl. Bawden, Liz-Anne; Tichy, Wolfram (Hrsg.): *rororo-Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie*, Bd. 1: A–J, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 284 ff.

272 Der Begriff bezieht sich auf den gleichnamigen Film *COMING HOME – SIE KEHREN HEIM* aus dem Jahr 1978. Weitere Beispiele wären *TAXI DRIVER*, *BIRDY* oder *GEBOREN AM 4. JULI*.

Typische Genrebegriffe aus der Filmpraxis für historische Spielfilme sind stattdessen: Biographie, Western, Kriegsfilm, Monumentalfilm, Sandalenfilm, Mantel- und Degenfilm, Piratenfilm, Kostümfilm u. ä. Aber auch diese Begriffe verweisen nur oberflächlich auf historische Zusammenhänge und lassen sich eher durch filmische Kriterien erklären. Das lässt sich anhand der Genredefinition von Faulstich verdeutlichen: „Ein Genre ist ein spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar.“²⁷³ Obwohl der Genrebegriff hier sehr komplex bestimmt wird, fehlt eine explizit historische Dimension. Die genannten, dem historischen Spielfilm zuzuordnenden Genres lassen sich deshalb aus Sicht dieser Definition auch kaum zusammenfassen. Vielmehr ergeben sich ihre historischen Bezüge aus einer mehr oder weniger willkürlichen Kombination bzw. Dominanz einzelner Bereiche dieser Definition. So verfügt beispielsweise der klassische Western über ein wiederkehrendes Figureninventar, der Kriegsfilm über typische stofflich-motivliche Muster oder der Monumentalfilm über einen besonderen ästhetischen Stil. Der Genrebegriff ist somit für den Umgang und die Analyse von historischen Spielfilmen nur von geringem heuristischen Wert. Dennoch kann er die Rezeption erleichtern, indem eine Art Gebrauchsanweisung geliefert wird. Das zeigt beispielhaft ebenfalls das Westerngenre, das lange Zeit die Frontiergeschichte nur sehr unzureichend historisch aufarbeitete, sondern eher mythologisch gestaltete. Insofern artikulieren diese Filme das Bedürfnis nach einer „fundierenden Geschichte, [...] die erzählt wird, um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen“,²⁷⁴ die aufgrund ihrer identitätsstiftenden Wirkung nicht hinterfragt werden darf. Mit der Kenntnis um die Funktion des Genres kann man also „im amerikanischen Western etwas Ähnliches sehen wie in unseren Märchen und Sagen. [Und] Kein Mensch wird heute mehr glauben, daß das, was die Legenden und Mythen, die Märchen und Sagen berichten, die reine Wahrheit ist.“²⁷⁵

Welche Bedeutung diese mit einem Genre verbundenen Regeln und Erwartungen haben, stellt auch Eder fest:

„Schon indem wir einen Film als Krimi, Komödie, Melodram usw. identifizieren, verbinden wir damit bestimmte Erwartungen an die Figuren, ihre Beziehungen, ihre Umwelt und ihr Schicksal. Mit Genres sind bestimmte Erlebnisversprechen und implizite kommunikative Abmachungen verbunden; wir wissen etwa, dass wir über die Figuren einer Komödie nicht nur lachen können, sondern es nach Ansicht der Filmemacher und unserer Mit-Zuschauer auch sollen.“²⁷⁶

273 Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 28.

274 Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 52.

275 Hanisch: Western, S. 7.

276 Eder: Die Figur im Film, S. 225.

Auch hier kann wieder das Westerngenre als Beispiel dienen: Aus der Kenntnis vieler Western weiß der Rezipient, dass trotz aller Hindernisse und Gefahren der ehrliche Cowboy, Siedler oder Sheriff am Ende der Geschichte siegreich sein wird. Eine solche Figurenentwicklung hat jedoch kaum historische Bezüge, und man könnte sogar so weit gehen, dass sie aufgrund von Korruption und Gewalt im scharfen Widerspruch zur amerikanischen Geschichte des 19. Jahrhunderts steht. Aus diesem Grund müssen diese Figurenkonzeptionen als Genrekonventionen verstanden werden, die mehr über ihre Entstehungszeit als über die filmisch dargestellte Zeit aussagen. Sehr deutlich wird dies bei den sogenannten Spätwestern, die die klassischen Moralkonventionen umkehren und sich zum Teil sehr kritisch mit der amerikanischen Geschichte auseinandersetzen.

Angesichts der stereotypen Gestaltung kommt Hickethier zu dem Schluss, dass das Genre „narrative Grundmuster“²⁷⁷ zur Verfügung stellt, die „als Geschichten generierende Systeme verstanden werden [können], in denen Mythen tradiert werden“.²⁷⁸ Diese Feststellung ist vor allem im Kontext der Überlegungen von Hayden White interessant,²⁷⁹ denn nach seinem Verständnis ist es eine begrenzte Anzahl an Plotstrukturen bzw. Metaphern, auf die bei der Darstellung von Vergangenheit zurückgegriffen werden kann. Demgegenüber stellt Hickethier jedoch eine grundsätzliche „Offenheit des Genrekatalogs“²⁸⁰ fest. Für ihn sind Genres zwar kulturell determiniert, gleichzeitig aber dem Wandel unterlegen und deshalb auch veränderbar. Das von White entwickelte starre System ist deshalb nur bedingt übertragbar.

4.2 SYSTEMATISIERUNG AUS HISTORISCHER SICHT

Aufgrund der geringen Tragfähigkeit des Genrebegriffs sollen nun Kriterien entwickelt werden, die für eine historische Analyse eher geeignet sind. Zu beachten ist dabei, dass die im Folgenden vorgestellten Differenzierungsmöglichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen liegen und nicht als Systematik, sondern als sich gegenseitig ergänzend zu verstehen sind.

277 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 203.

278 Ebd., S. 204.

279 Siehe dazu Kapitel 3.2 Narrativität.

280 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 205.

4.2.1 ERKENNTNISINTERESSE: QUELLE UND/ODER DARSTELLUNG

Grundsätzlich können historische Spielfilme als Quelle oder als Darstellung untersucht werden. Damit ist jedoch keine prinzipielle Einteilung gemeint, nach der Filme entweder als Quelle oder als Darstellung betrachtet werden müssen, denn jeder Film ist als Rekonstruktion von Vergangenheit nicht nur eine Darstellung, sondern gleichzeitig auch eine Quelle, die den Geist ihrer Entstehungszeit auf unterschiedliche Art und Weise widerspiegelt. Die Unterscheidung ist deshalb eher analytisch zu verstehen und hängt vom Erkenntnisinteresse ab, da es Filme gibt, die die Auseinandersetzung entweder auf der Quellen- oder auf der Darstellungsebene herausfordern. Das kann eine Gegenüberstellung einiger Filme zeigen: Wie schon festgestellt wurde, präsentieren die meisten klassischen Western eher mythologische Bilder der amerikanischen Gründungsgeschichte, mit denen die historische Realität verdrängt oder erhöht werden sollte. Mit der Analyse dieser Filme können deshalb Intentionen der Entstehungszeit sichtbar gemacht werden. Ein bekanntes Beispiel dafür ist *ZWÖLF UHR MITTAGS*, der als Auseinandersetzung mit der McCarthy-Zeit verstanden werden kann.²⁸¹ Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die sogenannten Revolutionswestern wie beispielsweise *THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ*, die im Kontext der Studentenbewegung entstanden.²⁸² Weitere typische Beispiele für Filme, bei denen die Betrachtung des Films als Quelle im Vordergrund steht, sind die historischen Spielfilme aus der Zeit des Nationalsozialismus wie *DER GROSSE KÖNIG*, *JUD SÜSS* oder *KOLBERG*. Im Unterschied zu den genannten Beispielen aus dem Westerngenre sind diese Filme aber nicht nur ein reflexiver Ausdruck ihrer Entstehungszeit. Vielmehr sind sie aus der Motivation heraus entstanden, aus einem zweckgebundenen Umgang mit der Vergangenheit die politischen Verhältnisse zu beeinflussen. Entsprechend kritisch ist deshalb der zum Teil sehr kreative Umgang mit der Vergangenheit zu betrachten. Dieser Umgang zeigt, dass es kaum möglich ist, den historischen Spielfilm nur als Quelle zu analysieren und die Darstellungsebene unberücksichtigt zu lassen. So ist beispielsweise die Kenntnis der Rolle Russlands im Siebenjährigen Krieg eine notwendige Voraussetzung dafür, um die verzerrte Darstellung in *DER GROSSE KÖNIG* zu erkennen und schließlich die damit verbundene Intention vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs zu verstehen.²⁸³ Eine Beschäftigung mit dem historischen Spielfilm als Quelle schließt deshalb die Auseinandersetzung mit zwei Zeiten ein – der dargestellten Zeit und der Entstehungszeit – die aufeinander bezogen werden müssen.

281 Siehe dazu ausführlich Kapitel 5.2.1 Filmbeispiel *ZWÖLF UHR MITTAGS*.

282 *DENN SIE KENNEN KEIN ERBARMEN – DER ITALOWESTERN*, TC 0.32.08 ff.

283 Vgl. Moeller, Felix: *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, S. 300 ff.

Dagegen setzt eine Betrachtung des Films als Darstellung die Quellenebene nicht zwangsläufig voraus. Ausgangspunkt einer solchen Betrachtung kann die Frage sein, wie triftig mit historischen Ereignissen und Akteuren umgegangen wird. Inwiefern das tatsächlich auch ergiebig ist, ist eine andere Frage, denn eine solche Prüfung ist zwar ein notwendiges, aber kein ausreichendes Mittel, um filmische Aussagen vollständig erfassen zu können. So kann beispielsweise die Prüfung von Tressen, Epauletten, Aufschlägen etc. zwar zur Feststellung einer historisch korrekten Darstellung von Uniformen führen, tiefere Einsichten in den Umgang mit Geschichte sind auf diesem Weg wohl aber eher nicht zu erwarten. Deshalb sollten bei einer Beschäftigung mit dem Film als Darstellung auch Fragen zur narrativen Gestaltung, Anschaulichkeit, Imagination, Alteritätserfahrung, Entwicklung von Empathie und Identitätsbildung von Interesse sein. Dabei hängt es vom jeweiligen Film ab, welche Aspekte besonders berücksichtigt werden müssen: So könnte beispielsweise bei *BARRY LYNDON* herausgearbeitet werden, wie die Aufnahmen bei Kerzenlicht, das reduzierte Spiel der Schauspieler, die visuelle Gestaltung und die musikalische Begleitung dazu beitragen, den „Zuschauer optisch und emotional ins 18. Jahrhundert“²⁸⁴ zu versetzen. Einen diskursiven Zugang erfordert dagegen die anschauliche, detaillierte Darstellung des protestantischen Dorfmilieus im Film *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE*, der die autoritären, zwanghaften und aggressiven Verhältnisse des Wilhelminismus als ideologische Wurzel des Nationalsozialismus nahelegt. Die Vielfalt der Möglichkeiten zeigt auch ein Film wie *GOOD BYE, LENIN!*, an dem untersucht werden könnte, wie die großen politischen Ereignisse mit dem individuellen Schicksal der Figuren verbunden werden.²⁸⁵ Auf diese Weise ließe sich ein Verständnis dafür entwickeln, was der Systemwechsel für viele Menschen aus der DDR bedeutete.

Wie diese drei Beispiele zeigen, ist die Untersuchung des Films als Darstellung in ganz unterschiedlicher Weise möglich. Bei dieser Vielfalt sollte jedoch klar darauf hingewiesen werden, dass die einfache Wissensvermittlung durch den Film nicht dazu zählt.²⁸⁶ Vielmehr sollte jeweils exemplarisch deutlich werden, wie der Film mit Geschichte umgeht und welche Stärken und Schwächen er dabei hat; Geschichtsunterricht kann nur einen geringen Ausschnitt der Vergangenheit zeigen und nur einen „(scheinbar vollständigen) geschichtlichen (Gesamt-)Überblick“²⁸⁷

284 Licht von 1000 Kerzen, in: *DER SPIEGEL*, 1/76, zit. nach <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41330869.html>.

285 Siehe dazu Kapitel 5.4.3 Parallelhandlungen im historischen Spielfilm.

286 So stellt Pandel fest: „Kein Historienfilm kann historische Ereignisse mit wissenschaftlicher Rationalität darstellen. [...] Unterrichtsmethodisch dienen diese Filme nicht dazu, Wissen zu vermitteln [...].“ Pandel, Hans-Jürgen: *Historienfilm/Historischer Historienfilm*, in: Mayer u. a. (Hrsg.): *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*, S. 97.

287 Ministerium für Bildung, Jugend und Sport des Landes Brandenburg: *Rahmenlehrplan für die Sekundarstufe I. Jahrgangsstufen 7–10. Geschichte*, Potsdam 2010, S. 10.

leisten, deshalb ist gerade die Vermittlung dieses Wissens und die damit verbundene Fähigkeit zur Analyse für eine erfolgreiche Teilhabe an der gesellschaftlichen Geschichtskultur entscheidend.

Die Beispiele zeigen aber auch, dass der kategorischen Feststellung von Meyers nur bedingt zugestimmt werden kann, wenn er behauptet, dass historische Spielfilme „mehr über das Geschichtsbild und die Mentalitäten ihrer Entstehungszeit als über die im Film dargestellte Zeit“²⁸⁸ aussagen. Ähnlich normativ urteilen auch Heidrich/Jansen²⁸⁹ und Sauer.²⁹⁰ Durchaus interessant ist demgegenüber, dass die Beiträge aus unterrichtspraktischen Zeitschriften der letzten Jahre jedoch zumeist die Darstellungs-²⁹¹ und weniger die Quellenebene²⁹² in den Mittelpunkt der Analyse stellten. Insgesamt soll deshalb hier der Position Schneiders gefolgt werden, dass das jeweilige Erkenntnisziel darüber entscheidet, „in welcher Hinsicht ein Film im Geschichtsunterricht verwendet werden soll“.²⁹³

288 Meyers: Film im Geschichtsunterricht, S. 252.

289 „Der Spielfilm interessiert im Geschichtsunterricht in erster Linie als historische Quelle für Fragen, die sich auf seine Entstehungszeit beziehen.“ Heidrich; Jansen: Filme über die Gründerzeit der Bundesrepublik. Wie sollen Spielfilme im Geschichtsunterricht eingesetzt werden?, S. 592.

290 „Solche Filme sind Historienbildern vergleichbar. Sie sind für uns weit weniger von Belang im Hinblick auf die behandelte Zeit als im Hinblick auf ihre Entstehungszeit [...]“. Sauer: Geschichte unterrichten, S. 181.

291 Vgl. Bernhardt, Markus: „Die Schlacht von Dien Bien Phu – Symphonie des Untergangs“, in: Praxis Geschichte (2004), H. 2, S. 19–23; Blome, Geraldine: „Luther“. Die Romfahrt von 1510 als Triebfeder der Reformation, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 12–15; Brieske, Rainer: „Der neunte Tag“ oder: Nationalsozialismus im Hintergrund, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 20–24; Fieberg, Klaus: „Der rote Kakadu“. Eine Liebesgeschichte kurz vor dem Mauerbau, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 17–19; Fieberg, Klaus: Autoritäre Beziehungen. Der Film „Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte“, in: Praxis Geschichte (2010), H. 6, S. 50–51; Fieberg, Klaus: „Good Bye, Lenin!“ oder: der Einbruch des Kapitalismus in die „heile“ Welt des Sozialismus, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 37–41; Fiederer, Markus: „Der Krieg als Geschenk an die Jugend“. Indoktrination im Ersten Weltkrieg am Beispiel von Im Westen nichts Neues, in: Geschichte lernen (2014), H. 158, S. 42–47; Gäb, Martin: John Raabe. Der „gute Nazi von Nanjing?“, in: Praxis Geschichte (2012), H. 4, S. 48–49; Ganguly, Martin: Tatort Mittelalter. „Der Name der Rose“, in: Praxis Geschichte (2008), H. 4, S. 50–51; Ganguly, Martin: Des Kaisers neue Kleider. Bernardo Bertoluccis China-Epos „Der letzte Kaiser“, in: Praxis Geschichte (2009), H. 2, S. 50–51; Oerder-Adamski, Beatrix: Spartacus. Sklaverei im Alten Rom, in: Geschichte lernen (2014), H. 158, S. 16–21; Woelk, Wolfgang: „Oliver Twist“. Lebenswelten von Kindern im frühen 19. Jahrhundert, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 25–27; Wussow-Klingbiel, Sabine: „Das Leben der Anderen“. Ulrich Mühe. Ein sensibler Charakterdarsteller als Stasi-Offizier, in: Praxis Geschichte (2007), H. 6, S. 48–50.

292 Berscheidt, Marco; Pahl, Jochen: Methoden im Geschichtsunterricht III. Filme als Quelle und Medium, in: Geschichte betrifft uns (2011), H. 4; Fieberg, Klaus: „Danton“. Ein Film von Andrzej Wajda, in: Praxis Geschichte (2011), H. 4, S. 50–52.

293 Schneider: Filme, S. 370.

4.2.2 NARRATIVE EBENEN: HANDLUNG, FIGUREN, ZEIT, RAUM

Abgesehen von einigen experimentellen Versuchen zeichnet sich jede filmische Erzählung durch eine von Figuren bestimmte Handlung in einem zeitlich-räumlichen Kontext aus. Weil aber jeder Film diese vier Ebenen anders akzentuiert, können besonders hervortretende Ebenen auch als ein distinktives Merkmal genutzt werden. Vergleichbar ist diese Möglichkeit der Systematisierung mit den von Kayser vorgeschlagenen Romantypen und der Unterscheidung in Geschehnisroman, Figurenroman und Raumroman.²⁹⁴ Im Fall des historischen Spielfilms geht es jedoch weniger um die Dominanz einer narrativen Ebene, sondern vor allem darum, auf welcher Ebene die stärksten Bezüge zur Vergangenheit hergestellt werden. Eine Überlappung mit den Typen Kaysers ist deshalb möglich, zwingend ist das jedoch nicht.

Handlung: Hierzu zählen Filme, die eine ereignisgeschichtliche Darstellung anstreben und damit entweder einzelne Ereignisse oder komplexere historische Prozesse in den Mittelpunkt stellen. Eine Abgrenzung zu nur handlungs- und aktionsbetonten Filmen lässt sich beispielhaft an Kriegsfilmen über den Zweiten Weltkrieg erklären: Die typischen bundesdeutschen Kriegsfilme der 1950er Jahre (HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN, HAIE UND KLEINE FISCHE, 08/15) versuchen zwar, den militärischen Alltag des Krieges darzustellen, dabei verbleiben sie jedoch auf der Ebene mehr oder wenig repräsentativer Scharmützel und Gefechte. Insofern sind diese Filme filmisch gesehen zwar handlungsbetont, aus historischer Sicht enthalten sie jedoch nur wenig Substanz. Stattdessen stehen Erlebnisdarstellungen in einer nur vage bestimmten raumzeitlichen Situation im Vordergrund.²⁹⁵ Anders sind dagegen Filme, die sich explizit einzelnen Ereignissen zuwenden. Dazu zählen Filme, die beispielweise den Kriegsbeginn (DER FALL GLEIWITZ), das Stauffenberg-Attentat auf Hitler (DER 20. JULI, ES GESCHAH AM 20. JULI, OPERATION WALKYRE) oder andere konkrete Ereignisse wie die Bombardierung Dresdens (DRESDEN) oder den D-Day (DER LÄNGSTE TAG) thematisieren. Hinzu

294 Vgl. Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 16. Aufl., Bern 1973.

295 So stellt auch von Hugo fest, dass eine „historiographische Qualität der Kriegsfilme der fünfziger Jahre [...] nicht zu erkennen“ ist. Vgl. Hugo: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 457. Siehe dazu außerdem Wegmann, Wolfgang: Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, Köln 1980; Bredow, Wilfried von: Filmpropaganda für die Wehrersetzung. Kriegsfilme in der Bundesrepublik Deutschland, in: Bredow, Wilfried von; Zurek, Rolf (Hrsg.): Film und Gesellschaft in Deutschland, Hamburg 1975, S. 316–326; Schmidt, Wolfgang: „Wehrersetzung“ oder „Förderung der Wehrbereitschaft“? Die Bundeswehr und der westdeutsche Kriegs- und Militärfilm in den fünfziger und sechziger Jahren, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift (2000), Bd. 59, H. 2, S. 387–405; Hey, Bernd: Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), H. 4, S. 229–237; Kannapin, Detlef: Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film, ein Ost-West-Vergleich, Berlin 2005.

kommen Filme, die sich nicht nur auf ein Ereignis konzentrieren, sondern komplexere Ereigniszusammenhänge darstellen. Das ist beispielsweise bei den russischen Filmen *BEFREIUNG* und *SCHLACHT UM MOSKAU* der Fall, die in mehreren Teilen nahezu minutiös das Vorgehen der Roten Armee schildern.

Figuren: Auf der Figurenebene lassen sich historische Spielfilme danach unterscheiden, ob historische Akteure, bestimmte historische Typen oder ausschließlich fiktive Figuren dargestellt werden. Besonders im Vordergrund steht die Figurenebene in biographischen Filmen, die das Leben historischer Akteure darstellt. Eine Darstellung historischer Akteure setzt allerdings nicht zwangsläufig auch historische Korrektheit voraus, wohingegen historische Typen sehr präzise erfasst sein können.²⁹⁶ Genau gezeichnete historische Typen unterscheiden sich deshalb vor allem ontologisch von der Darstellung historischer Akteure. Aufgrund ihrer repräsentativen Funktion ist der historische Typ weitaus häufiger in Filmen vertreten. Während ereignisgeschichtlich orientierte Filme fast zwangsläufig auch handlungsorientiert sind, findet sich bei biographischen Filmen eine große Bandbreite filmischer Genres wieder: So zählt beispielsweise *LINCOLN* zu den Gerichtsfilmen, *CLEOPATRA* (1934) zu den Liebesfilmen und *1492 – DIE EROBERUNG DES PARADIESES* zu den Abenteuerfilmen.

Raum und Zeit: Im historischen Spielfilm ist die Ebene des Raumes in der Regel so durch die Zeit geprägt, dass aus dieser Verbindung eine historische Einordnung für den Rezipienten möglich wird. Das bedeutet, dass unabhängig von Referenzen auf der Handlungs- und Figurenebene über räumliche Indizien eine historische Kontextualisierung möglich ist: So stehen Viadukte, das Forum Romanum und das Kolosseum für die römische Antike und die Burg, das Kloster und die (Stadt)Mauer für das Mittelalter. Besonders auffällig werden raumzeitliche Bezüge bei den seriell produzierten italienischen Sandalenfilmen, die auf der Handlungs- und Figurenebene zumeist referenzlos bleiben und deshalb nur phantastische Geschichten um die fiktiven Helden wie Maciste, Ursus oder Herkules erzählen. Auch der Western ist dafür ein passendes Beispiel, da er „unmittelbar an die Landschaft des amerikanischen Westens [...] gebunden“²⁹⁷ ist und die „Konflikte an der Grenze Amerikas“²⁹⁸ im Mittelpunkt stehen. Diese auch psychologisch zu verstehende und immer wieder auch modern interpretierte Grenze zeigt sich im klassischen Western in der Größe des Landes, in der anfänglich unbezwingbaren Natur, im Kampf zwischen Kultur und Natur und in den sich anschließenden Verteilungskämpfen um das Land, das in mythischen, stereotypen Formen (Saloon, Kirche, Gefängnis, Friedhof, Ranch etc.) erscheint.

296 Siehe dazu Kapitel 6.1.2 Historische Systematik.

297 Vgl. Hanisch: *Western*, S. 9.

298 Hembus: *Western-Lexikon*. 1324 Filme von 1894–1978, S. 8.

4.2.3 TRIFTIGKEIT: FAKTISCHE UND KONTRAFAKTISCHE DARSTELLUNGEN

Historisches Erzählen stellt den Anspruch auf Triftigkeit. Das heißt, dass die in einer Aussage hergestellten Referenzen anhand von Quellen belegt werden müssen. Daneben gibt es jedoch den Ansatz der sogenannten kontrafaktischen Geschichte, bei dem es darum geht, allgemein akzeptierte historische Kausalitäten zu hinterfragen und zu überlegen, welche Entwicklungen die Geschichte zu einem bestimmten Zeitpunkt hätte nehmen können, wenn bestimmte Ereignisse ausgeblieben bzw. einen anderen Ausgang genommen hätten. Typisch für diesen Ansatz sind Fragen wie zum Beispiel, welche Entwicklung Europa genommen hätte, wenn die Griechen in der Schlacht bei Salamis die Perser nicht geschlagen hätten oder wenn Napoleon bei Waterloo nicht verloren hätte.

Alexander Demandt bemerkte zum Stellenwert dieser Art von Überlegungen in der Geschichtswissenschaft:

„Mutmaßungen über ungeschehene Geschichte sind in den historischen Wissenschaften verpönt. Erwägungen zu nicht eingetretenen Möglichkeiten, hypothetische Alternativen zum wirklichen Geschehen erscheinen als müßiges Gedankenspiel, als unseriöse Spekulation. Wie es auch hätte kommen können, das ist kein Thema für einen Historiker. Wie er keine Romane schreibt, keine Utopien entwirft, keine Prognosen stellt, so verzichtet er auf Überlegungen zu Eventualitäten. Derartiges führt ins Unbeweisbare, Uferlose, ist unwissenschaftlich, ja nicht einmal wissenschaftsfähig und bleibe Dichtern und Träumern überlassen. Zu den Betriebstugenden der Historie gehören Gewissenhaftigkeit, Nüchternheit, Sachlichkeit.“²⁹⁹

Diese Einschätzung hinderte Demandt jedoch nicht daran, zahlreiche Gründe aufzuführen, warum die Beschäftigung mit ungeschehener Geschichte sinnvoll und wichtig für die Entwicklung des historischen Denkens ist. Auch auf den historischen Spielfilm lassen sich die Überlegungen Demandts übertragen, allerdings mit einigen Veränderungen: Dazu zählt der Unterschied bei der Triftigkeitsprüfung, die bei einem historischen Spielfilm schwerer möglich ist, da faktuale und fiktionale Elemente oft untrennbar ineinander übergehen. Insofern könnte man sogar sagen, dass historische Spielfilme grundsätzlich der ungeschehenen bzw. kontrafaktischen Geschichte zuzurechnen sind, da jede mimetische Darstellung der Vergangenheit mit endlosen Hypothesen und Spekulationen verbunden ist. Da aber die meisten historischen Spielfilme keine „bedeutenden Veränderungen am grundlegenden historischen Kontext“³⁰⁰ vornehmen, sollte zwischen fak-

299 Demandt, Alexander: Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...?, 2. Aufl., Göttingen 1986, S. 9.

300 Evans, Richard J.: Veränderte Vergangenheiten. Über kontrafaktisches Erzählen in der Geschichte, München 2014, S. 150.

tischen und explizit kontrafaktischen Zugängen unterschieden werden. Der wohl größte Unterschied zu den Überlegungen Demandts ergibt sich deshalb daraus, dass nicht nur die „durch die Regeln der Wahrscheinlichkeit gezügelte historische Phantasie“³⁰¹ ein bestimmendes Merkmal dieser Filme ist. Zwar gibt es auch solche Beispiele, jedoch findet sich kontrafaktische Geschichte in unterschiedlichsten Erscheinungsformen, die über das Erkenntnisinteresse des Historikers hinausgehen.

Ein typisches Beispiel für Filme, die einem ähnlichen Ansatz wie Demandt folgen und die die Frage nach dem „Was wäre, wenn ...“ stellen, ist der im Jahr 1964 spielende Film *VATERLAND*. Dieser geht von der Vermutung aus, dass die Landung in der Normandie gescheitert ist, Deutschland Europa erobern konnte und die Umgestaltung Berlins nach den Plänen Albert Speers zur Hauptstadt des Reiches abgeschlossen wurde. Vor diesem Hintergrund wird eine Art Kriminalgeschichte erzählt, an der eine amerikanische Journalistin beteiligt ist, die zusammen mit einer Gruppe weiterer Journalisten erstmals das Land besuchen kann. Gemeinsam mit einem SS-Obersturmbannführer deckt sie den Holocaust auf, von dem bis zu diesem Zeitpunkt nur wenige Menschen wissen. Das Beweismaterial erreicht schließlich den amerikanischen Präsidenten Joseph Kennedy, woraufhin die Beziehungen zwischen den Ländern eingestellt werden und die nationalsozialistische Herrschaft zusammenbricht.

Ein aktuelles Beispiel für kontrafaktische Darstellungen stellt die von Amazon produzierte Serie *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* dar, die vor allem aufgrund der unkonventionellen Marketingaktionen für Aufsehen sorgte. So zeigten Werbeplakate am New Yorker Times Square die Freiheitsstatue in der Hitlergruß-Pose und in der Subway wurden die Sitze mit den Flaggen der beiden angeblichen Weltmächte bezogen (Abb. 27 u. Abb. 28). Bei diesen Mächten handelt es sich um Deutschland und Japan, die sich in den 1960er Jahren auf dem Gebiet der USA gegenüberstehen (Abb. 26). Die Serie selbst greift ein breites Spektrum an Themen auf. So geht es um die unterschiedlichen Herrschaftspraktiken auf beiden Seiten, interne Machtkämpfe, ideologische Beeinflussung und Möglichkeiten des Widerstands (Abb. 25).

Während Filme dieser Art mehr oder weniger ertragreiche und nachvollziehbare Gedankenspiele umsetzen, liefert eine wesentlich größere Anzahl an Filmen komische, absurde oder phantastische alternativgeschichtliche Darstellungen. Dazu zählt beispielsweise *INGLOURIOUS BASTERDS*. In einem Interview erläutert der Regisseur Quentin Tarantino die Intention des Films folgendermaßen:

„Was mir daran so gut gefällt – dass es beides ist. Einerseits ist es eine schöne Metapher; und andererseits passiert es einfach wirklich: Ein paar hundert Kopien Nitrofilm fackeln das Dritte Reich ab. Man hat als Autor seine

301 Ebd.

Möglichkeiten zur Systematisierung



Abb. 25: THE MAN IN THE HIGH CASTLE, 2-1: IN DER HÖHLE DES LÖWEN, TC 0.02.22



Abb. 26: THE MAN IN THE HIGH CASTLE, 2-1: IN DER HÖHLE DES LÖWEN, TC 0.02.22



Abb. 27: Werbung für die Serie THE MAN IN THE HIGH CASTLE am New Yorker Times Square



Abb. 28: Werbung für die Serie THE MAN IN THE HIGH CASTLE in der New Yorker Subway

Eureka-Momente – und als mir das einfiel, dachte ich: Oh mein Gott, das ist großartig! Aber es steckt tatsächlich etwas Metaphorisches darin: Dieser Haufen Filme, den man da sieht ... sind es Filme, die die Nazis verboten haben? Ist Lubitsch dabei, etwa Chaplin? Oder Georg Wilhelm Pabst? Sind die Marx Brothers, ist Jean Renoirs ‚La grande illusion‘ dabei? Das gefällt mir – Papa Jean höchstselbst jagt das Dritte Reich in die Luft.³⁰²

Noch einen Schritt weiter als diese Rachephantasien gehen Filme, die im weitesten Sinne an Verschwörungstheorien zum Ende des Dritten Reiches anknüpfen, wozu technische Erfindungen aller Art, das Überleben Hitlers oder der Rückzug letzter Einheiten an schwer zugängliche, exotische Orte zählen. Fast schon ein eigenes Subgenre zum Zombiefilm bilden in diesem Zusammenhang sogenannte Nazi-Zombiefilme wie SHOCK WAVES – DIE AUS DER TIEFE KAMEN, DEAD SNOW oder OASE DER ZOMBIES.

Neben Filmen, bei denen die Handlung ab einem bestimmten Punkt von der historischen Entwicklung abweicht, steht eine Gruppe von Filmen, bei denen der historische Verlauf zwar nicht verändert wird, bei denen jedoch entweder ande-

302 „Ich bin ja kein Nazi“, Im Gespräch: Quentin Tarantino, in: Süddeutsche Zeitung, 17.05.2010, zit. nach <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-quentin-tarantino-ich-bin-ja-kein-nazi-1.160873>.

re als die allgemein gültigen Erklärungen für das Eintreten bestimmter Ereignisse gegeben oder aber parallel zur historischen Entwicklung offensichtlich kontrafaktische Handlungen erzählt werden. Hierzu zählen Filme wie beispielsweise X-MEN – ERSTE ENTSCHEIDUNG. In diesem Film wird die Kubakrise durch einen ehemaligen KZ-Arzt ausgelöst, der als Mutant in der Lage ist, Energie zu absorbieren und für seine Zwecke zu nutzen. Sein Versuch, die USA und die UdSSR gegeneinander auszuspielen und in einen Atomkrieg zu verwickeln, wird von einer Gruppe anderer Mutanten verhindert, die mit ihren Superkräften die Welt vor einem Dritten Weltkrieg bewahren können. Während hier historische Kausalitäten verändert werden, zeigt das Beispiel der schon erwähnten Darstellung des ersten Perserkrieges in 300, dass trotz phantastischer Elemente historische Kausalitäten auch bestehen bleiben können. So erfahren die übermächtigen Perser bei der Schlacht an den Thermophylen Unterstützung durch zahlreiche Fabelwesen.

Neben diesen phantastischen Abweichungen stehen einige mehr oder weniger realistische, aber dennoch kontrafaktische Darstellungen, die die Handlung in einen historischen Kontext einsetzen. Dazu zählt beispielweise der B-Movie VERDAMMT, VERKOMMEN, VERLOREN – THE LOSERS, in dem eine Spezialeinheit von Hells-Angels-Bikern im vietnamesischen Dschungel kämpft. Die Idee zu dieser Spezialeinheit stammt angeblich vom Chef der Hells Angels, Sonny Barger, der den amerikanischen Präsidenten Lyndon B. Johnson in einem Telegramm über das Angebot informierte. Johnson lehnte eine Zusammenarbeit jedoch ab, sodass die Idee Bargers nur in einem Film verwirklicht wurde.

Alternativhistorische Szenarien, die dazu beitragen könnten, Entscheidungssituationen zu verstehen, Kausalfaktoren zu gewichten oder Wahrscheinlichkeiten zu beurteilen, werden in diesen Filmen, die vornehmlich Unterhaltungszwecken dienen, kaum geliefert. Aber gerade wegen der oft hanebüchenen und haltlosen Geschichten sind diese kontrafaktischen Filme von einem fingierenden Umgang mit der Vergangenheit abzugrenzen. Wenn beispielsweise in KOLBERG die Verteidigung der Stadt fast in einen Sieg der Preußen gegen die Franzosen umgedeutet wird, dann liegt damit keine kontrafaktische Darstellung vor, sondern eine bewusste Täuschung, die das Ziel hatte, den Durchhaltewillen der kriegsmüden Bevölkerung zu stärken.

4.2.4 WIRKLICHKEITSDARSTELLUNG: REALISTISCH, SURREALISTISCH, PHANTASTISCH

Wie schon im Zusammenhang mit der Diskussion um Authentizität festgestellt wurde, gilt zumeist eine realistische Darstellung als besonders authentisch. Der sogenannte realistische Stil des Illusionskinos ist jedoch nur eine Möglichkeit zur Darstellung historischer Wirklichkeit. Daneben sind auch andere Darstellungsformen von Geschichte denkbar, die trotz ihrer offensichtlich unrealistischen Darstellungsweise nicht weniger seriös sein müssen. Die Regeln der Wirklichkeitsdar-

stellung sind deshalb weder natürlich noch unveränderbar, sondern kulturell und diskursiv bestimmt. Grundsätzlich kann hier zunächst zwischen einer tragischen und einer komischen Darstellung unterschieden werden; eine Differenzierung, die sich bis zu den Anfängen des griechischen Theaters zurückverfolgen lässt.³⁰³ In der Auseinandersetzung mit der Narrativität wurde bereits darauf verwiesen, dass auch White die Tragödie und die Komödie zu den Grundformen historischen Erzählens zählt, und die Beispiele zum Holocaust konnten belegen, dass dieser tatsächlich sowohl tragisch als auch komisch dargestellt werden kann. Ob dies im Einzelfall als gelungen oder angemessen eingeschätzt wird, setzt diese grundsätzlichen Möglichkeiten nicht außer Kraft, sondern ist letztlich eine moralische Frage.

Nach dem traditionellen Verständnis ist es das Ziel der Komödie, „mit den Mitteln des Humors, des Spottes und der übertriebenen Satire kritisch gegen Mißstände in Politik und Gesellschaft sowie gegen charakterliche und menschliche Schwächen“³⁰⁴ vorzugehen. Diese Zielstellung kann auch bei einem komischen Umgang mit historischen Themen beobachtet werden. Ganz in diesem Sinne ist beispielweise Wolfgang Staudtes Verfilmung des Romans von Heinrich Manns *DER UNTERTAN* zu verstehen. Wenn die Feier der studentischen Verbindung durch ein Bierglas beobachtet wird, der Protagonist Diederich Heßling in scheinbar unendlicher Verbeugung der kaiserlichen Kutsche folgt oder die Einweihung des Denkmals in einer Katastrophe endet, dann werden der autoritäre Charakter, der Chauvinismus, die Intoleranz und die Aggressivität der Kaiserzeit auf das Schärfste gebrandmarkt und entlarvt; deutliche Positionen, die dafür sorgten, dass der Film mehrere Jahre in der Bundesrepublik nicht gezeigt werden durfte, weil dadurch angeblich „zuviel Parallelen zur Gegenwart“³⁰⁵ deutlich wurden. Ähnlich beispielhaft für einen komischen Umgang mit Geschichte ist die schon erwähnte Darstellung Hitlers in *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER*. Indem Hitler in mehreren absurden, aber doch alltäglichen Situationen zu sehen ist, wie z. B. in der Badewanne, im Nachthemd oder bei der Gymnastik, gelingt es dem Film, ihn seiner Monstrosität zu berauben und als einen Menschen darzustellen, dessen Handlungen auch als menschliche Handlungen beurteilt werden müssen. Georg Seeßlen kommentierte diese komische Darstellung Hitlers, die gleichzeitig ein Beispiel für eine kontrafaktische Geschichte ist, folgendermaßen:

„Kann man lachen über Adolf Hitler? Und vor allem: darf man es? Man muss vor Hitlers Bild auch lachen, um vor Verzweiflung nicht wahnsinnig

303 Siehe dazu auch die Unterscheidung in der „Poetik“ Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart 1997, S. 5 ff.

304 Schneider, Jost: *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, 4. Aufl., Bielefeld 2000, S. 189.

305 Kontrolle: Plädoyer für den Untertan, in: *DER SPIEGEL*, S. 60, 47/1956, zit. nach <http://mazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43065047>; siehe außerdem: Buchloh: *Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich*, S. 226.

zu werden. Das Lachen gehört zur Befreiung. [...]. Daher versucht Dani Levys MEIN FÜHRER genau dieses Kunststück: Ganz direkt zu sein, ehrlich, märchenhaft und rücksichtslos, einerseits, und andererseits zu arbeiten in genauer Kenntnis der Wege und Irrwege in der Bildergeschichte zu Adolf Hitler, zu dem es auch im Kino nie das richtige Bild geben wird. Aber sehr viele gründlich falsche, und einige wenige, die eine Befreiung bewirken. Nicht von Hitler, sondern von unserer Gespensterlähmung.“³⁰⁶

Diese Möglichkeiten der Komödie wurden immer wieder zum Gegenstand theoretischer Überlegungen. Beispielhaft für diese verschiedenen Ansätze soll hier auf Friedrich Dürrenmatt eingegangen werden, für den sich die Besonderheit der Komödie aus dem Vergleich zur Tragödie und den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts ergibt:

„Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei.“³⁰⁷

Dürrenmatt macht hier darauf aufmerksam, dass es bei der Komödie keinesfalls um ein Lächerlichmachen geht. Sie ist deshalb auch deutlich von einfachen Lustspielen, Militärklamotten u. ä. zu unterscheiden, die keine Distanz und Befreiung, sondern nur Verdrängung und Affirmation schaffen. Beispiele dafür wären die Filme der 08/15-Reihe oder WENN LUDWIG INS MANÖVER ZIEHT. Außerdem verdeutlicht Dürrenmatt, welche Konsequenzen sein Verständnis der Komödie für das Figureninventar hätten: Die traditionelle, einfache Gegenüberstellung von Antagonist und Protagonist, die auch in zahlreichen historischen Spielfilmen zu finden ist, ließe sich nur noch sehr bedingt aufrechterhalten, da Schuld und Verantwortung keine individuellen, sondern nur noch kollektive Kategorien sind.

Neben den klassischen Formen von Tragödie und Komödie stellt der Magische Realismus bzw. Surrealismus eine weitere Möglichkeit des Umgangs mit Geschichte dar. Anders als Tragödien und Komödien sind diese Filme in der Regel

306 Seeßlen, Georg: „Zu Hitler muss uns immer etwas einfallen“, in: Conrad, Vera (Hrsg.): Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler. Materialien für den Unterricht, München 2007, S. 9–11, hier S. 9f.

307 Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme, in: Dürrenmatt, Friedrich: Gesammelte Werke, Bd. 7: Essays und Gedichte, Zürich 1996, S. 28–69, hier S. 59.

auch kontrafaktisch, da eine realistische Wirklichkeitsbeschreibung mit phantastischen Elementen verbunden wird, die sich in der Auflösung eines linearen Zeitverständnisses, in ungewöhnlichen Kausalitätsbeziehungen oder in übernatürlichen Fähigkeiten zeigen können. Seinen Ursprung hat der oft historische Themen aufgreifende Magische Realismus in der Literatur Lateinamerikas. Zu den wichtigsten Autoren zählen Arturo Usler-Pietri, Gabriel García Márquez oder Alejo Carpentier, die mit ihrer Konzentration auf historische Themen und vor allem ihrem Stil zahlreiche Filmemacher beeinflussten. Neben deutschsprachigen Beispielen wie der Verfilmung des Romans *DIE BLECHTROMMEL* durch Volker Schlöndorff liefern vor allem die Filme Emir Kusturicas besonders eindrucksvolle Beispiele dafür. So begibt sich in *UNDERGROUND* eine Gruppe der jugoslawischen Volksbefreiungsarmee zum Schutz vor der Wehrmacht in ein unterirdisches Versteck, das sie auch nach dem Krieg nicht wieder verlässt. Ein Grund dafür ist ihre Waffenproduktion, die von den Verbindungsleuten an der Oberfläche gewinnbringend genutzt werden kann. Um diese Produktion am Laufen zu halten, werden die Insassen durch fingierte Radiosendungen in dem Glauben gelassen, dass der Krieg weiter andauert. Kusturica entwirft damit ein Szenario, das durchaus als Gleichnis für die erzwungene Isolation der Menschen und ihrer damit verbundenen Abhängigkeit von staatlich organisierter Propaganda verstanden werden kann. Höhepunkt des Films ist schließlich der Ausbruch aus dem unterirdischen Bunkersystem zur Zeit des Bosnienkrieges, wodurch Wehrmachts- und NATO-Soldaten miteinander verwechselt und in Verbindung gebracht werden. Wie dieses Beispiel zeigt, dürfen filmische Darstellungen im Stil des Magischen Realismus nicht mit einem phantastischen Umgang mit der Geschichte verwechselt werden. Während phantastische Darstellungen von Geschichte vornehmlich auf Unterhaltungszwecke ausgerichtet sind, sucht der Magische Realismus eine Enthüllung der Wirklichkeit, die zu einem besseren Verständnis historischer Zusammenhänge führen soll.

4.2.5 PERSPEKTIVITÄT: SELBST- UND FREMDDARSTELLUNGEN

Um Quellen oder Darstellungen richtig einschätzen zu können, ist es für den Historiker wichtig, die sozialen, ethnischen, religiösen und geschlechtlichen Dispositionen ihrer Urheber zu kennen. Für den Film sind diese Fragen allerdings nicht so einfach zu beantworten, da zwischen der Perspektivität der Figuren und der Filmemacher unterschieden werden muss. Auf der Ebene der Filmemacher kommt hinzu, dass Filme – wie schon oben festgestellt wurde – abgesehen von einigen experimentellen Versuchen Kollektivprodukte sind und aus diesem Grund die genannten distinktiven soziologischen Merkmale an Bedeutung verlieren. Das gilt vor allem für heute zunehmend üblicher werdende internationale Produktionen, an denen Menschen aus vielen Ländern beteiligt sind. In gewisser Übereinstim-

mung mit der Geschichtswissenschaft kann dennoch bei vielen Produktionen eine Konzentration auf die Nationalgeschichte festgestellt werden, die auch aus der jeweils „eigenen“ Perspektive gezeigt wird. Die Perspektive der Filmemacher entspricht damit in der Regel auch der Figurenperspektive. Am Beispiel von Filmen über den Zweiten Weltkrieg verdeutlicht dies die folgende Zusammenstellung. Die Handlung der Filme thematisiert jeweils den Kriegsbeginn bzw. entscheidende Kampfhandlungen des betreffenden Landes:

Filmtitel	Produktionsland	Jahr	Inhalt/Thema
9. APRIL – ANGRIFF AUF DÄNEMARK	Dänemark	2015	Angriff Deutschlands auf Dänemark im April 1940
BEYOND THE FRONT LINE – KAMPF UM KARELIEN	Finnland	2004	Kampf zwischen Finnland und der Sowjetunion um Karelien im Sommer 1944
DARK BLUE WORLD – LEIDENSCHAFT IN DUNKLEN TAGEN	Tschechien	2001	tschechische Piloten fliehen nach der Besetzung ihres Landes nach Großbritannien und kämpfen mit der Royal Air Force gegen Deutschland
LUFTSCHLACHT UM ENGLAND	Großbritannien	1969	Kampf der Royal Air Force gegen die deutsche Luftwaffe 1940
DAS MASSAKER VON KATYN	Polen	2007	deutsch-sowjetischer Angriff auf Polen; Massenermord am polnischen Offizierskorps nahe des Dorfes Katyn
STURM AUF FESTUNG BREST	Russland; Weißrussland	2010	Angriff der Wehrmacht auf die Sowjetunion am Beispiel der Festung Brest 1941
VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT/PEARL HARBOUR	USA	1953/ 2001	Angriff der Japaner auf Pearl Harbour 1941

Diese Liste ließe sich über das Thema des Zweiten Weltkrieges hinaus beliebig verlängern. Mit der Thematisierung des zivilisatorischen Konflikts zwischen den amerikanischen Ureinwohnern und den europäischen Siedlern sind vor allem

Western ein typisches Beispiel für Probleme bei Selbst- bzw. Fremddarstellungen. Denn während die Beispiele zum Zweiten Weltkrieg zeigen, dass dieser Krieg aus unterschiedlichsten Perspektiven dargestellt wurde, findet sich die Perspektive der Ureinwohner – abgesehen von kleineren Produktionen seit den 1970er Jahren – nur in der Fremddarstellung. Ein Kuriosum in dieser Hinsicht bilden die sogenannten Spaghetti- bzw. Krautwestern, die fast durchgängig aus Fremddarstellungen bestehen.

Obwohl also die meisten Filme eine Identität zwischen Figuren- und Produktionsperspektive aufweisen, gibt es auch einige Beispiele von Filmen, die versuchen, die nationale Perspektive aufzubrechen. Dazu zählen z. B. die Parallelproduktionen von Clint Eastwood, der die Schlacht um die Pazifikinsel Iwo Jima zum Anlass nahm, zwei Filme über dieses Ereignis zu drehen. Während *FLAGS OF OUR FATHERS* die Schlacht aus amerikanischer Sicht schildert, stellt der Film *LETTERS FROM IWO JIMA* die japanische Sicht in den Vordergrund.³⁰⁸ Demgegenüber versucht *DER LÄNGSTE TAG* der historischen Komplexität dadurch gerecht zu werden, dass mehrere Regisseure unterschiedlicher Nationalität an einem Film arbeiteten. So übernahm Bernhard Wicki die Regie über die Teile des Films, die das Vorgehen der Wehrmacht zeigt. Ein weiteres Beispiel für ein solches Vorgehen ist *TORA! TORA! TORA!*, der den Angriff der Japaner auf Pearl Harbour thematisiert und eine US-amerikanisch-japanische Koproduktion ist.

4.2.6 MODI MEMORANDI: KOLLEKTIVES UND KULTURELLES GEDÄCHTNIS

In seiner Beschreibung kollektiver Erinnerung unterscheidet Jan Assmann mit dem kommunikativen und mit dem kulturellen Gedächtnis zwei „Modi Memorandi“. Während sich das kommunikative Gedächtnis mit einem zeitlichen Ausmaß von ca. 40 bzw. 80 Jahren auf den „unmittelbaren Erwartungshorizont“ bezieht, den „der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt“, beschreibt das kulturelle Gedächtnis „erinnerte Geschichte“, die unabhängig von individueller Erinnerung ist. Daraus ergibt sich ein Unterschied zwischen beiden Gedächtnisformen, der sich an der Teilhabe ausdrückt: Für das kommunikative Gedächtnis gibt es „keine Spezialisten und Experten [...]“. Jeder gilt hier als gleich kompetent.“ Im Gegensatz dazu hat „das kulturelle Gedächtnis immer seine speziellen Träger“, es „spricht sich [...] nicht von selbst herum“³⁰⁹ und bedarf deshalb einer besonderen Kommunikationssituation. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Überlegung von Fenn und Kuller. Aufgrund der audiovisuellen Konservierung indivi-

308 Ein ähnliches Vorgehen findet sich auch bei Oliver Stone und seiner Vietnamtrilogie. Zwar handelt es sich bei *GEBOREN AM 4. JULI* und *ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE* nicht um historische Spielfilme, dennoch sind beide Filme eindrucksvolle Beispiele für den Umgang mit der Geschichte des Krieges in der amerikanischen und vietnamesischen Gesellschaft.

309 Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 48 ff.

dueller Erinnerungen kommen sie zu dem Schluss, dass die „Grenzen zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis [...] unscharf“ geworden seien und sich die „Zeitspanne des kommunikativen Gedächtnisses verlängert“ habe.³¹⁰ Sicherlich tragen die genannten Videoarchive dazu bei, die unmittelbare Artikulation von Zeitzeugenschaft zu suggerieren. Dennoch muss berücksichtigt werden, dass eine derart gespeicherte Erinnerung äußerlich bleiben muss und nur bedingt Resonanz erzeugen kann: Während die erste Verfilmung von *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930) in Deutschland für großes Aufsehen sorgte, löste die Neuverfilmung unter demselben Titel (*IM WESTEN NICHTS NEUES* (1979)) keine größeren Reaktionen aus. Diese fehlende Resonanz lag jedoch nicht an der mangelnden Qualität des Films, der sich sogar stärker an der Romanvorlage orientierte als die ältere Version. Der Hauptgrund dafür war wohl, das die Erfahrung des Ersten Weltkrieges im Jahr 1979 weitgehend aus dem kommunikativen Gedächtnis gelöscht war. Es gab zu dieser Zeit nur noch wenige Menschen, die eine individuelle Erinnerung an den Krieg besaßen und für die der Umgang mit dieser Erinnerung eine unmittelbare Rückwirkung auf die eigene Identität hätte haben können. Aus diesem Grund sollten historische Spielfilme nach ihrer Nähe und Distanz zur dargestellten Zeit unterschieden werden. Während in der ersten Verfilmung des Romans von Remarque die Erinnerung an den Krieg noch frisch war und Produzenten und Rezipienten darin einen Teil ihrer eigenen Lebensgeschichte wiederfinden konnten, lag 1979 eine Distanz zwischen dem Dargestellten und den Darstellenden vor, die auch bei den meisten Rezipienten zu finden war. Aus der Nähe zur dargestellten Zeit ergibt sich also eine jeweils spezifische Perspektivität, die bei der Analyse berücksichtigt werden muss. Mit zunehmender Distanz zwischen der dargestellten Zeit und der Entstehungszeit des Films geht diese Perspektivität dann mehr und mehr verloren. So spielt es heute nur hinsichtlich der Quellenbasis eine Rolle, ob ein Film über Bismarck, Napoleon oder Luther gedreht wird. Individuelle Erinnerungen und darauf zurückgehende Identitäten werden nicht mehr berührt.

310 Fenn, Monika; Kuller, Christiane: Einleitung, in: Fenn, Monika; Kuller, Christiane (Hrsg.): Auf dem Weg zu einer transnationalen Erinnerungskultur? Konvergenzen, Interferenzen und Differenzen der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg im Jubiläumjahr 2014, Schwalbach/Ts. 2016.

Zweiter Teil: Analytische Überlegungen

5 Handlungsanalyse

Für die narrative Analyse historischer Spielfilme stellt sich zunächst die Frage, in welchem Verhältnis die Handlungs- und Figurenebene stehen, denn einerseits kann eine Handlung nur durch Figuren vollzogen werden und andererseits müssen Figuren handeln, um miteinander interagieren zu können. Trotz dieser gegenseitigen Abhängigkeit gilt die Handlung traditionell als die „elementarste Ebene“.³¹¹ Die Erklärung dafür geht vor allem auf die „Poetik“ des Aristoteles zurück, in der er den Gedanken entwickelt, dass das Drama bzw. die Tragödie nicht die „Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit“³¹² anstrebt. Ihre schlüssige Begründung findet diese Behauptung in den Ausführungen zum Aufbau der Tragödie, welche nach Aristoteles nur eine Einheit bilden kann, wenn sie sich aus Anfang, Mitte und Ende zusammensetzt. Aus der Figur kann diese Einheit dagegen nicht hervorgehen: „Die Fabel eines Stücks ist nicht schon dann [...] eine Einheit, wenn sie sich um einen einzigen Helden dreht. Denn diesem einen stößt unendlich vieles zu, woraus keinerlei Einheit hervorgeht. So führt der eine auch vielerlei Handlungen aus, ohne das sich daraus eine einheitliche Handlung ergibt.“³¹³

Diese Sichtweise fand Bestätigung und Widerspruch, deren jeweilige Argumentation an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden soll.³¹⁴ Gegenwärtig dominieren jedoch eher vermittelnde Positionen, die auf die wechselseitigen Bezüge von Handlung und Figur abstellen:

311 Busse, Jan-Philipp: Zur Analyse der Handlung, in: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004, S. 23–49, hier S. 23.

312 Aristoteles: Poetik, S. 21.

313 Ebd., S. 27.

314 Einen guten Überblick über den Verlauf dieser Diskussion seit Aristoteles liefert Ludwig, Hans-Werner: Figur und Handlung, in: Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse, 4. Aufl., Tübingen 1993, S. 106–144.

„So wie der Begriff der Handlung bereits den Begriff eines handelnden Subjekts impliziert und umgekehrt die Begriffe der Person oder des Charakters den Begriff der Handlung – sei es nun einer aktiven oder passiven, einer äußeren oder inneren – impliziert, ist auch im Drama eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und eine Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar.“³¹⁵

Pfisters Urteil lässt sich durchaus auf das historische Erzählen übertragen, allerdings mit der Einschränkung, dass – wie noch zu klären sein wird – die Ebene der Figuren zugunsten der Darstellung komplexer, übergreifender Entwicklungen mitunter in den Hintergrund geraten kann. Insofern lassen sich auf der Handlungsebene sicherlich größere Gemeinsamkeiten zwischen wissenschaftlichem und filmischem Erzählen finden; ein Grund, der dafür spricht, zunächst die Handlungsebene genauer zu betrachten. Dabei zeigt sich, dass der filmische Handlungsbegriff durchaus doppeldeutig ist, da darunter sowohl die „einzelne Handlung einer Figur in einer bestimmten Situation“ als auch der „übergreifende Handlungszusammenhang des ganzen Textes“³¹⁶ verstanden werden kann. Etwas moderater beschreibt Hickethier die Filmhandlung als „ereignishaftes, konfliktorientiertes Geschehen“. Dieses Geschehen wird von Figuren getragen, d. h. es zeigt sich als „Handlung zwischen ihnen (Interaktion) innerhalb eines begrenzten Spielfeldes, innerhalb eines Raumes, geprägt durch Konflikt und dessen Lösung“.³¹⁷ Diesem Ansatz soll auch hier gefolgt werden, indem zunächst mit der Analyse der Ereignisse die „einzelne Handlung“ untersucht werden soll, um damit eine Grundlage zur Betrachtung des gesamten Handlungszusammenhangs und seiner Strukturierungsmöglichkeiten zu schaffen.

315 Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001, S. 220. Ähnlich ebenfalls Eder: „Für Erzählungen sind also sowohl Figur als auch Handlung logisch notwendig.“ Eder: *Die Figur im Film*, S. 17. Dazu ähnlich mit literaturgeschichtlichen Überlegungen Ludwig: *Figur und Handlung*, S. 106.

316 Pfister: *Das Drama*, S. 269.

317 Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 115.

5.1 DIE MIKROEBENE: EREIGNIS, GESCHEHEN, GESCHICHTE

Die Termini Ereignis, Geschehen und Geschichte können als Grundbegriffe der Handlungsanalyse verstanden werden. Sie finden sowohl in der historischen als auch in der literarischen Narrativitätsforschung Verwendung. Allerdings verweist die Herkunft der drei Begriffe auf die literarische Erzähltheorie, die in diesem Zusammenhang insbesondere mit den Namen Tomaševskij,³¹⁸ Lotman,³¹⁹ Chatman³²⁰ u. a. verbunden ist. Eine aktuelle Synthese dieser verschiedenen Ansätze liefern Martinez/Scheffel.³²¹ Die drei Termini Ereignis, Geschehen und Geschichte dienen hier einer kumulativen Textbeschreibung, die ihren Ausgang beim Ereignis nimmt, das als „kleinste, elementare Einheit der Handlung“³²² verstanden wird. Diese kleinsten Einheiten weisen eine „propositionale Struktur“ auf und setzen sich aus „Subjekt und Prädikat“ zusammen, „wobei als Subjekte Gegenstände oder Personen und als Prädikate Geschehnis-, Handlungs-, Zustands- und Eigenschaftsprädikate verwendet werden können“.³²³ Als Beispiele für ein diesen Kriterien entsprechendes Ereignis führen Martinez/Scheffel in Anlehnung an Tomaševskij an: „Der Abend brach an“, „Raskolnikov erschlug die Alte“, „Der Held starb“ bzw. „Ein Brief traf ein“.³²⁴ Martinez/Scheffel differenzieren dann mögliche Ereignistypen weiter aus.³²⁵

	statisch	dynamisch
belebt	Eigenschaften	Handlungen
unbelebt	Zustände	Geschehnisse

Grundsätzlich werden in dieser Differenzierung dynamische und statische Ereignisse unterschieden, wobei das distinktive Merkmal die Situationsveränderung ist. Die zweite Unterscheidungsebene fokussiert den Anlass, die Ursache bzw. die In-

318 Vgl. Tomaševskij, Boris V.: *Theorie der Literatur – Poetik*, Wiesbaden 1985.

319 Vgl. Lotman, Jurij Michailowitsch: *Die Struktur literarischer Texte*, 4. Aufl., München 1993.

320 Vgl. Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1980.

321 Vgl. Martinez; Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 108.

322 Ebd. Tomaševskij spricht statt vom Ereignis vom Motiv. Der Motivbegriff ist im deutschsprachigen Raum jedoch literaturhistorisch anders kodiert, weshalb der Terminus Ereignis generell passender erscheint. Die Suche nach den „Minimaleinheiten der Erzählung“ führte zu einer ganzen Reihe weiterer Bezeichnungen, vgl. dazu Nöth: *Handbuch der Semiotik*, S. 404.

323 Martinez; Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 108.

324 Tomaševskij bemerkt, dass eigentlich jeder Satz über ein eigenes Ereignis verfügt, vgl. Tomaševskij: *Theorie der Literatur – Poetik*, S. 218.

325 Tabelle nach Busse: *Zur Analyse der Handlung*, S. 26.

tion des Ereignisses. Die möglichen Realisierungsformen sind dabei belebt (als Figurenhandlung) oder unbelebt.

Mit der Bestimmung des Ereignisses als „kleinster Einheit“ treffen Martinez/Scheffel keine Aussage über das Verhältnis der Ereignisse zueinander. Um diese dennoch in ihrer Bedeutung für die Gesamthandlung differenzieren zu können, nutzen Sie die von Chatman vorgeschlagene Unterscheidung von Kernen („kernels“) und Satelliten („satellites“) hilfreich:

„Narrative events have not only a logic of connection, but a logic of hierarchy. In the classical narrative, only major events are part of the chain or armature of contingency. [A kernel] advances the plot by raising and satisfying questions. [...] A minor plot event – a satellite – is not crucial in that sense. It can be deleted without disturbing the logic of the plot [...].“³²⁶

Die Verbindung von Ereignissen, von der Chatman spricht, wird mit den Begriffen Geschehen und Geschichte erfasst, die damit jeweils größere Handlungszusammenhänge beschreiben: „Durchläuft ein Subjekt mehrere Ereignisse, bilden diese das Geschehen. Im Geschehen seriell aneinandergereihte Ereignisse ergeben aber erst dann eine zusammenhängende Geschichte, wenn sie nicht nur (chronologisch) *aufeinander*, sondern nach einer Regel oder Gesetzmäßigkeit *auseinander* folgen. [...] Das Geschehen wird zu einer Geschichte, wenn die dargestellten Veränderungen motiviert sind.“³²⁷ Mit dieser Erklärung lehnen sich Martinez/Scheffel direkt an das klassische Beispiel von Forster an: Während es sich bei der Aussage „The King died and then the Queen died“ lediglich um eine Aneinanderreihung zweier Ereignisse handelt, liegt bei dem Satz „The King died, and then the Queen died of grief“³²⁸ eine kausale Verknüpfung beider Ereignisse vor: Der Tod der Königin wird nicht nur chronologisch, sondern auch ursächlich in einen Zusammenhang mit dem Tod des Königs gebracht. Diese nicht nur chronologische Abhängigkeit der Ereignisse zueinander bildet die Voraussetzung für eine Geschichte³²⁹ und kann in unterschiedlichen Ausprägungen realisiert sein: Einer-

326 Chatman: *Story and Discourse*, S. 53 f.

327 Martinez; Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 109 f.

328 Forster, Edward Morgan: *Aspects of the Novel*, San Diego 1985, S. 86 f.

329 Im Kleinkindalter ist der Unterschied zwischen Geschehen und Geschichte sehr genau zu beobachten, denn in Phantasiegeschichten reihen sich die Ereignisse einfach aneinander. Auf ein „und dann“ folgt das nächste „und dann“. Eine motivationale Verknüpfung liegt nicht vor. Betrachtet man dieses Phänomen unter einer anthropologischen Perspektive, ergeben sich interessante Zusammenhänge über die Entwicklung des Erzählens. So verweist Pandel z. B. auf das Fehlen „semantischer Konnektive“ bei der sumerischen Königsliste, die zu den ersten schriftlichen Aufzeichnungen über Geschichte zählt. Als Verknüpfung findet sich nur „dann“. Pandel: *Historisches Erzählen*, S. 31. Geht man über die ersten schriftlichen Aufzeichnungen hinaus in schriftlose Kulturen, ist auch dort ein Fehlen von Verknüpfungen zu bemerken, vgl. Ong: *Orality and Literacy*, S. 138 ff.

seits kann es sich um eine „kausale Motivierung“ handeln, die als „Ursache-Wirkungs-Zusammenhang“ verstanden wird (wie im genannten Beispiel). Andererseits kann die Motivierung auch final sein, d. h., dass der Handlungsverlauf von Beginn an festgelegt ist und alle Ereignisse sich quasi als „Fügungen göttlicher Allmacht“³³⁰ erweisen. Eine dritte Variante stellt die Form der „ästhetischen Motivierung“ dar, bei der die Verbindung der Ereignisse nicht „empirischen, sondern künstlerischen Kriterien“³³¹ folgt.

5.1.1 EREIGNISKONZEPTE IN DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT

Wie bereits ausgeführt wurde, sind die Begriffe Ereignis, Geschehen und Geschichte der Geschichtswissenschaft keineswegs fremd. Im Zusammenhang der Diskussion um die Narrativität von Geschichte ist es aber vor allem der Ereignisbegriff, der mit besonderer Aufmerksamkeit diskutiert wird. Der hohe Stellenwert des Begriffs ergibt sich aus der zunächst simpel klingenden Tatsache, dass Geschichte die „Erzählung von Ereignissen“³³² ist. Das bedeutet, dass eine historische Aussage dann zustande kommt, wenn diese sich „auf mindestens zwei zeitlich voneinander getrennte Ereignisse“³³³ bezieht und diese zueinander ins Verhältnis setzt. Diese grundsätzlichen Überlegungen verweisen auf die Nähe der literarischen und historischen Narrativitätsdiskussion. Insofern kann es auch nicht verwundern, dass das von Pandel herangezogene Beispiel zur Erläuterung einer historischen Aussage an das oben zitierte Beispiel Forsters erinnert: „Mit dem Prager Fenstersturz begann der Dreißigjährige Krieg.“³³⁴ Dieser Satz erfüllt nach Pandel die Mindestanforderungen an eine historische Erzählung, da hier zwei Ereignisse sinnbildend miteinander verknüpft werden. Bei näherer Betrachtung des Satzes fällt jedoch auf, dass in ihrer zeitlichen und räumlichen Ausdehnung zwei höchst unterschiedliche Ereignisse vorliegen. Während der Fenstersturz inklusive Schauprozess auf einen Tag bzw. auf wenige Stunden reduziert werden kann, ist das zweite Ereignis mit 30 Jahren wesentlich länger und auch räumlich ausgreifender.³³⁵ Pandel versucht dies mit dem Begriff der „Mini-Erzählung“ auszugleichen, die in sich „(mindestens) zwei Ereignisse“ vereine. Als weiteres Beispiel nennt

330 Martinez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 111.

331 Ebd., S. 114.

332 Veyne, Paul: *Geschichtsschreibung – und was sie nicht ist*, Frankfurt/M. 1990, S. 13; vgl. dazu auch Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. 1: *Zeit und historische Erzählung*, München 1988, S. 152.

333 Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*, S. 232.

334 Pandel: *Erzählen*, S. 409.

335 Diese Gebrauchsweise ist in der Tat nicht ungewöhnlich, denn in der Geschichtsschreibung werden Revolutionen oder Kriege auch als Ereignisse verstanden, vgl. Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*, S. 238.

er dafür den Begriff „Reformation“.³³⁶ Dadurch kann der Ereignisbegriff jedoch nicht profiliert werden, sondern er verliert eher an Trennschärfe zu übergeordneten Begriffen wie Geschehen und Geschichte.

Soll der Ereignisbegriff für die narrative Analyse brauchbar gemacht werden, ist deshalb mehr Klarheit in der begrifflichen Konzeption notwendig. Dabei ist eine erste Annäherung mit Lorenz möglich, der das Ereignis als „zeitlich und räumlich begrenzt“³³⁷ definiert, und zwar in dem Sinne, dass es von Beteiligten quasi überblickt werden kann. Ihre Berechtigung findet diese Bestimmung auch durch das Heranziehen des etymologischen Ursprungs des Ereignisbegriffs, der sich von „eräugen“ ableitet, was so viel wie das „vor Augen kommende, Sich-Zeigende“³³⁸ bedeutet. In diesem Sinne handelt es sich bei dem Beispiel von Pandel also nur im ersten Fall um ein Ereignis: Der Prager Fenstersturz konnte von den Beteiligten wahrgenommen werden, der Dreißigjährige Krieg hingegen war zwar zeitlich durchaus erlebbar, allerdings machte die räumliche Ausdehnung des Krieges ein Überblicken unmöglich.

Der genaue Abstraktionsgrad, den man einem Ereignis zugrunde legen kann, ist aber nicht nur nach oben (zu großen historischen Zusammenhängen wie Kriegen oder Revolutionen), sondern gewissermaßen auch nach unten relevant. Es stellt sich hier die Frage, wann aus einzelnen menschlichen Handlungen ein Ereignis wird. Koselleck bemerkt dazu, dass eine „Schwelle der Zerkleinerung“ existiert, „unterhalb derer sich ein Ereignis auflöst. Erst ein Minimum an Vorher und Nachher konstituiert die Sinneinheit, die aus Begebenheiten ein Ereignis macht“.³³⁹ Eng mit dieser „Schwelle der Zerkleinerung“ verbunden ist dann die „Differenz“, die ein Ereignis vor dem „Hintergrund des Gleichförmigen“³⁴⁰ abheben muss. Um beim Beispiel des Prager Fenstersturzes zu bleiben: Der Sturz dreier beliebiger Männer (vielleicht betrunken) aus einem beliebigen Fenster (vielleicht dem eines Wirtshauses) auf Steine (oder wie später behauptet wurde auf Mist) ergibt noch kein Ereignis im historischen Sinn, denn es macht kaum eine historische Differenz aus. Erst aus dem größeren Zusammenhang fügt sich ein historisches Ereignis zusammen: Bei den Männern handelte es sich um zwei kaiserliche Statthalter und ihren Sekretär, die von Vertretern der protestantischen Stände nach

336 Pandel: Erzählen, S. 410.

337 Lorenz, Chris: Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie, Köln 1997, S. 18. Ähnlich definiert Danto, er sieht Ereignisse „als sich in der Zeit erstreckende Entitäten innerhalb eines sich in der Zeit ausdehnenden Universums.“ Danto: Analytische Philosophie der Geschichte, S. 238.

338 Jauss, Hans Robert: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 554–559, hier S. 554.

339 Koselleck, Reinhart: Ereignis und Struktur, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 560–570, hier S. 560.

340 Veyne: Geschichtsschreibung, S. 15.

einem Schauprozess aus dem Fenster der Hofkanzlei geworfen wurden, weil sie als Inbegriff kaiserlicher Willkür galten. Historischen Ereignissen kommt also ein Sinn zu, der sie von anderen vergangenen Ereignissen trennt. Barricelli nennt in diesem Zusammenhang das Beispiel der Geburt Hitlers, das sich einerseits als „banal-natürliches Ereignis“ zugetragen hat, andererseits aber „höchste Mitteilungswürdigkeit für den Lauf der Weltgeschichte“³⁴¹ besitzt.

Auch Ricœur sieht die Differenz als zentrales Merkmal an. Neben dieser „Andersheit“ wird ein Ereignis für ihn außerdem durch „absolutes Gewesensein“ und die Beschränkung auf „menschliche Akteure“³⁴² charakterisiert. Es geht hier darum, das Ereignis als in der Vergangenheit tatsächlich geschehen und gleichzeitig als abgeschlossen zu betrachten. Das bedeutet, dass der Historiker von „Ereignissen auch die Folgewirkungen“³⁴³ kennt, die den historischen Akteuren unbekannt waren. Außerdem begrenzt Ricœur das Ereignis auf die Handlungen von Menschen, womit er an das traditionelle Verständnis der Geschichtsschreibung anknüpft. Naturkatastrophen wie der Ausbruch des Vesuvs 79 v. Chr. oder das Erdbeben von Lissabon 1755 wären nach diesem Verständnis also keine Ereignisse, obwohl sie – wie vor allem im Fall von Portugal – die nachfolgende Geschichte entscheidend beeinflussten.

Bei der Auseinandersetzung mit Ereignissen muss außerdem berücksichtigt werden, dass die Augen- oder Zeitzeugen nicht die Perspektive eines allwissenden Gottes einnehmen können³⁴⁴ und deren Perspektive immer begrenzt ist: „Selbst wenn ich Zeitgenosse und Zeuge von Waterloo bin, selbst wenn ich Hauptakteur und Napoleon höchstpersönlich bin, kann ich nur von einer bestimmten Perspektive aus das sehen, was die Historiker später das Ereignis von Waterloo nennen werden.“³⁴⁵ Neben dieser Begrenzung kommt hinzu, dass die jeweilige Perspektive auch einen sozialen Standort voraussetzt. Am Beispiel des Prager Fenstersturzes bedeutet dies, dass es hinsichtlich der Überlieferung ein großer Unterschied ist, ob die Beteiligten des Prager Fenstersturzes aktiv agierten oder passiv waren; also ob sie stießen oder gestoßen wurden. An dieser Unterscheidung wird vor allem deutlich, dass ein Ereignis nicht mit den Quellen identisch sein kann, sondern aus diesen erschlossen werden muss.³⁴⁶ Die Entwicklung einer Art objektiver Zentralperspektive, die das ganze Ereignis überschaut und sich aus unterschiedlichen Einzelperspektiven zusammensetzt, kann deshalb nur Aufgabe des Historikers sein.

341 Barricelli: Narrativität, S. 258.

342 Ricœur: Zeit und Erzählung, S. 143.

343 Pandel: Historisches Erzählen, S. 76.

344 Veyne stellt dazu fest: „In keinem Fall wird das Ereignis, mit dem es die Historiker zu tun haben, unmittelbar und ganz erfaßt, sondern immer nur unvollständig und indirekt [...]“ Veyne: Geschichtsschreibung, S. 14.

345 Ebd.

346 Lorenz: Konstruktion der Vergangenheit, S. 177 ff.

Dennoch hat die Frage, in welchem (schöpferischen) Verhältnis der Historiker zu den Ereignissen steht, immer wieder Diskussionen ausgelöst. Etwas vereinfacht formuliert stehen sich in dieser Frage traditionelle und konstruktivistische Ansätze gegenüber. Ganz traditionalistisch argumentiert z. B. Jauss. Für ihn ist das Ereignis eine „objektive, für das historische Geschehen [...] konstitutive Kategorie“, die „dem Zugriff des Historikers immer schon voraus“³⁴⁷ gehe. Entsprechend dieser Vorstellung müsste nach dem Ereignis in den Quellen „gesucht“ werden. Außerdem geht mit diesem Verständnis eine Vorstellung einher, nach der das Ereignis seine Bedeutung aus sich selbst erhält. Eine konstruktivistische Einschätzung kommt demgegenüber zu dem Schluss: „Die Ereignisse sind keine Dinge, keine festen Gegenstände oder Substanzen; vielmehr sind sie das Resultat unserer Zerlegung und Einteilung der Wirklichkeit, [...]. Die Ereignisse haben keine natürliche Einheit; man kann nicht wie der gute Koch im Phaidros hingehen und sie an ihren wirklichen Gelenken tranchieren, denn sie haben keine.“³⁴⁸ Das Ereignis ist demnach keine objektive Größe, sondern ein subjektives Konstrukt, das der Historiker aus dem „vollständig unbestimmt[en]“³⁴⁹ Feld, dem Chaos der Geschichte, herauslöst. Es ist deshalb nur folgerichtig, dass das Ereignis seine Bedeutung nicht aus sich selbst heraus besitzt, sondern „seine historische Signifikanz [...] vermöge seiner Beziehungen zu irgendeiner anderen Sache oder einem Vorkommnis [gewinnt], an dem wir zufällig ein besonderes Interesse nehmen.“³⁵⁰ Der Prager Fenstersturz ist also deshalb von großem Interesse, weil er gemeinhin als Auslöser des Dreißigjährigen Krieges betrachtet wird.

Eine andere, in diesem Zusammenhang zu erwähnende Grundsatzdiskussion entwickelte sich, angestoßen durch die französische Annales-Schule, über die Bedeutung des Ereignisses im Vergleich zu historischen Strukturen. Die verwickelte, auch von Missverständnissen geprägte Diskussion soll an dieser Stelle in ihren Einzelheiten nicht weiter verfolgt werden; vor allem weil inzwischen deutlich wurde, dass Struktur- und Ereignisgeschichte sich keineswegs ausschließen, sondern sich gegenseitig ergänzen. So ist das Ereignis „Voraussetzung struktureller Aussagen“ genauso wie „längerfristige Strukturen Bedingungen möglicher Ereignisse“³⁵¹ sind. Am Beispiel: Die sozioökonomischen, machtpolitischen, territorialen und religiösen Verhältnisse führten am 23. Mai 1618 zu einem Kumulationspunkt, der zum Auslöser der Verschiebung und Neuordnung dieser Verhältnisse wurde.³⁵²

347 Jauss: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs, S. 554.

348 Veyne: Geschichtsschreibung, S. 40.

349 Ebd., S. 21.

350 Danto: Analytische Philosophie der Geschichte, S. 269.

351 Koselleck: Ereignis und Struktur, S. 564.

352 Hinzu kommt, dass es der Geschichtswissenschaft um Veränderungen in der Zeit geht. Deshalb kommt auch der Historiker der „Strukturgeschichte schreibt, [...] nicht um die Narrativität herum, wenn er Historiker bleiben will“. Pandel: Historisches Erzählen, S. 40.

Neben dem Ereignisbegriff finden sich auch die Begriffe Geschehen und Geschichte in der Geschichtswissenschaft wieder; allerdings werden beide im Vergleich zum Ereignisbegriff weniger ausführlich und kontrovers diskutiert. In der Regel wird in der Geschichtswissenschaft unter dem Geschehensbegriff die Summe vergangener menschlicher Handlungen erfasst. Es liegt in diesem Sinn also eine „Unendlichkeit des Geschehens“³⁵³ vor. Der Geschichtsbegriff ist dagegen komplexer; das Verhältnis von Geschehen und Geschichte erläutert Stierle:

„Die Kategorie des Geschehens [...] kennt keine ‚Schwelle der Zerkleinerung‘ nach unten. Das Geschehen kann als aus immer kleiner werdenden Geschehensmomenten gedacht werden. Wohl aber gibt es eine Schwelle nach oben, die man als ‚Sinnschwelle‘ bezeichnen könnte. Das Ganze eines Geschehens, wie immer ein solches Ganzes ausgrenzbar sein mag, hat keinen Sinn, d. h. keine intentionale Relation seiner Momente. [...] Sind Handlungen die obersten Komprehensionseinheiten, denen als solche schon Sinn zukommt, so liegt die Grenze des Geschehens zur Geschichte darin, daß diese obersten Momente nicht selbst nach den Prinzipien eines Sinns verknüpft sind, sondern lediglich und in unabsehbarer Vielfalt Verknüpfungsmöglichkeiten bereitstellen.“³⁵⁴

Das Verhältnis zwischen Ereignis, Geschehen und Geschichte kann also folgendermaßen beschrieben werden: Aus der unendlichen, chaotischen Menge des historischen Geschehens werden nach den oben erläuterten Prinzipien Ereignisse konstruiert, die ihrerseits sinnvoll, d. h. narrativ zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Hierbei kommt der Begriff der Motivierung ins Spiel, wobei danach gefragt wird, inwieweit ein Ereignis als Ergebnis eines anderen Ereignisses verstanden werden kann. In Anlehnung an Assmann spricht Pandel in diesem Zusammenhang von „semantischen Konnektiven“, wozu er vor allem die Kausalität zählt. Diese Konnektive können aber nicht nur als einfache Grund-Folge-Beziehungen, sondern auch komplexer als „kulturell vermittelte Erzählmuster“ verstanden werden. Nach diesem Verständnis sind es „kaum mehr als zwanzig archetypische Verlaufsformen“,³⁵⁵ nach denen Ereignisse zu sinnvollen Geschichten zusammengesetzt werden. Diese Verlaufsformen stellen übergreifende Deutungsangebote zwischen den Ereignissen her und verknüpfen diese damit sinnbildend.

353 Koselleck: Ereignis und Struktur, S. 560.

354 Stierle, Karlheinz: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 530–534, hier S. 532.

355 Barricelli: Narrativität, S. 262.

5.1.2 EREIGNISKONZEPTE IN DER FILMWISSENSCHAFT

Nicht nur in der Geschichts- und Literatur-, sondern auch in der Filmwissenschaft spielt der Ereignisbegriff eine Rolle. Borstnar u. a. verstehen unter diesem einen „Transformationsprozess“, den sie an einem Beispiel erläutern: „a) Hans war Single, b) dann traf Hans auf Eva und c) daraufhin wurden sie ein Ehepaar.“³⁵⁶ Diese Aneinanderreihung von Aussagen scheint im Vergleich zu der Terminologie von Martinez/Scheffel eher dem Geschehen zu entsprechen. Allerdings geht es Borstnar u. a. nur darum, den Transformationsprozess und die mit diesem Prozess eintretende Veränderung zu verdeutlichen. Die drei Aussagen ließen sich deshalb auch unter der Aussage „Hans heiratet Eva“ zusammenfassen. Insofern liegt damit auch in der Filmwissenschaft ein mit der Geschichts- und Literaturwissenschaft durchaus vergleichbares Ereigniskonzept vor. Chatman stellt dazu fest: „The events in a story are turned into a plot by its discourse, the modus of presentation. The discourse can be manifested in various media [...]“.³⁵⁷ Dennoch liegen durch die Verwendung verschiedener Medien auch einige Unterschiede vor. Zu diesen Unterschieden zählt die Frage nach der genauen Bestimmung eines Ereignisses, die komplizierter ist, als es das sprachlich formulierte Beispiel vermuten lässt. Denn anders als in sprachlichen Darstellungen kann das Ereignis im Film nur bedingt strukturalistisch definiert werden, da kleinste Einheiten in diesem nur sehr schwer bestimmt werden können.³⁵⁸ Kuhn sieht deshalb das Ereignis im Film zwar auch als Zustandsveränderung an, betont aber die relative Bedeutung des Begriffs:

„In einem komplexen Werk wie einem Roman oder einem Spielfilm und bereits bei einer Sequenz, die aus mehreren Einstellungen besteht, gibt es [...] eine Vielzahl von repräsentierten Zustandsveränderungen, sodass zur Rekonstruktion der Ereignisfolge, die für das Geschehen konstitutiv ist, nicht alle Veränderungen den gleichen ‚Wert‘, die gleiche ‚Wichtigkeit‘ haben. Schon in einer Folge zweier Einstellungen können sich mehrere Zustandsveränderungen verbergen. Welche sind relevant im Vergleich zu welchen anderen und in Bezug auf was sind sie relevant? [...] Es ist klar, dass die Relevanz einer Zustandsveränderung nicht absolut bestimmt werden kann, sondern nur in Relation zu anderen Zustandsveränderungen sowie abhängig von verschiedenen werkinernen und -externen Kontextfaktoren [...] sowie der Interpretation durch einen Betrachter. Deshalb lässt sich für einen Ereignisbegriff auch keine absolute Grenze bestimmen, sondern erst

356 Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans-Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002, S. 166.

357 Chatman: Story and Discourse, S. 43.

358 Vgl. Monaco: Film verstehen, S. 161; Nöth: Handbuch der Semiotik, S. 506.

einmal festhalten, dass ein Ereignis eine Zustandsveränderung ist, die je nach definiertem Sinnzusammenhang verschiedene zusätzliche Bedingungen erfüllt.“³⁵⁹

Um diese „zusätzlichen Bedingungen“ genauer zu bestimmen, greift Kuhn auf die literarische Narrativitätsforschung zurück. Konkret handelt es sich dabei um den von Schmid entwickelten Katalog, in dem zwei notwendige Bedingungen für ein Ereignis genannt werden, die an fünf weitere, hierarchisch geordnete Merkmale gebunden sind, die über den Grad der Ereignishaftigkeit, d.h. über die Wichtigkeit des Ereignisses, entscheiden.

Grundbedingungen für ein Ereignis:

1. „[...] ein Ereignis ist die Faktizität oder Realität der Veränderung [...]. Gewünschte, imaginierte oder geträumte Veränderungen bilden nach dieser Prämisse kein Ereignis.“
2. „Resultativität. [...] Veränderungen, die ein Ereignis bilden [...] sind resultativ, d.h. sie gelangen in der jeweiligen narrativen Welt zu einem Abschluss.“³⁶⁰

Graduierungskriterien der Ereignishaftigkeit:

1. „Relevanz. [...] Die Ereignishaftigkeit steigt in dem Maße, wie die Zustandsveränderung in der jeweiligen Welt als wesentlich empfunden wird.“
2. „Imprädictabilität. [...] Die Ereignishaftigkeit steigt mit dem Maß der Abweichung von dem [...] in der narrativen Welt allgemein Erwarteten.“
3. „Konsekutivität. [...] Die Ereignishaftigkeit einer Zustandsveränderung steigt in dem Maße, wie die Veränderung im Rahmen der erzählten Welt Folgen für das Denken und Handeln des betroffenen Subjekts hat.“
4. „Irreversibilität. [...] Die Ereignishaftigkeit nimmt zu mit der Irreversibilität des aus der Veränderung resultierenden neuen Zustands, d.h. mit der Unwahrscheinlichkeit, dass der erreichte Zustand rückgängig gemacht wird.“³⁶¹

359 Kuhn: Filmnarratologie, S. 62.

360 Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 2. Aufl., Berlin, New York 2008, S. 14 f.

361 Ebd., S. 16 ff.

5. „Non-Iterativität. [...] Veränderungen, die sich wiederholen, konstituieren, selbst wenn sie relevant und imprädiktabel sind, bestenfalls nur geringe Ereignishaftigkeit.“³⁶²

5.1.3 SYNTHESE DER KONZEPTE

Mit der Bezeichnung als „Andersheit“, „Differenz“ und „Transformationsprozess“ lassen sich deutliche Gemeinsamkeiten zwischen den literatur-, geschichts- und filmwissenschaftlichen Ereigniskonzepten finden. Dennoch liegen einige Unterschiede im Detail vor, die auch dazu dienen können, das Ereignis im historischen Spielfilm differenzierter zu bestimmen. Dazu zählt die von Martinez/Scheffel vorgenommene Systematisierung von literarischen Ereignissen, die aus Sicht der Geschichtswissenschaft weniger interessant ist, da von den vier Realisierungsmöglichkeiten nur eine Form von Bedeutung ist: So ist die Unterscheidung von dynamischen und statischen Ereignissen zu vernachlässigen, da es in der Geschichtswissenschaft statische Ereignisse nicht gibt. Aufgrund der Konzentration auf menschliche Handlungen gilt das auch für das „unbelebte Geschehen“. Hinzu kommen die Unterschiede, die sich aus dem strukturalistischen Verständnis des Ereignisses in der Literaturwissenschaft ergeben. Das historische Ereignis kann nicht im Sinne „kleinster Einheiten“ verstanden werden. Möglich ist nur eine relative Bestimmung, die aus dem jeweiligen Analyseinteresse resultiert. Um diese relative Bedeutung eines historischen Ereignisses dennoch systematisch zu klassifizieren, kann der an inhaltlichen Kriterien ausgerichtete Katalog von Schmid dienen, der zwar bislang in der Geschichtswissenschaft kaum rezipiert wurde, jedoch auch auf historische Zusammenhänge anwendbar ist. So verweisen die von Schmid geforderte „Faktizität“ und „Resultativität“ als Grundbedingungen eines Ereignisses durchaus auf die von Ricœur formulierte „absolute Gewesenheit“. Wie die folgenden Beispiele zeigen, können auch die Graduierungskriterien auf historische Ereignisse bezogen werden: So erkennt man etwa am Beispiel des Prager Fenstersturzes die hohe Bedeutung dieses Ereignisses, da alle Kriterien erfüllt werden. Demgegenüber zeigt die Entdeckung Amerikas durch Leif Eriksson geringere Ereignishaftigkeit, da das Kriterium der „Konsekutivität“ nicht erfüllt ist; die Entdeckung der nordamerikanischen Küste um 1000 blieb für Europa und Amerika weitgehend folgenlos. Die häufigen Regierungsumbildungen in der Weimarer Republik sind dagegen ein Beispiel dafür, wie ein Ereignis durch die hohe Anzahl an Wiederholungen an Bedeutung verliert (Kriterium der „Non-Iterativität“). An der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 08./09.05.1945 zeigt sich die „Irreversibilität“ eines Ereignisses, da damit das unwiderrufliche Ende des Dritten Reiches verbunden war.

362 Ebd., S. 14 ff.

Neben diesen inhaltlichen Kriterien darf allerdings nicht vergessen werden, dass das wissenschaftlich rekonstruierte historische Ereignis in seiner Darstellung sprachgebunden ist. So lassen sich in einem geschichtswissenschaftlichen Text folgende Sätze finden:

„Mit der Erklärung der Generalstände zur Nationalversammlung am 17. Juni 1789 wurde der entscheidende Schritt vollzogen, der die politischen Machtverhältnisse in Frankreich umstürzte. [...] Mehr noch als die Erklärung der Generalstände wurde jedoch der Sturm der Bevölkerung von Paris auf die Bastille am 14. Juli 1789 zum Symbol für den Beginn der Revolution. [...] In einer denkwürdigen Nachtsitzung am 4. August 1789 begann die Nationalversammlung mit der Abschaffung des Feudalsystems.“³⁶³

Sätze wie diese sind in ereignisgeschichtlich orientierten Darstellungen durchaus typisch. Sie zeigen, dass das historische Ereignis auf der Inhaltsebene zwar nur relativ zum restlichen historischen Geschehen bestimmbar ist, in seiner sprachlichen Darstellung dann aber wieder „kleinste Einheiten“ wie in der Literatur gefunden werden können. Aufgrund der Beschaffenheit des filmischen Zeichens ist das beim historischen Spielfilm in der Regel nicht der Fall. Aus der Vielfalt des filmisch dargestellten Geschehens muss der Rezipient das Ereignis aus dem restlichen Geschehen isolieren und – wenn man so will – eine Ereigniskonstruktion zweiter Ordnung vornehmen. Das Beispiel ist aber noch aus einem anderen Grund interessant: Wie schon festgestellt wurde, sind es „menschliche Akteure“,³⁶⁴ die die für ein Ereignis notwendige Zustandsveränderung herbeiführen müssen. Diese gegenseitige Verbindung ist in den meisten historischen Spielfilmen schon deshalb gegeben, weil Handlung in der Regel Figurenhandlung bedeutet.³⁶⁵ Im zitierten Beispiel von Görtemaker können menschliche Akteure dagegen zwar präsupponiert werden, der von Martinez/Scheffel bestimmte Zusammenhang von „Subjekt und Prädikat“³⁶⁶ bei einem Ereignis lässt sich jedoch nur im letzten Satz erkennen, in dem der kollektive Akteur „Nationalversammlung“ als natürliches Subjekt erscheint. In den Subjekten im ersten und zweiten Satz („der entscheidende Schritt“ und „der Sturm der Bevölkerung“) erscheinen die menschlichen Akteure dagegen eher metaphorisch. Hinzu kommt, dass auch nur im letzten Satz im Aktiv formuliert wird. Die beiden anderen Sätze stehen hingegen im Passiv.

Abschließend lässt sich also feststellen, dass längerfristige Prozesse wie der schon erwähnte Dreißigjährige Krieg, die Französische Revolution oder die Völ-

363 Görtemaker, Manfred: Deutschland im 19. Jahrhundert. Entwicklungslinien, Opladen 1996, S. 30 ff.

364 Ricœur: Zeit und Erzählung, S. 143.

365 Siehe dazu Kapitel 6.2 Darstellungsprinzipien.

366 Martinez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 108.

kerwanderung keine Ereignisse darstellen. Es handelt sich jeweils um Geschichten in der Form von Erzählungen, die sich aus unterschiedlichen Ereignissen zusammensetzen. Neben dem Prager Fenstersturz wären deshalb typische Ereignisse im Kontext des Dreißigjährigen Krieges die Schlacht am Weißen Berg oder die Verabschiedung des Augsburger Religionsfriedens.

5.1.4 DAS FILMISCHE EREIGNIS IM HISTORISCHEN SPIELFILM

Referenzialisierbarkeit: Faktualität und Fiktionalität

Auch wenn zwischen den verschiedenen Ereigniskonzepten ein hohes Maß an Übereinstimmung besteht, bleibt mit der Unterscheidung von Faktualität und Fiktionalität ein unaufhebbarer Gegensatz bestehen. Rüsen hat diesen Gegensatz mit dem Kriterium der „Triftigkeit“ erfasst, die sich auf empirischer, normativer und narrativer Ebene ausdrückt,³⁶⁷ worunter „Quellentreue“, „Transparenz in der Darstellungsabsicht“ und „Verständlichkeit“³⁶⁸ verstanden werden können. In der Literaturwissenschaft findet sich dagegen bei Martinez/Scheffel der Begriff „Referenzialisierbarkeit“, mit der die „Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen“³⁶⁹ gemeint ist.

Gegenstand der Geschichtswissenschaft sind natürlich faktuale Ereignisse; in historischen Spielfilmen liegen jedoch sowohl faktuale als auch fiktionale Ereignisse vor, zwischen denen eine Abgrenzung nicht immer leicht ist. Das können drei Ereignisse aus dem Film *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN*, der die Flucht der deutschen Bevölkerung aus Ostpreußen und den Untergang der „Wilhelm Gustloff“ thematisiert, verdeutlichen. So zeigt der Film beispielsweise eine Silvesterfeier zum Jahreswechsel 1943/44 in einem Berliner Modehaus, an der ausschließlich fiktive Figuren teilnehmen.³⁷⁰ Für die Filmhandlung ist diese Feier von großer Bedeutung, da an diesem Abend die verheiratete Maria eine Affäre mit einem Marineoffizier beginnt, von dem sie schließlich schwanger wird. Daraufhin verlässt sie Berlin und geht nach Ostpreußen. Das Ereignis weist jedoch keine Quellentreue bzw. Referenz zur historischen Wirklichkeit auf, denn es wird nicht auf eine tatsächlich stattgefundene Feier verwiesen und auch die Darstellung mit Girlanden und Sekt erinnert mehr an das Wirtschaftswunder der 1950er Jahre als an das nahende Kriegsende. In diesem Sinn ist das Ereignis – abgesehen vom Anlass des Silvesterabends – nahezu vollkommen fiktional und wenig repräsentativ. Im Unterschied dazu steht ein weiteres Ereignis des Films, das die beginnende

367 Rüsen, Jörn: Objektivität, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 160–163, hier S. 161 f.

368 Barricelli: Narrativität, S. 266.

369 Martinez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 13.

370 Vgl. *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN*, TC 0.11.04–0.13.37.

Flucht vor der im Winter 1944/45 herannahenden Roten Armee thematisiert. Hier versucht eine Frau, einen Bahnbeamten davon zu überzeugen, seinen Dienst aufzugeben, um sein Leben in Sicherheit zu bringen. Als sie ihn findet, ist er jedoch schon tot. Sowjetische Soldaten eröffnen das Feuer aus dem Hinterhalt und versuchen, die Frau zu vergewaltigen.³⁷¹ Zwar ist diese Frau eine fiktive Figur und auch die Sowjetsoldaten bleiben nur unpersönliche Repräsentanten ihrer Armee in einer nur vage angedeuteten zeitlichen (Januar 1945) und räumlichen Einordnung (Ostpreußen), dennoch liegt in diesem Fall kein nur fiktionales Ereignis vor, da die dargestellte Begebenheit repräsentativen Charakter hat und stellvertretend für viele tatsächlich stattgefundene Vergewaltigungen stehen kann. Das dritte hier beispielhaft zu nennende Ereignis aus dem Film ist die Darstellung der Versenkung der „Wilhelm Gustloff“ am 30.01.1945 um ca. 21.15 Uhr durch das sowjetische U-Boot S-13 23 Meilen vor der pommerschen Küste.³⁷² Diese Genauigkeit macht deutlich, dass in diesem Fall eine eindeutige Referenzialisierbarkeit möglich ist und es sich die Darstellung eines faktualen Ereignisses handelt.

Wie diese drei idealtypischen Beispiele deutlich machen, stehen sich faktuale und fiktionale Ereignisse in historischen Spielfilmen nicht als sich gegenseitig ausschließende Alternativen gegenüber. Vielmehr sind sie durch ein Kontinuum ab bzw. zunehmender Referenzialisierbarkeit gekennzeichnet. Das filmische Ereignis kann also sowohl fast vollständig faktual oder fast vollständig fiktiv sein als auch sich aus unterschiedlich großen Anteilen zusammensetzen.³⁷³ Dabei muss zwischen dem hergestellten Bezug auf ein historisches Ereignis und seiner Darstellung unterschieden werden. Denn der Untergang der „Wilhelm Gustloff“ ist zwar faktual, die aber, wie genau die filmische Umsetzung dieses Ereignisses erfolgt, ist damit jedoch noch nicht beantwortet.



Abb. 29: Kontinuum faktualer und fiktionaler Anteile bei einem Ereignis im historischen Spielfilm

Demgegenüber stehen filmische Ereignisse, die Faktualität nur behaupten. In Kurt Maetzigs ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE löst Thälmann Anfang No-

371 Vgl. NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.55.44–0.56.47.

372 Vgl. NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 1.23.00–1.34.04.

373 In diesem Zusammenhang auch zu erwähnen ist eine Überlegung des Filmwissenschaftlers Georg Seeßlen: „Eine Erzählweise, in der nicht zwischen Geschichte und Fiktion unterschieden wird, darf man mythologisierend nennen.“ Seeßlen, Georg, Das faschistische Subjekt, in: DIE ZEIT, 16.9.2004, S. 52. Es ist jedoch nicht das Ziel des Films zwischen Fakten und Fiktion zu unterscheiden, und erst durch deren gegenseitige Durchdringung kann der historische Spielfilm entstehen. Nach dem Urteil Seeßlens wäre also so gut wie jeder Film mythologisierend. Eine solche Sichtweise trägt dann wenig zu einer Differenzierung sehr unterschiedlicher Filme bei.

vember 1918 nach Bekanntwerden des Matrosenaufstandes in Kiel an der Westfront eine Meuterei aus, die mit den Worten schließt „Es lebe die Revolution!“³⁷⁴ (Abb. 30–Abb. 32). Im unmittelbaren Anschluss an diese Szene – verbunden durch einen sogenannten Matchcut – folgt der Wechsel nach Berlin zur Rede Liebknechts vom Balkon des Berliner Schlosses am 09. 11. 1918 (Abb. 34–Abb. 35).³⁷⁵



Abb. 30: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.36



Abb. 31: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.45



Abb. 32: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.55



Abb. 33: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.57



Abb. 34: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.08.01



Abb. 35: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.08.12

Zwar war Thälmann im Ersten Weltkrieg an der Westfront eingesetzt, im Oktober 1918 nutzte er aber die Gelegenheit zur Flucht und kehrte von einem Heimaturlaub nicht mehr zur Truppe zurück. Die Befehlsverweigerung der Kieler Matrosen erlebte er also nicht mehr an der Front und konnte demnach dort auch keine Meuterei in Gang setzen, die im Film durch die Abfolge der Szenen fast als Sieg und Höhepunkt der Novemberrevolution erscheint.³⁷⁶ Faktualität wird hier deshalb behauptet, weil in die zwar nur vage bestimmte, raumzeitlich aber dennoch relativ konkret kontextualisierte Handlung eine historisch nachweisbare Figur versetzt wird, die die so entstehenden bzw. behaupteten referentiellen Bezüge nicht erfüllen kann. Hinzu kommen die zwischen den Ereignissen hergestellten Kausalitätsbeziehungen, die jeder Grundlage entbehren.

374 ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.04.30–0.05.00.

375 Vgl. dazu auch das Szenarium des Films bei Bredel, Willi; Tschesno-Hell, Michael: Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (Literarisches Szenarium), Berlin 1953, S. 13 ff.

376 Wollenberg, Erich: Thälmann – Film und Wirklichkeit, in: Monteath, Peter (Hrsg.): Ernst Thälmann: Mensch und Mythos, Amsterdam 2000, S. 109–118, hier S. 110.

Ereignishaftigkeit: dramaturgische und historische Bedeutung

Das filmische Ereignis erhält seinen Wert nur innerhalb der filmischen Handlung, dabei ist es zunächst zweitrangig, ob es sich um ein faktuales oder um ein fiktionales Ereignis handelt. Für den Historiker kann es nun von Interesse sein, welchen Wert faktuale Ereignisse innerhalb der Handlung einnehmen bzw. in welchem Verhältnis die Ereignishaftigkeit fiktionaler und faktualer Ereignisse steht. Deutlich wurden die dabei möglichen Verhältnisse an den drei genannten Beispielen aus *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN*. Als nahezu fiktionales Ereignis kommt der Silvesterfeier keine historische Ereignishaftigkeit zu. Innerhalb des Films stellt diese Feier jedoch einen relevanten und unumkehrbaren Umschlag dar. Im Gegensatz dazu spielt die angedeutete Vergewaltigung als repräsentatives historisches Ereignis für die filmische Dramaturgie nur eine untergeordnete Rolle, da sie für den weiteren Handlungsverlauf keine Folgen hat. Der Untergang der „Wilhelm Gustloff“ am Ende des Films zeigt hingegen, wie filmische und historische Ereignishaftigkeit übereinstimmen können; hier resultiert der Tod fast aller Figuren des Films aus einer der größten Katastrophen der Schifffahrt.

In welchem Verhältnis filmische und historische Ereignishaftigkeit stehen können, kann ein Vergleich von *DIE SIEBEN SAMURAI* mit der Adaption *DIE GLOREICHEN SIEBEN* (1960) veranschaulichen, denn bei der Neuverfilmung wird ohne Probleme aus dem Jahr 1587 das 19. Jahrhundert, aus dem japanischen ein mexikanisches Dorf und aus den Samurai werden Revolverhelden. Mit diesen Verschiebungen kann dann dieselbe Geschichte erzählt werden: Ein Dorf wird regelmäßig von Banditen ausgeraubt. Daraufhin suchen die Dorfbewohner nach Hilfe, befestigen ihr Dorf und schlagen gemeinsam die Banditen in die Flucht. In ihren Grundelementen fast zeitlos, bezieht diese Geschichte ihre Verweise auf die Vergangenheit nicht aus den ausnahmslos handlungsfunktionalen Ereignissen, sondern vielmehr aus den restlichen narrativen Kategorien Raum, Zeit und Figuren.

Außerdem wird die unterschiedliche Ereignishaftigkeit von fiktionalen und faktualen Ereignissen zur Erzielung besonderer Kontraste genutzt. Ein interessantes Beispiel ist dazu *IM WESTEN NICHTS NEUES*. Sowohl Remarques Roman als auch beide Verfilmungen (*IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930), *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1979)) enden mit dem Tod des fiktionalen Protagonisten Paul Bäumer im Oktober 1918 und den berühmten, jeweils nur unwesentlich veränderten Worten: „Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.“³⁷⁷ Ein Ereignis von größerer Relevanz und Irreversibilität als der Tod des Protagonisten ist für die erzählte Welt nicht denkbar. Diese hohe Bedeutung wird kontrastiert mit den Ereignissen der großen Geschichte

377 Remarque, Erich Maria: *Im Westen nichts Neues*, 25. Aufl., Köln 2005, S. 197.

bzw. mit der eigentlichen Ereignislosigkeit an der Westfront seinerzeit. Der Tod Paul Bäumers ist historisch irrelevant im Vergleich zu der anhaltenden Stagnation und dem sich abzeichnenden Kriegsende.

Einen ganz ähnlichen Kontrast schafft die Verfilmung des Romans von Hans Fallada *JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN* (1970): Die Handlung beginnt am Tag der Kapitulation Frankreichs, die von einer regimetreuen Familie als ein großer Sieg gefeiert wird. Zeitgleich bekommt in demselben Haus eine Familie die Nachricht vom Tod ihres einzigen Sohnes an der Westfront. Dem großen, kollektiven Jubel nach dem „Blitzkrieg“ gegen Frankreich wird hier die individuelle Trauer gegenübergestellt. Der Tod steht hier also nicht wie bei Remarque am Ende, sondern am Anfang und wird zum Auslöser der Motivation zum Widerstand. Das Beispiel zeigt damit auch, wie sich die Ereignishaftigkeit aus der Konsekutivität ergeben kann.

Genauso wie das filmische Ereignis seine Bedeutung nur innerhalb der Handlung erhält, ist auch die Bedeutung historischer Ereignisse keine unabhängige Größe. Darauf wurde bereits verwiesen. Ein Beispiel für eine kontroverse Bedeutungszuweisung liefert die schon erwähnte Rede Liebknechts im November 1918 in *ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE*. Diese Rede wird im Zusammenhang mit den Aktionen Thälmanns als Höhepunkt der Novemberrevolution dargestellt. Damit steht die filmische Darstellung ganz in der Tradition der offiziellen DDR-Geschichtsdoktrin, die mit der „flammenden Ansprache“ Liebknechts das „Ende der Hohenzollern-Dynastie“ verbunden sah, „die ihre unheilvolle Herrschaft vor einem halben Jahrtausend in der Mark Brandenburg begonnen hatte“.³⁷⁸ Demgegenüber kommt Haffner in seinen Ausführungen zur Novemberrevolution zu dem Schluss, dass Liebknechts „Auftritt auf dem Schlossbalkon [...] nur ein sensationelles Zwischenspiel [war], eine Episode, die den Lauf der Geschichte nicht veränderte“.³⁷⁹ Die komplizierten im Winter 1918/19 ablaufenden Prozesse sollen hier nicht weiter diskutiert werden.³⁸⁰ An dieser Stelle ist es ausreichend, auf die kontroverse Beurteilung zu verweisen, die sich auch in Filmen wiederfinden lässt. Das gilt natürlich für ideologisch klar ausgerichtete Filme wie *ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE*, aber auch darüber hinaus.

378 Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung in acht Bänden*, Bd. 3: Von 1917 bis 1923, Berlin 1966, S. 102.

379 Haffner, Sebastian: *Die deutsche Revolution 1918/19*, Köln 2008, S. 101.

380 Tatsächlich wurde aber noch Anfang November versucht, Liebknecht zum Heer einzuziehen, um ihn aus dem tagespolitischen Geschehen zu entfernen, vgl. Conze, Werner; Matthias, Erich; Winter, Georg (Hrsg.): *Quellen zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien*, Bd. 3: Von der konstitutionellen Monarchie zur parlamentarischen Republik, Düsseldorf 1962, S. 622. Liebknecht selbst scheint die eigene bzw. linksproletarische Machtposition dagegen auch eher kritisch gesehen zu haben. In der „Roten Fahne“ vom 21.11.1918 schreibt er, dass „der Sieg der Arbeiter- und Soldatenmassen [...] nicht so sehr ihrer Stoßkraft zu verdanken [war] als dem Zusammenbruch des früheren Systems“. Zit. nach Ruge, Wolfgang; Schumann, Wolfgang (Hrsg.): *Dokumente zur deutschen Geschichte 1917–1919*, Berlin 1975, S. 75.

Ereignisdichte: Verhältnis von Häufigkeit und Relevanz

Neben der qualitativen Einschätzung steht die Frage der Quantität von Ereignissen, denn grundsätzlich können Filme auch nach ihrer Ereignisdichte unterschieden werden. Filme, in denen „viel passiert“, weisen also eine höhere Dichte auf, als Filme die ereignisarm sind.³⁸¹ In der Geschichtswissenschaft existiert ein ganz ähnliches Phänomen. Pandel bezeichnet es als „Zeitrhythmik“, worunter er konkret „die Häufigkeit von Ereignissen in einer Zeit versteht“.³⁸² Sauer trifft in diesem Zusammenhang die Unterscheidung zwischen historischer und physikalischer Zeit:

„Die Dichte für uns relevanter historischer Ereignisse kann – bei gleicher Länge physikalischer Zeit – je nach Epoche erheblich schwanken. In der Regel ist es so, dass die Menge der Ereignisse, die uns der Beschäftigung wert erscheinen, zur Gegenwart hin immer weiter zunimmt. Die zwölf Jahre deutscher Geschichte von 1933–1945 bieten weitaus mehr für uns Relevantes als die – beliebig herausgegriffenen – Jahre 1133–1145.“³⁸³

Insbesondere das Kriterium der Relevanz zeigt, dass auch die Ereignisdichte keine absolute Größe sein kann, sondern vom jeweiligen Erkenntnisinteresse abhängt.

In einem historischen Spielfilm muss das Phänomen der Ereignisdichte noch in Abhängigkeit von Faktualität und Fiktionalität betrachtet werden. Ein Beispiel dazu: Der Film *LETTERS FROM IWO JIMA* thematisiert den Kampf zwischen japanischen und US-amerikanischen Streitkräften um die gleichnamige Pazifikinsel im Zweiten Weltkrieg. Man kann also sagen, dass der Film von nur einem historischen Ereignis handelt. Demgegenüber steht jedoch ein filmisch sehr ereignisreicher Film, über die Konflikte im Vorfeld und während des Verlaufs der Schlacht. Im Kontrast dazu stehen Filme, die eine ganze Reihe historischer Ereignisse präsentieren, wie z. B. die Thälmann-Filme, in denen zentrale Ereignisse vom Ende des Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs thematisiert werden: Neben der Ausrufung der Republik durch Liebknecht und dem Befehl zu dessen Ermordung kommen z. B. vor: der Hamburger Aufstand 1923, die Reichstagswahlen 1932, der Reichstagsbrand, die Befreiung des KZ Buchenwalds u. a. Auch viele andere biographisch angelegte Filme tendieren in der Regel zu einer hohen Ereignisdichte, so thematisiert z. B. *ALEXANDER* mehrere Schlachten des Eroberungszuges.

Neben diesen beiden Varianten stehen Filme, die nur wenige faktuale Ereignisse in den Film einbeziehen. Der erste Teil der in den 1950er Jahren in der Bun-

381 Borstnar; Pabst; Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 153.

382 Pandel, Hans-Jürgen: Zeit, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 10–15, hier S. 12.

383 Sauer: Geschichte unterrichten, S. 15.

desrepublik äußerst beliebten Trilogie 08/15 ist dafür ein Beispiel. Das Kasernenleben der Vorkriegszeit wird hier zwar thematisiert, doch bleiben der Völkische Beobachter und ein Hitlerbild die einzigen Indizien, die eine Kontextualisierung ermöglichen; faktuale Ereignisse sind nicht zu finden. Ein anderes Beispiel für diese Variante ist auch APOCALYPSE NOW. Der Film zeigt zwar in eindringlicher Weise wesentliche Elemente des Vietnamkrieges, faktuale Ereignisse sind jedoch kaum vorhanden.

Schließlich bleiben als vierte Möglichkeit ereignisarme Filme, die vornehmliche fiktionale Ereignisse darstellen. Der als Kammerstück angelegte kontrafaktische Film GESPRÄCH MIT DEM BIEST beschränkt sich auf eine Reihe von Interviewsituationen zwischen Hitler und einem Journalisten. Aus dem Verhältnis von Ereignisdichte und Fiktionalität bzw. Faktualität ergeben sich deshalb vier idealtypische Kombinationsmöglichkeiten:

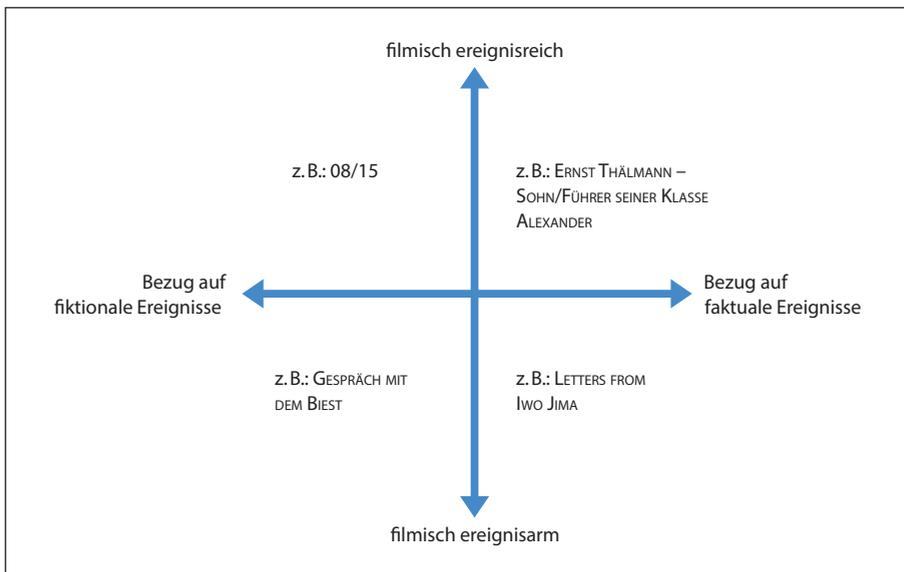


Abb. 36: Unterscheidungen nach der Ereignisdichte

Kausalität: Verknüpfung von Ereignissen

In den bisherigen Überlegungen stand hauptsächlich das einzelne Ereignis im Mittelpunkt. Dabei blieb offen, welche Verknüpfungsmöglichkeiten es zwischen Ereignissen geben kann. Prinzipiell können fiktionale und faktuale Ereignisse beliebig kombiniert werden. Bei der genauen Analyse dieser Verknüpfungen stellt sich dann aber ein ähnliches Problem wie bei der begrifflichen Bestimmung des Ereignisses selbst, denn selten legt ein Film offen, warum ein Ereignis auf das

nächste folgt.³⁸⁴ Stattdessen muss der Rezipient die zwischen den Ereignissen liegenden Kausalitäten selbst erkennen. Diese Kausalitäten können dann nach ihrer Triftigkeit untersucht bzw. nach einer bestimmten Motivation bzw. Perspektivität, die hinter der Verknüpfung steht, befragt werden. Martinez/Scheffel unterscheiden dabei insgesamt drei unterschiedliche Verknüpfungstechniken: kausal, final und ästhetisch.

Ein interessantes Beispiel für die kausale Verknüpfung liefert das Mammutprojekt HEIMAT von Edgar Reitz,³⁸⁵ das die Geschichte der Familie Simon erzählt und so „in kleinen und größeren Geschichten, privaten und historisch repräsentativen Ereignissen Lebenszeit und Zeitgeschichte in einem vermittelt.“³⁸⁶ So werden der Aufstieg und die Machtübernahme der Nationalsozialisten nur vage angedeutet und für das Dorf selbst haben diese politischen Veränderungen auch keine unmittelbare Relevanz. Die ersten Auswirkungen zeigen sich vielmehr auf der individuellen Ebene: Im April 1933 kommt die Tochter der Familie (Pauline) zusammen mit ihrem Mann (Robert) in das Dorf zurück. Das eigene Auto des Paares sorgt dabei für großes Aufsehen. In einem Gespräch mit der Mutter (Katharina) heißt es:

Katharina: Ein Auto, ne, das will mir nit in den Kop erin. Habt ihr euch auch da net übernomme?

Pauline: Du wirst net glaube, aber die Leut, die kaufen. Uhren und Schmuck wie noch nie. Gell, Robert?

Robert: Ja, Mutter, es geht aufwärts.

Pauline: Wir stehen mit dem Kahn in Verhandlung wegen der Wohnung über uns. Wegen dem ganze Haus.

Robert: Du weißt doch Mutter, der Jud, der über uns wohnt, der will vielleicht verkaufen. Denen geht's jetzt nimmer so gut, dene Jud.³⁸⁷

Dieses Beispiel zeigt die Umsetzung der formalen Anforderung an eine Erzählung: Es liegen mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten und mit der Veränderung des Wohlstands bei den Figuren Pauline und Robert zwei zeitlich differente Ereignisse vor, die durch die Politik der Nationalsozialisten verbunden werden. Um an

384 Vgl. Martinez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 112; außerdem dazu: Kuhn: Filmnarratologie, S. 68.

385 Zahlreiche andere Beispiele für dieses Gestaltungsprinzip finden sich in den diversen sogenannten Fernsehromanen bzw. Filmerzählungen wie WEGE ÜBERS LAND, MÄRKISCHE CHRONIK, MOLLE MIT KORN oder CAFÉ WERNICKE.

386 Lexikon des internationalen Films: Stichwort HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK, zit. nach <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=11873>.

387 HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK, TEIL 2: DIE MITTE DER WELT (1928–1933), TC 0.40.52–0.41.19, zit.nach http://www.heimat123.de/download/h1db_e.pdf, S. 66.

Forsters Satz anzuknüpfen, heißt es also: Weil die Nationalsozialisten an die Macht kamen, geht es für Robert und Pauline wieder „aufwärts“. Beide werden deshalb zu Nutznießern der Entwicklung. Die Auswirkungen eines faktualen Ereignisses werden somit zur Begründung eines repräsentativen, jedoch fiktionalen Ereignisses herangezogen.

Auch der Film *DER RAT DER GÖTTER* thematisiert den Machtantritt der Nationalsozialisten. Aber auch hier wird nicht das Ereignis selbst gezeigt, etwa in der Darstellung der Vereidigung Hitlers. Zu sehen ist vielmehr das Telefonat eines führenden Vertreters der chemischen Industrie, die stellvertretend für die IG Farben steht. Dieses Telefonat ordnet sich in folgende Ereigniskette ein:

1. Hitler trifft führende Vertreter der Wirtschaft und legt ihnen seine Ziele dar – Entsprechung der Ziele führt zur
2. Entscheidung für Hitler (Telefonat) – und im Anschluss zum
3. wirtschaftlichem Aufschwung und zur Aufrüstung in Deutschland.

Auch hier wird der Machtantritt direkt mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in Verbindung gebracht. In diesem Fall aber werden die Ereignisse ganz anders verknüpft bzw. zueinander in Beziehung gesetzt. Die Verbindung ergibt sich hier aus die Faschismusdefinition Dimitroffs, nach der der Nationalsozialismus als „die offene, terroristische Diktatur der reaktionärsten, chauvinistischsten, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals“³⁸⁸ verstanden wird. Allein das „Finanzkapital“ entscheidet deshalb auch in *DER RAT DER GÖTTER* über Hitlers Machtantritt und der 1933 einsetzende wirtschaftliche Aufschwung dient nicht der Bevölkerung, sondern allein dem Ziel, den Krieg vorzubereiten. Damit berührt der auf einer breiten Quellenbasis angelegte Film sehr komplexe und zum Teil kontrovers diskutierte historische Zusammenhänge.³⁸⁹ An dieser Stelle ist dazu festzustellen, dass – im Unterschied zu *HEIMAT* – die filmischen Ereignisse als Verdichtung einer Reihe historischer Ereignisse verstanden werden können: So sind z. B. das Treffen Hitlers mit von Papen am 04. 01. 1933 im Hause des Bankiers Schröder (dessen Bank im Aufsichtsrat der IG Farben vertreten war), die Rede vor führenden Reichswehrvertretern am 03. 02. 1933 sowie das sogenannte Geheimgespräch am 20. 02. 1933 belegt.³⁹⁰ Außerdem existiert die sogenannte Industrielleneingabe vom November 1932, in der Wirtschaftsvertreter nach den Wahlverlusten der NSDAP und den Gewinnen der KPD die Ernennung Hitlers zum Reichs-

388 Dimitrov, Georgi: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Berlin 1956, S. 525.

389 Zur kritischen Diskussion der Quellenbasis des Films siehe Kannapin, Detlef: *Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945 bis 1955/56*, Köln 1997, S. 114 f.

390 Kühnl, Reinhard: *Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten*, 7. Aufl., Köln 2000, S. 171 ff. Gossweiler, Kurt: *Kurt von Schröder – Das Bankkapital stellt die Weichen*, in: Bock, Helmut (Hrsg.): *Sturz ins Dritte Reich: historische Miniaturen und Porträts 1933–35*, 2. Aufl., Leipzig 1985, S. 65–71, hier S. 71.

kanzler forderten. Auf den Machantritt folgt dann ein über Staatskredite geförderter wirtschaftlicher Aufschwung,³⁹¹ der nach Hitlers Worten einzig dem Ziel der Wehrhaftmachung dienen sollte.³⁹² Ob auch die I. G. Farben schon 1932/33 einen Krieg plante, ist dagegen schwerer zu beurteilen. Nachweisbar ist allerdings, dass die „NS-Wirtschaft und -Kriegsmaschinerie [...] während des Zweiten Weltkrieges nur mit Hilfe von synthetischem Benzin aufrechterhalten werden [konnte, das] zu 100 Prozent aus I. G. Farben-Fabriken [stammte], ebenso wie die Masse des Sprengstoffs für die Wehrmacht.“³⁹³ Nicht also die Ereignisse selbst können angezweifelt werden, sondern die Art der Verknüpfung: Nach der Darstellung in *DER RAT DER GÖTTER* waren es einzig die Interessen der Wirtschaft, die den Aufstieg der Nationalsozialisten ermöglichten. Andere Voraussetzungen, die in der politischen Kultur oder im soziopsychologischen Bereich lagen, werden dagegen vernachlässigt. Das Beispiel zeigt damit, wie faktuale Ereignisse unter einer bestimmten, in diesem Fall in einer auf die Faschismusdefinition Dimitroffs begrenzten Sichtweise motiviert bzw. verbunden werden können.

Ein weiteres Beispiel für eine tendenzielle Art der Verknüpfung bietet der Film *BISMARCK* von Wolfgang Liebeneiner aus dem Jahr 1940; ein Film, der repräsentativ für eine ganze Reihe weiterer biographischer Filme stehen kann, wie z. B. *ANDREAS SCHLÜTER*, *OHM KRÜGER*, *FRIEDRICH SCHILLER*, *CARL PETERS*, *DER GROSSE KÖNIG* u. v. a.,³⁹⁴ die allesamt der „Ausgestaltung des Führermythos“³⁹⁵ dienen sollten. Der Film umspannt die Zeit von der Berufung Bismarcks zum preußischen Ministerpräsidenten 1862 bis hin zur Reichsgründung 1871. Neben diesen beiden Ereignissen thematisiert der Film eine ganze Reihe weiterer faktualer Ereignisse und größerer Zusammenhänge (z. B. Auflösung des Landtages, Heeresreform, Deutsch-Dänischer-Krieg, Deutsch-Österreichischer Krieg), die alle durch die Entscheidungen Bismarcks verknüpft werden. Die Motivierung bleibt aus Sicht der Geschichtswissenschaft damit ebenfalls tendenziös und monokausal.³⁹⁶

391 Wir haben es hier eher mit einem längeren Prozess, als mit einem Ereignis zu tun. Lorenz spricht in diesem Zusammenhang von „aggregierten Fakten“, die im Gegensatz zu Ereignissen begriffliche Konzeptionen voraussetzen wie z. B. Arbeitslosigkeit, Inflation, Wirtschaftswachstum, vgl. Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit*, S. 20.

392 Aly, Götz: *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Bonn 2005, S. 49 ff.

393 Koop, Volker: *Das schmutzige Vermögen. Das Dritte Reich, die I. G. Farben und die Schweiz*, München 2005, S. 251 f. Die Arbeit von Koop belegt ebenfalls klar die größeren Zusammenhänge der im weiteren Film behaupteten Zusammenarbeit zwischen der I. G. Farben mit der Schweiz und dem amerikanischen Unternehmen Standard Oil.

394 Vgl. Moeller: *Der Filmminister*, S. 268.

395 Reichel, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991, S. 195.

396 Vgl. Giesen, Rolf; Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches – Dokumente und Materialien zum NS-Film*, Berlin 2005, S. 280.

Im Sinne von Martinez/Scheffel können diese Filme nicht als kausal, sondern als final motiviert verstanden werden: „Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird.“³⁹⁷ Diese Instanz sind im Falle der NS-Filme heroische Figuren, die ihrer Zeit enthoben sind, die keinem Schicksal unterliegen, sondern die Geschichte selbst gestalten. Eine solche Figurenkonzeption findet sich in ähnlicher Form auch in amerikanischen Mainstream-Filmen wieder. So sind die Protagonisten klassischer Westernfilme in der Regel unbezwingbare Individuen, die sich Kraft ihrer Existenz aller Widerstände erwehren und so zum Erfolg kommen.³⁹⁸ Auch viele Filme der DDR greifen auf die Form der finalen Motivation zurück, indem der historisch vorherbestimmte Sieg der „Arbeiterklasse“ die Grundlage bildet.³⁹⁹ Typische Beispiele sind der besprochene Film *DER RAT DER GÖTTER*, aber auch die Thälmann-Filme (*ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE*, *ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE*), *DIE BUNTKARIERTEN* oder *DIE FAHNE VON KRIWOJ ROG*.

Neben diesen Möglichkeiten der Verknüpfung steht die filmische Praxis, einzelne Ereignisse ästhetisch und weniger chronologisch bzw. kausal miteinander zu verbinden. Martinez/Scheffel sehen diese Form der Verknüpfung als dritte Möglichkeit der Verknüpfung an. Die einzelnen Ereignisse finden dabei ihren Zusammenhang durch die „Gesamtkonzeption“ des Werkes, weshalb auch von der „kompositorischen oder ästhetischen Motivierung“⁴⁰⁰ gesprochen wird. Ein exemplarisches Beispiel dafür ist *APOCALYPSE NOW*. Die zunehmend absurder werdenden Ereignisse des Films ordnen sich entlang der Flussfahrt, die immer tiefer in den Dschungel führt. Damit liegt ein Gestaltungsprinzip vor, mit dem ausgedrückt werden sollte, dass dem Krieg „jegliches Ziel und jede Richtung“⁴⁰¹ abhanden gekommen war. Während Coppola damit versucht seine Darstellung dem historischen Geschehen in Vietnam anzunähern, geht der russische Regisseur Andrej Tarkowskij noch einen Schritt weiter. So spricht er in seiner Filmtheorie von „poetischen Verknüpfungen“ und der „Logik des Poetischen“: „Meiner Meinung nach steht die poetische Logik den Gesetzmäßigkeiten der Gedankenentwicklung wie dem Leben überhaupt erheblich näher als die Logik der klassischen Dramaturgie.“⁴⁰² Im Unterschied zu Coppola, der das für ihn sinnlose historische Geschehen nicht in sinnhaften narrativen Strukturen darstellen wollte, bezieht sich Tarkowskij auf das grundsätzliche Verhältnis zwischen menschlicher Erfahrung

397 Martinez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 111.

398 Vgl. Winter: Filmsoziologie, S. 46 f.

399 Vgl. Wilharm, Irmgard: Die verdeckten Spuren des Kalten Krieges im Deutschen Unterhaltungsfilm, in: Rother, Rainer (Hrsg.): Der Kalte Krieg der Unterhaltung, Berlin 1992, S. 11–18, hier S. 18.

400 Martinez; Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 114.

401 Krause; Schwelling: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in „Apocalypse Now“, S. 100.

402 Tarkowski, Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, 3. Aufl., Leipzig 1989, S. 19 f.

und ihrer dramaturgischen Darstellbarkeit. Seine Umsetzung findet dieser Ansatz in ANDREJ RUBLJOW, der einzelne Episoden aus dem Leben des russischen Ikonmalers nicht chronologisch aneinanderreihet, sondern einen Zusammenhang zwischen ihnen durch „ein besonderes Thema und eine spezifische Idee“ herstellt und so „Konfliktbezüge“⁴⁰³ erzeugt. Diese Form der Verbindung von Ereignissen kann damit als typisch filmisch angesehen werden, sie findet im wissenschaftlichen Diskurs über Geschichte keine Entsprechung. Ihre Spezifik besteht darin, an die Stelle von rationaler und kausaler Logik ästhetische Gestaltungsprinzipien zu setzen, die einen eigenen Zugang zur Geschichte ermöglichen. Der damit eröffnete Erfahrungsraum steht aber nicht nur der wissenschaftlichen Praxis gegenüber, sondern auch den durch das Mainstreamkino geprägten Erwartungshaltungen. Denn unabhängig von ihrer konkreten qualitativen Umsetzung ist auch hier die kausale Verbindung von Ereignissen die übliche Darstellungspraxis. Ästhetisch motivierte Verknüpfungen bleiben damit aus historischer wie aus filmischer Sicht ein Sonderfall, der allerdings das historische Denken mit unkonventionellen Impulsen bereichern kann.

5.1.5 PERSPEKTIVEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SCHULISCHE PRAXIS

Aufgrund seiner hohen formalen Bedeutung scheint die Entwicklung einer narrativen Kompetenz ohne einen klaren Ereignisbegriff kaum möglich. Insofern sollte die Arbeit mit dem Ereignisbegriff nicht erst im Rahmen der Filmanalyse stattfinden, sondern generell einen festen Platz im Geschichtsunterricht einnehmen. Dabei könnten das selbstständige Erarbeiten und das anschließende narrative Verknüpfen von Ereignissen dazu beitragen, den Konstruktcharakter von Geschichte zu verdeutlichen und die Struktur historischen Erzählens sichtbar zu machen. Die immer wieder bei Schülern existierende Vorstellung von einer jeder Beschäftigung vorausgehenden, perspektivenunabhängigen Geschichte, die von einem quasi numinosen Erzähler ihren Geltungsanspruch erhält, ließe sich durch einen so in Gang gesetzten Erkenntnisprozess in Frage stellen und verändern. Dass derartige Lernvoraussetzungen zur Genese und Verknüpfung von Ereignissen auch im Zeitalter eines – zumindest curricular so bestimmten – narrativen Geschichtsunterrichts nicht als selbstverständlich erachtet werden können, zeigen die Ergebnisse einer Studie von Pflüger, die am Beispiel eines repräsentativen Lehrbuchtextes zum Aufstieg Napoleons nachweist, dass die „resultative Beziehung“ zwischen in einzelnen Sätzen genannten Zuständen nicht „explizit gemacht“⁴⁰⁴ wurde. In

403 Ebd., S. 39 f.

404 Pflüger, Christine: Die Vermittlung von Erzählmustern und analytischen Kategorien in Schulgeschichtsbüchern, in: Handro, Saskia; Schönemann, Bernd (Hrsg.): Geschichtsdidaktische Schulbuchforschung, 2. Aufl., Berlin 2011, S. 67–85, hier S. 75.

direktem Zusammenhang damit steht das hier diskutierte Beispiel zu einzelnen Ereignissen der Französischen Revolution, an dem deutlich wurde, dass historische Ereignisse zwar von menschlichen Akteuren ausgelöst werden, die sprachliche Darstellung aber in Passivkonstruktionen mit nicht natürlichen Akteuren erfolgen kann. Die Auseinandersetzung mit Ereignissen als Grundlage historischen Erzählens ist also zunächst auch mit einer genauen Sprachbetrachtung verbunden, die oft die historischen Zusammenhänge eher verdeckt als diese explizit zu machen. Insofern ist unbedingt der Forderung Barricellis nach einer „speziell auf den Geschichtsunterricht zugeschnittene[n] Lehre von sprachlichen Formen“⁴⁰⁵ zuzustimmen.

Auf dieser Grundlage wäre es dann möglich, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der wissenschaftlich-sprachlichen und filmischen Ereignisdarstellung zu betrachten. Wie herausgearbeitet werden konnte, liegen diese Gemeinsamkeiten in dem Verständnis des Ereignisses als „Andersheit“, „Differenz“ und „Transformationsprozess“. Das Ereignis kann demnach als eine Veränderung der historischen bzw. fiktiven Wirklichkeit verstanden werden. Aus dem Ausmaß und der Bedeutung dieser Veränderung ergibt sich die Ereignishaftigkeit, die sich anhand der von Schmid formulierten Grundbedingungen und Graduierungskriterien bestimmen lässt.⁴⁰⁶ Aus dieser qualitativen Beurteilung kann die Ereignisdichte abgeleitet werden, die die Anzahl der dargestellten Ereignisse bezeichnet. Unterschiedlich sind demgegenüber die Verknüpfungstechniken zwischen den Ereignissen. Während in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen die Ereignisse in der Regel chronologisch-kausal verknüpft werden, kommen bei historischen Spielfilmen ästhetische und finale Verknüpfungstechniken hinzu. Unterschiede ergeben sich aber auch aus der Medialität: Während es in der wissenschaftlich-sprachlichen Darstellung zumindest grundsätzlich möglich ist, das Ereignis strukturalistisch im Sinne kleinster Einheiten zu definieren, ist dies aufgrund des Wirklichkeitscharakters des filmischen Zeichens nicht möglich. Das filmische Ereignis kann deshalb in der Regel nur inhaltlich, nicht aber formal bestimmt werden.

In der Kenntnis dieser Gemeinsamkeiten und Unterschiede kann die Auseinandersetzung mit dem filmischen Ereignis in besonderer Weise dazu beitragen, die Notwendigkeit, aber auch die Grenzen der Triftigkeitsprüfung zu verdeutlichen. Auf diese Weise kann der filmische Umgang mit der historischen Wahrheit herausgearbeitet werden. Das gilt zunächst für die Bestimmung der Referenzialisierbarkeit von Ereignissen und das damit zusammenhängende Kontinuum von faktualen und fiktionalen Anteilen. Wie die Beispiele aus dem Film *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* zeigten, können diese Anteile in unterschiedlichen Verhältnissen auftreten. Das Beispiel machte allerdings auch deutlich, dass trotz eindeu-

405 Barricelli, Michele: Worte zur Zeit. Historische Sprache und narrative Sinnbildung im Geschichtsunterricht, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 14 (2015), S. 25–46, hier S. 45.

406 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 14 ff.

tiger Referenzialisierbarkeit der Spielfilm eine Darstellung von Geschichte bleibt, die vor allem aufgrund der gegenständlichen Darstellungsweise zur Fiktionalisierung genötigt ist. Mit anderen Worten: Ein historisches Ereignis in „Reinform“ kann es in einem Spielfilm nicht geben. Das bedeutet im Umkehrschluss jedoch nicht, Beliebigkeit akzeptieren zu müssen. Denn gerade das Bewusstsein über die Möglichkeit einer präzisen Darstellung kann dazu herausfordern, das Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität zu prüfen und zu hinterfragen.

Die Grenzen und die Notwendigkeiten einer Triftigkeitsprüfung werden aber auch bei der Verknüpfung von Ereignissen sichtbar. Das Beispiel der Darstellung der Machtübernahme der Nationalsozialisten in *DER RAT DER GÖTTER* konnte dies verdeutlichen. Die in dieser Sequenz dargestellten Ereignisse wurden zwar verändert und der Dramaturgie angepasst, im Kern können sie aber als repräsentativ gelten. Deshalb ist es notwendig zu differenzieren, denn bei den einzelnen Ereignissen liegt zwar eine empirische Triftigkeit vor, die belegt, dass die „präsentierten Geschehnisse und Sachverhalte sich wirklich so ereignet haben“. Die narrative Triftigkeit ist demgegenüber allerdings problematisch, denn durch die monokausale Verknüpfung und Reduktion der Ereignisse wird eher die Funktion der erzählten Geschichte für die „Handlungsorientierungen in der gesellschaftlichen Praxis der Gegenwart“⁴⁰⁷ deutlich. Im Fall von *DER RAT DER GÖTTER* lieferte die Antifaschismusdefinition von Dimitroff diese Orientierung. Während die bei diesem Beispiel verwendete kausale Verknüpfung als Gemeinsamkeit zwischen wissenschaftlich-sprachlichem und filmischem Erzählen betrachtet werden kann, stellt die ästhetische Verknüpfung einen typisch filmischen Zugang zur Geschichte dar. Die auf diese Weise entwickelten historischen Aussagen bilden eine besondere Herausforderung, da sie sich einer an wissenschaftlichen Kriterien orientierten Betrachtungsweise entziehen und eine eigene Deutung erfordern.

Da Ereignisse also in einem funktionalen Verhältnis zueinander stehen, ist es zumeist wenig sinnvoll, nur nach der Triftigkeit einzelner vermeintlich „historischer“ Ereignisse zu fragen. Diese funktionalen Verhältnisse zeigen sich nicht nur in der Verknüpfung, sondern auch in der Ereignishaftigkeit und Ereignisdichte. Wie wichtig es beispielsweise ist, das Verhältnis von filmischer und historischer Ereignishaftigkeit zu prüfen, zeigen die empirischen Befunde von Sommer, der in seiner qualitativen Studie herausarbeiten konnte, dass „historische Spielfilme [...] auf Perspektive und Wertung eines historischen Ereignisses Einflüsse ausüben können“.⁴⁰⁸ Konkret weist er am Beispiel des Films *LUTHER* nach, dass die Probanden die im Film dargestellte Ereignishaftigkeit der Romfahrt Luthers auf seine historische Biographie übertrugen.

407 Rösen: Objektivität, S. 161.

408 Sommer: Geschichtsbilder und Spielfilme, S. 254.

Für die Analyse von Ereignissen kommen vor allem Filme in Frage, bei denen die Handlung als narrative Ebene im Vordergrund steht.⁴⁰⁹ Wenn das Analyseziel auf dem singulären, nicht verknüpften Ereignis liegt, kann das mit kürzeren Ausschnitten realisiert werden. Sollen dagegen Ereignishaftigkeit, Ereignisdichte und Verknüpfungstechniken untersucht werden, ist das nur mit längeren Ausschnitten bzw. ganzen Filmen möglich. Problematisch ist dabei jedoch, dass in historischen Spielfilmen genauso wie in anderen audiovisuellen Darstellungen „längerfristige Prozesse [...] oft marginalisiert“⁴¹⁰ werden. Eine methodische Möglichkeit besteht darin, die aus dem Film herausgearbeiteten Ereignisse in einem Zeitstrahl zu übertragen. Auf diese Weise können Leerstellen des Films bzw. Ereignisdichte und Ereignishaftigkeit gut erkannt werden. Darüber hinaus ist es möglich, dass die Schüler entlang der Ereignisse den Film nacherzählen, wobei dieser Schritt dann schon eher auf die Makroebene verweist.

409 Siehe dazu die Systematisierungsmöglichkeiten historischer Spielfilme in Kapitel 4.2.2 Narrative Ebenen: Handlung, Figuren, Zeit, Raum.

410 Fenn; Kuller: Einleitung, S. 19.

Toolkit – Handlungsanalyse

Ereignis – Geschehen – Geschichte

✓ Ereignisse herausarbeiten

Ein erster Schritt bei der Handlungsanalyse sollte darin bestehen, die Ereignisse herauszuarbeiten. Als Kriterium kann dabei die Bestimmung des Ereignisses als eine vornehmlich durch Figuren herbeigeführte, zeitlich und räumlich begrenzte Situationsveränderung dienen.

Leitfrage: Welche Ereignisse können erkannt werden?

✓ Ereignisse differenzieren

Ereignisse können sich aus unterschiedlich großen faktualen bzw. fiktionalen Anteilen mit wechselseitigen Bezügen zusammensetzen. Um die Funktionalität von Ereignissen bestimmen zu können, sollten Ereignisse nach diesen Bezügen in eher fiktionale und eher faktuale Ereignisse unterschieden werden.

Leitfrage: Liegt ein eher faktuales oder eher fiktionales Ereignis vor?

✓ Funktionalität I – Ereignisdichte untersuchen

Die filmische Handlung ergibt sich aus der Aneinanderreihung von Ereignissen. Mit der Häufigkeit von Ereignissen kann dabei zwischen einer hohen und einer geringen Ereignisdichte unterschieden werden. Die Untersuchung dieser Dichte sollte im Zusammenhang mit der Differenzierung in fiktionale und faktuale Ereignisse erfolgen.

Leitfrage: Welche Anzahl an Ereignissen liegt vor? Wie ist dabei das Verhältnis von fiktionalen und faktualen Ereignissen?

✓ Funktionalität II – Ereignishaftigkeit gegenüberstellen

In der Regel stehen Ereignisse in einem Film nicht nur in einer chronologischen, sondern auch in einer kausalen Abhängigkeit. Aus diesem Grund sollten Ereignisse zueinander hinsichtlich ihrer Bedeutung in Beziehung gesetzt werden. Die damit zu bestimmende Ereignishaftigkeit kann mithilfe des Katalogs von Schmid erfolgen. Auf dieser Grundlage können dann filmische und historische Ereignishaftigkeit verglichen werden.

Leitfrage: Welche Bedeutung kommt den einzelnen Ereignissen innerhalb der Filmhandlung zu? In welchem Verhältnis stehen filmische und historische Ereignishaftigkeit?

✓ Funktionalität III – Verknüpfung von Ereignissen beurteilen

Die kausale Verknüpfung von Ereignissen kann als Regelfall in historischen Spielfilmen betrachtet werden. Daneben gibt es die Möglichkeiten der finalen und ästhetischen Verknüpfung, die in wissenschaftlich-sprachlichen Erzählungen keine Entsprechung hat. Die Analyse sollte sich in diesen Fällen weniger auf die Frage der Triftigkeit und vielmehr auf beabsichtigte Intentionen konzentrieren.

Leitfrage: Wie ist die Verknüpfung der Ereignisse motiviert?

5.2 DIE MAKROEBENE: STORY, FABEL UND THEMA

Während es bei der Bestimmung von Ereignissen und deren Verknüpfung eher um einzelne Elemente und deren Arrangement ging, soll nun der vollständige Film von Interesse sein. Insofern ist der nun folgende Zugang auch nicht als Alternative zum vorherigen Konzept, sondern vielmehr als eine Ergänzung zu verstehen, die sich aus dem Perspektivenwechsel ergibt. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, wie der gesamte Handlungszusammenhang erfasst und beschrieben werden kann. Hickethier stellt dazu fest: „Was erzählt wird, lässt sich in unterschiedlichen Dimensionen der Ausführlichkeit einerseits und der Verknappung und Verdichtung andererseits fassen.“⁴¹¹ Diese unterschiedlichen Dimensionen beschreibt Hickethier dann anhand der drei aufeinander aufbauenden Begriffe Story, Fabel und Thema. Unter der Story wird dabei eine ausführliche Beschreibung der „Situation und Zeit, in der eine Geschichte“ spielt, verstanden. Neben dieser grundsätzlichen Einordnung sind auf dieser Ebene außerdem die „Konstellation der Figuren“ und – eng damit verbunden – „die Entwicklung der Geschichte mit ihren Konflikten und deren Lösung“⁴¹² von Bedeutung. Mit dieser Berücksichtigung aller narrativen Ebenen kann die Formulierung der Story durchaus als eine Form der Nacherzählung verstanden werden. Im Gegensatz zu dieser nahezu vollständigen Erfassung des Inhalts interessieren auf der Ebene der Fabel „die wesentlichen Momente“ bzw. das hinter den Details liegende „zentrale Schema der Geschichte“. Damit bewegt sich die Analyse in einem Bereich, in dem es um die „kausalchronologisch geordnete Ereignisabfolge“⁴¹³ geht. Die Formulierung einer solchen Fabel kann nach Hickethier zu den Grundmustern der Erzählung führen, die nicht selten genretypisch sind. Gleichzeitig ist es möglich, auf die den Filmen zugrunde liegenden Mythen vorzustoßen, unter denen er „eine überzeitliche Geschichte“ versteht, „die Grundbedingungen des menschlichen Lebens thematisiert“.⁴¹⁴ In diesem Sinne sind diese mythologischen Grundlagen nicht filmspezifisch, sondern gehen dem Film voraus; auf sie kann Bezug genommen werden, weil ihre Kenntnis vorausgesetzt werden kann. Die dritte und letzte Abstraktionsebene bezieht sich auf das Thema und damit auf die „Grundfrage des Films“. Hier stehen nicht mehr einzelne Ereignisse oder Figuren im Fokus, vielmehr geht es um das „zentrale Anliegen“,⁴¹⁵ also die Message des Films. Während die beiden ersten Ebenen vor allem funktionale Zusammenhänge verdeutlichen können, gerät auf dieser dritten Ebene der Sinn der filmischen Erzählung in den Mittelpunkt der Betrachtung. Der historische Gehalt eines Filmthemas ergibt

411 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 108.

412 Ebd.

413 Ebd. f.

414 Ebd., S. 109.

415 Ebd., 109 f.

sich somit aus der Frage, inwiefern ein Angebot zur „Sinnbildung über Zeiterfahrung“⁴¹⁶ vorliegt.

5.2.1 FILMBEISPIEL ZWÖLF UHR MITTAGS

Wie diese drei Beschreibungsebenen praktisch umgesetzt werden können, zeigt nun das Beispiel ZWÖLF UHR MITTAGS.

Story:

„Eine Gemeinschaft mehr oder weniger braver Leute wird von einer äußeren Gefahr bedroht. Der Bandit Frank Miller, vor fünf Jahren von Sheriff Will Kane verhaftet und danach vom Gericht zu lebenslanger Strafe verurteilt, wurde begnadigt und befindet sich auf dem Weg nach Hadleyville – jeder weiß, daß er kommt, um eine ‚Rechnung zu begleichen‘. Sheriff Kane wird an seine Vergangenheit erinnert, einen Lebensabschnitt, den er eigentlich am selben Tag durch die Hochzeit mit Amy, einer Quäkerin aus dem Osten, beenden wollte. Nach der Hochzeit plant er, mit seiner jungen Frau den Ort zu verlassen. Der neue Sheriff wird erst am nächsten Tag eintreffen. Genau in diesen wenigen, ‚gesetzlosen Stunden‘ soll ein allseits gefürchteter Verbrecher in den schutzlosen Ort kommen. Kane ist bereits außerhalb der Stadt, als ihn Skrupel befallen. Macht er sich in einem Moment feige aus dem Staub, da die Stadt seinen Beistand gerade dringend benötigt?

Der Sheriff kehrt um und versucht, die Gemeinschaft zum Schutz, zur Selbstverteidigung zu mobilisieren. Es geht um das Gemeinwohl, um die Solidarität einer Gruppe von Menschen. Alle haben sie gute Gründe, sich ‚rauszuhalten‘. Der Friedensrichter fürchtet die Rache des Verbrechers, war er doch vor fünf Jahren an der Verurteilung Frank Millers beteiligt. Der Hilfssheriff tritt seinem einstigen Chef voller Mißtrauen gegenüber, da dieser die erwartete Beförderung hintertrieb. Die Männer im Saloon haben nur Spott und Hohn für Kane übrig, als dieser sie um Hilfe bittet. In der Kirche des Ortes diskutiert die Gemeinde zwar das Hilfeersuchen des Sheriffs, doch auch hier ist niemand zur Solidarität bereit. Der Pfarrer verweist darauf, daß es sich um eine persönliche Angelegenheit zwischen Kane und Miller handelt, die am besten der neue Sheriff klären solle. Selbst ein alter Sheriff, Kanes Vorbild und Vorgänger, lehnt Beistand ab. Nur Helen Ramirez, die ehemalige Geliebte von Kane, wirkt auf Amy ein, ihrem Mann

416 Rösen, Jörn: Historisches Erzählen, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 57–63, hier S. 58.

in der Stunde der Not beizustehen. Doch diese verweist auf ihre Religion: Amy wurde zur Quäkerin, als ihr Vater und der Bruder in einer Schießerei umkamen – obwohl sie beide im Recht waren.

Zwölf Uhr mittags fährt der Zug mit Frank Miller im Bahnhof ein – erwartet von den Freunden des Verbrechers und einem allein gelassenen Sheriff, der nur mühsam seine Angst verbergen kann. Es kommt zum entscheidenden Showdown zwischen den Banditen und Will Kane, der im letzten Moment Unterstützung von seiner Frau erhält. Am Ende wirft er der sich langsam feige aus ihren Häusern nahenden Bevölkerung des Ortes den Sheriffstern vor die Füße und verläßt zusammen mit seiner Frau Hadleyville.⁴¹⁷

Fabel:

„Der Sheriff einer mittelamerikanischen Stadt gibt sein Amt zurück und heiratet. Da kündigt sich die Rückkehr eines Gangsters und seiner Kumpan an, die sich am Sheriff rächen und die Stadt mit Gewalt beherrschen wollen. In der Entscheidung zwischen privatem Glück und einer Verpflichtung der Allgemeinheit gegenüber, nimmt er den Kampf auf, auch als kaum einer der Bürger ihn dabei unterstützt. Er besiegt die Gangster und verläßt mit seiner Frau, die sich nach anfänglicher Weigerung in der Stunde der Not zu ihm bekennt und ihn unterstützt, die Stadt.“⁴¹⁸

Thema:

„In ‚High Noon‘ ist es die Frage nach Recht und Ordnung, und wie sich der einzelne dazu stellt, ob er bereit ist dafür, sich einzusetzen und notfalls das Letzte (sein Leben) zu geben, oder ob er sich davor drückt. Ein Mann muß seinen Mann stehen, so ließe sich die Botschaft dieses Filmes formulieren.“⁴¹⁹

An dem Vergleich von Story und Fabel kann beispielhaft noch einmal das Verhältnis von Mikro- und Makroereignissen bzw. von sogenannten Kernels und Satelliten erläutert werden: Während auf der Storyebene die einzelnen Stationen der Hilfesuche ausführlich aufgezählt werden, ist auf der Fabelebene nur relevant, dass die Einwohner der Stadt eine Unterstützung ablehnen. Die Stationen können somit als Satelliten verstanden werden, da sie innerhalb der Handlung alle dieselbe Funktion übernehmen. Demgegenüber erscheint das in beiden Zusammen-

417 Hanisch, Michael, Lexikon des Internationalen Films, Stichwort: Zwölf Uhr mittags.

418 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 109.

419 Ebd., 109 f.

fassungen gleichermaßen als letztes Ereignis erwähnte Ende des Films deutlich als Kernel: Will Kane verlässt die Stadt, die ihrem weiteren Schicksal überlassen bleibt. Aus der Gegenüberstellung wird ebenfalls deutlich, dass auf der Storyebene nicht nur genauere Charakterisierungen vorliegen, sondern insgesamt auch mehr Figuren benannt werden, die für die Fabel nur von geringer Bedeutung sind, da sie – vergleichbar zu den Ereignissen – alle dieselbe Funktion erfüllen. Die Tendenz, die Figuren nur in ihrer Funktionalität im Rahmen der Geschichte zu erfassen, zeigt sich auch bei den Namen. Während auf der Storyebene zumindest die Hauptfiguren noch durch die Namen individualisiert werden, bleibt auf der Fabelebene nur die klassische Gegenüberstellung von Sheriff und Gangster übrig. Dementsprechend gibt es auf dieser Ebene auch keine genaueren zeitlichen und räumlichen Angaben.

Die Ausführlichkeit der Storybeschreibung ermöglicht deshalb einen guten Abgleich zwischen fiktionalen und faktualen Ereignissen: Bei *ZWÖLF UHR MITTAGS* zeigt sich so der hohe Anteil an fiktionalen Ereignissen, die nicht einmal als repräsentativ fiktional bezeichnet werden können. Hanisch schreibt in diesem Zusammenhang, dass mit „Hadleyville“ zwar einen Ortsname genannt wird, dieser aber weitgehend unspezifisch bleibt und genauso Tombstone, Dodge City oder anders hätte lauten können. Auch die Figuren versuchen seiner Meinung nach nicht einmal am Rande, den Schein der Authentizität zu erwecken.⁴²⁰ Das gilt ebenfalls für die moralische Verpflichtung des alten Sheriffs, die als das zentrale verknüpfende Element kaum historische Bezüge aufweist, sondern eher eine zeitlose Grundfrage menschlicher Existenz bzw. ein aktuelles Problem der Entstehungszeit thematisiert.

Ein Grund, dass der Film trotz des hohen fiktionalen Anteils als historischer Spielfilm rezipiert wird, liegt sicherlich in der Zuordnung zum Westerngenre. Eine solche Zuordnung lässt sich zum einen mit der Ebene der Fabel erklären, da mit der unausweichlich zum Showdown führenden Auseinandersetzung zwischen Gesetzeshüter und Outlaw ein typischer Westernkonflikt vorliegt. Zum anderen sind aber auch schon auf der Storyebene eine ganze Reihe von Westernelementen zu erkennen: Da finden sich neben dem Sheriff und dem Gangster die im Western immer wiederkehrenden Figuren des Friedensrichters, des Pfarrers, der Mexikanerin usw. Auch der Raum entspricht mit dem Sheriffbüro, dem Saloon, der Kirche und dem Bahnhof den Genreerwartungen. Nicht faktuale Ereignisse oder historische Figuren, sondern diese dem Genre zugehörigen, konventionalisierten und standardisierten Merkmale führen dazu, dass der Film in die Zeit des sogenannten Wilden Westens eingeordnet und somit als historischer Spielfilm wahrgenommen werden kann.

Das Beispiel *ZWÖLF UHR MITTAGS* kann weiterhin zeigen, dass im Verdichtungsprozess von der Story über die Fabel hin zum Thema die narrative Struktur

420 Vgl. Hanisch, Michael: Lexikon des internationalen Films, Stichwort: Zwölf Uhr mittags.

mehr und mehr an Bedeutung verliert. Am Thema wird nun endgültig deutlich, dass es dem Film nicht um eine historische Darstellung geht, sondern um moralische Überlegungen: Kann es individuelles Glück in einer korrupten, gewaltorientierten Welt geben? Wie muss sich der Einzelne dazu verhalten? Mit der Thematisierung dieser Fragen versucht der Film eine überzeitliche bzw. eine in der Entstehungszeit relevante Botschaft zu vermitteln. An dieser Stelle unterscheiden sich dann die Deutungen des Films. So glauben Schneider und andere, dass es sich bei *ZWÖLF UHR MITTAGS* um eine „Parabel auf den Korea-Krieg“⁴²¹ handele. Dagegen bemerkt Dadelsen:

„High Noon als Durchhaltefilm für den Koreakrieg? Kane als Truman? Daß er beim Publikum als Propaganda wirksam war, mag sein, der Film könnte für jeden Krieg propagandistisch dienen. Der Film wurde Ende 1951 gedreht, ein halbes Jahr nachdem Truman General Arthur [...] gefeuert und Friedensverhandlungen in Korea begonnen hatte [...]. Plausibel ist dagegen die McCarthy-Deutung: sie sieht in High Noon eine Allegorie auf das durch die Hexenjagd des Senators Joseph McCarthy verängstigte Hollywood.“⁴²²

Diese Kontroverse kann beispielhaft zeigen, wie wichtig es bei der Auseinandersetzung mit historischen Spielfilmen ist, nicht bei einer immanenten Deutung zu verbleiben, sondern den Film tatsächlich als Teil eines sozialen Systems zu begreifen, denn zu Beginn der 1950er Jahre findet der Kalte Krieg mit dem Konflikt in Korea zwar seinen ersten militärischen Höhepunkt, gleichzeitig wird jedoch der äußere Feind als innerer Widersacher ausgemacht und eine Massenhysterie entfacht, die von Angst und Misstrauen geprägt war. Die von Senator McCarthy geführte Jagd auf reale wie vermeintliche Anhänger der kommunistischen Partei macht in dieser Situation auch vor Hollywood nicht Halt.⁴²³ Die dabei gesammelten Erfahrungen hat der Drehbuchautor Carl Foreman in *ZWÖLF UHR MITTAGS* verarbeitet. Von Kollegen denunziert, musste er selbst vor dem Untersuchungsausschuss aussagen. Er verweigerte jedoch die Aussage und galt dann als Geächteter, von dem sich Kollegen aus Angst vor Repressalien distanzieren. Foreman erlebte so den fehlenden Mut zur Verteidigung demokratischer Grundrechte, den er in seinem Drehbuch dann darstellte.⁴²⁴

421 Schneider: Filme, S. 368; Hey, Bernd: Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: Der Western, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 39 (1988), H. 1, S. 17–33.

422 Dadelsen, Bernhard von: Zwölf Uhr mittags. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers, in: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 3: Auf der Suche nach Werten 1945–1960, Frankfurt/M. 1990, S. 189–205, hier S. 200.

423 Vgl. Zinn, Howard: Eine Geschichte des amerikanischen Volkes, Berlin 2006, S. 420 ff.

424 Vgl. Hanisch: Western, S. 274; Prinzler, Hans Helmut: Zwölf Uhr mittags, in: Kiefer, Bernd; Grob, Norbert (Hrsg.): Western, Stuttgart 2003, S. 154–160, hier S. 155.

Diese hier exemplarisch aufgeführten Schwierigkeiten sind keinesfalls auf einen Einzelfall beschränkt. Ein Beispiel dafür ist der immer wieder als Gegenentwurf zu ZWÖLF UHR MITTAGS bezeichnete Western RIO BRAVO von Howard Hawks. Der in Konflikte verwickelte Sheriff sucht hier keine Hilfe, um dem Gesetz Kraft zu verleihen, er lehnt sie sogar ab. Hanisch kommt deshalb zu dem Schluss:

„Rio Bravo ist nur aus sich selbst heraus zu begreifen. Hier gibt es keine Botschaft, etwas was über die eigentliche Story hinausweist – so wie es bei Zwölf Uhr mittags der Fall war. Der Western Rio Bravo ist auch kein Kommentar zu Entwicklungen der amerikanischen Gesellschaft der Gegenwart. Hawks interessiert sich für das Verhalten von Männern in gefährlichen Situationen, ihn interessieren Charaktere, Figurenkonstellationen, Atmosphäre.“⁴²⁵

Nach Koll zeige der Film dagegen:

„den triumphalen Sieg einer kleinen Gruppe von Individualisten über die skrupellose Macht eines Großgrundbesitzers und Frühkapitalisten [...] und, mehr noch, den Sieg eines einzelnen über sich selbst, über seine Schwächen, Abhängigkeiten und schmerzvollen Erinnerungen. Howard Hawks' Meisterwerk wurde einmal als ein utopisches Modell von Gleichberechtigung, Solidarität und Kooperation bezeichnet, und in der Tat ist sein Film eine Hymne auf Emanzipation und Freundschaft, die es bemerkenswerterweise in nicht einem Bild nötig hat, Thesen dafür zu bemühen, vielmehr seine Haltung in jeder Sekunde schlicht und gelassen lebt und atmet.“⁴²⁶

Diese hier angeführten Kontroversen um die genaue Formulierung und Interpretation des Themas verweisen auf die subjektive Dimension dieser dritten Inhaltskategorie. Während die Beschreibung von Story und Fabel nah am Film bleibt und deshalb wenig Deutungsspielräume eröffnet, ist die Formulierung des Themas sicherlich immer auch von individuellen Voraussetzungen und Prioritäten geprägt. Die Formulierung des Themas ist damit ein Spagat zwischen historischer Wirklichkeit und ihrer filmischen Darstellung sowie zwischen Entstehungskontext und der jeweiligen Rezeptionssituation.⁴²⁷

425 Hanisch: Western, S. 319.

426 Koll, Horst Peter: Lexikon des internationalen Films, Stichwort: Rio Bravo.

427 Hickethier bemerkt dazu: „Die Formulierung eines Themas im Prozess der Analyse macht deshalb immer auch die Spannung zwischen der historischen Situation der Entstehung des Films und der aktuellen Situation des Betrachters deutlich.“ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 110.

5.2.2 DAS THEMA: SINNBILDUNG ÜBER ZEITERFAHRUNG

Wie die Beispiele zeigten, unterscheiden sich die drei Ebenen Story, Fabel und Thema durch eine jeweils andere Akzentuierung der dramaturgischen Funktionalität einzelner Elemente und deren inhaltlicher Sinnhaftigkeit. Die Auseinandersetzung mit dieser Sinnhaftigkeit bzw. eine „Erörterung des jeweiligen Erzähl-sinns [...] an und für sich bedeutungsloser Aussagen mit Vergangenheitsbezug“⁴²⁸ ermöglicht vor allem die Ebene des Themas. Einer der einflussreichsten Versuche, diese Sinnbildungsangebote zu formalisieren, stammt von Rösen, der zwischen traditionalem, exemplarischem, kritischem und genetischem Erzählen unterschied. Nach dieser Matrix liegt beim Beispiel ZWÖLF UHR MITTAGS der Typ des exemplarischen Erzählens vor, da die „Regeln gegenwärtiger Lebensverhältnisse“ an „Sachverhalte[n] der Vergangenheit“ aufgezeigt werden und auf diese Weise „Einsichten in politische Prinzipien“ vermittelt werden. Angesichts der geringen Referenzialisierbarkeit der filmisch dargestellten Ereignisse und Akteure könnte einer solchen Einordnung sicherlich auch widersprochen werden, da aber die „Generalisierung verschiedener Zeiterfahrungen“⁴²⁹ im Mittelpunkt steht, bleibt die Form der historischen Erzählung exemplarisch. Ähnliche Beispiele wären Filme, die den moralischen Fall oder Sieg des Protagonisten thematisieren wie DAS BEIL VON WANDSBEK (1951), DAS LEBEN DER ANDEREN oder JAKOB DER LÜGNER.

Während die Botschaft dieser Filme immer wieder aktualisiert werden kann, zeigen Filme, die dem traditionellen Erzählen zuzurechnen sind, wie stark Intention und Rezeption vom historischen Kontext abhängig sein können. So bildet die Vielzahl der personalisierenden biographischen Filme der NS-Zeit eine Art „herrschaftslegitimierende Genealogie“, mit der damalige „Zeiterfahrungen als Impulse zur Erneuerung“ deren vermeintlicher Ursprünge kanalisiert werden sollten. Die Lebensverhältnisse zu Beginn des 21. Jahrhunderts stellen sich jedoch vollkommen anders dar. Die patriarchalisch-autoritäre Darstellungsweise von historischen Akteuren kann heute deshalb kein devotes „Einverständnis“ auslösen oder die „Dauer im Wandel“⁴³⁰ zeigen, sondern erscheint als fremdartig und antiquiert. Die intendierte „Orientierungsfunktion“ der biographischen NS-Filme ist deshalb wohl nur noch gegeben, wenn auch entsprechende ideologische Dispositionen bei den Rezipienten vorhanden sind.

Statt der Betonung von Kontinuität und Dauer versucht das kritische Erzählen eine „Negation identitätsbildender Deutungsmuster“ zu erreichen, indem „gegenwärtige Lebensverhältnisse in Frage gestellt werden“. Auch dabei wird sichtbar, wie entscheidend das Verhältnis von Entstehungs- und Rezeptionssituation

428 Barricelli: Worte zur Zeit. Historische Sprache und narrative Sinnbildung im Geschichtsunterricht, S. 26.

429 Rösen: Historisches Erzählen, S. 60.

430 Ebd.

für die Zuordnung sein kann: So versuchten die sogenannten Tauwetterfilme wie *DIE KRANICHE ZIEHEN*, *DIE BALLADE VOM SOLDATEN* oder *IWANS KINDHEIT* die übermenschlichen Protagonisten des Sozialistischen Realismus zu überwinden, indem sie auf „historische Erfahrungen verweisen, die den legitimierenden Kontinuitätsvorstellungen widersprechen“.⁴³¹ Einen solchen Bruch mit den üblichen Deutungsmustern erzeugten in den vergangenen Jahren die Darstellungen Hitlers in *DER UNTERGANG* und in *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER*. Erreicht wurde dies durch eine Inszenierung, in der Hitler nicht mehr nur als Monster oder Staatsmann, sondern auch – in jeweils ganz unterschiedlicher Form und Qualität – als Mensch erscheint.

Auch bei der vierten und letzten Form des historischen Erzählens wird deutlich, dass Sinnbildung über Zeiterfahrung selbst eine zeitliche Dimension hat. Denn, wenn beim genetischen Erzählen „andere und fremde Lebensverhältnisse in eigene und vertraute“⁴³² münden, ist es offensichtlich, dass diese Verhältnisse einer Veränderung unterworfen sind. Ein idealtypisches Beispiel dafür ist der Film *DIE BUNTKARIERTEN*, der die Entwicklung der Arbeiterbewegung thematisiert, dargestellt an einem „Berliner Familienporträt, das in der Kaiserzeit seinen Anfang nimmt und in der damaligen Gegenwart endet“.⁴³³ Wie Kannapin hervorhebt, ist die „hoffnungsfrohe Zukunftsperspektive“ am Ende des Films unmittelbar mit der Erkenntnis verbunden, dass „Überwindung der Folgen des NS-Systems ohne Kritik an den autoritären Strukturen und Denkhaltungen in Deutschland“⁴³⁴ unmöglich ist. Ein neueres Beispiel wäre der Film *GOOD BYE, LENIN!*, der in besonderer Weise darauf aufmerksam macht, wie sich „Lebensordnungen ändern“ können und wie (überlebens)wichtig es ist, „ein dynamisches Moment in die historische Orientierung der menschlichen Lebenspraxis“⁴³⁵ zu bringen. Ein kontrovers diskutiertes, aktuelles Beispiel für diesen Erzähltyp ist der Film *DAS WUNDER VON BERN*, in dem der Sieg der bundesdeutschen Fußballnationalmannschaft bei der Weltmeisterschaft von 1954 zu einem „Aufbruchssignal für das deutsche Wirtschaftswunder“⁴³⁶ und zur „eigentlichen Republikgründung“⁴³⁷ stilisiert wird.

431 Ebd.

432 Ebd.

433 Kannapin: *Dialektik der Bilder*, S. 66.

434 Ebd.

435 Rösen: *Historisches Erzählen*, S. 60.

436 Bundeszentrale für politische Bildung, (BpB) (Hrsg.): *Filmheft: Das Wunder von Bern*, Bonn 2003, S. 8.

437 Seitz, Norbert: Was symbolisiert das „Wunder von Bern“?, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2004), B 26, S. 3–6, hier S. 3.

5.2.3 PERSPEKTIVEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SCHULISCHE PRAXIS

Wenn auch nicht im Detail deckungsgleich, so ist das Konzept Story, Fabel, Thema doch zumindest verwandt mit der Möglichkeit, historische Zusammenhänge in unterschiedlichen Abstraktionsgraden darzustellen, denn ähnlich wie die Wiedergabe der Story bzw. Fabel eines Films kann auch die Geschichte des deutschen Kaiserreiches oder die der Französischen Revolution in unterschiedlicher Detailfülle erzählt werden. Sicherlich gibt es dabei mehr Graduierungsmöglichkeiten, als nur zwischen einer Story- und Fabelebene zu unterscheiden. Diese Ebenen können aber das Spektrum aufzeigen, das zwischen einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand und der Verdichtung auf die wesentlichen Momente liegt. Die Fähigkeit, den Abstraktionsgrad einer Darstellung zu bestimmen, geht über die einfache Reproduktion von historischen Abläufen hinaus und kann damit als ein wesentliches Merkmal für ein entwickeltes Geschichtsbewusstsein gelten, da dabei flexibel mit der Partialität von Erzählungen umgegangen werden muss. Tatsächlich zeigt die Erfahrung aus der Praxis, dass Schülerinnen und Schüler bei der Formulierung von historischen Abläufen auf unterschiedlichen Abstraktionsstufen immer wieder vor großen Schwierigkeiten stehen. Insofern verweist dieser analytische Zugang auf die enge Verbindung zwischen dem Re-Konstruieren und dem De-Konstruieren von Geschichte, da die „Darstellung der Ergebnisse in einer narrativen Form“ mit der Kenntnis von „Strukturierungen“ und „Konstruktionsmuster“⁴³⁸ verbunden sein sollte, die bei vorliegenden historischen Narrationen zu untersuchen sind.

In diesem Zusammenhang spielt auch das Thema eine Rolle, mit dem „das zentrale Anliegen“ bzw. der Sinn einer Erzählung beschrieben wird. Eine solche Botschaft kann in wissenschaftlichen historischen Darstellungen auf unterschiedliche Weise artikuliert werden, ein gemeinsames Merkmal aber ist in der Regel die Intention, dass die „präsentierte Vergangenheit eine Bedeutung für die zeitliche Orientierung der gegenwärtigen Lebenspraxis“⁴³⁹ schaffen sollte. Wie schon im theoretischen Teil bei der Einordnung in das soziale System der Geschichtskultur deutlich wurde, kann diese Absicht wissenschaftlicher Darstellungen auf den Film nur bedingt übertragen werden. Dennoch können die vier Typen des historischen Erzählens durchaus auch in historischen Spielfilmen identifiziert werden.

Für die Filmanalyse kann die Arbeit mit dem Konzept „Story, Fabel, Thema“ im Vergleich zum Konzept „Ereignis, Geschehen, Geschichte“ als weitreichender und komplexer gesehen werden. Weitreichender bzw. umfangreicher ist die Arbeit, weil im Gegensatz zur Betrachtung von Ausschnitten nun der ganze Film

438 Schreiber, Waltraud u. a.: Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell (Basis-Beitrag), in: Körber, Andreas; Schreiber, Waltraud; Schöner, Alexander (Hrsg.): Kompetenzen historischen Denkens: ein Strukturmodell als Beitrag zur Kompetenzorientierung in der Geschichtsdidaktik, Neuried 2007, S. 17–53, hier S. 28.

439 Rösen: Objektivität, S. 161.

in den Blick genommen werden muss. Komplexer ist der Zugang, weil Ereignisse erst einmal bestimmt und schließlich in ihrer Verknüpfung verstanden werden müssen. Das gilt vielleicht weniger für die Erarbeitung der Story, dafür aber in vollem Umfang für die saubere Formulierung der Fabel. Um also den ganzen heuristischen Nutzen aus den aufeinander bezogenen Abstraktionsebenen ziehen zu können, ist eine Kenntnis des Ereigniskonzeptes notwendig. Liegen diese Voraussetzungen vor, kann – wie am Beispiel *ZWÖLF UHR MITTAGS* zu erkennen war – der Dreischritt von Story, Fabel und Thema dazu dienen, den historischen Gehalt eines Filmes zu bestimmen: So ermöglicht es die Storybeschreibung, anhand der narrativen Kategorien einen genauen Überblick über die vorhandenen historischen Koordinaten zu geben. Fiktionalität und Faktualität können auf dieser Ebene gut voneinander unterschieden werden. Die Reduktion der Story auf ihre Fabel ermöglicht dann – zusätzlich zur Storybeschreibung – nach Standardisierungen und Konventionen zu fragen: Sind die hier sichtbar werdenden Grundkonflikte und Hauptlinien des Films stark genrebedingt oder folgen sie einer eigenen, eventuell historisch geprägten Erzähllogik? Schließlich bleibt das Thema des Films, das über den jeweils dargestellten historischen Zusammenhang hinausweisen und zeitgenössische moralische Fragen aufwerfen kann. Das Thema des Films kann deshalb Auskunft darüber geben, wie der Film mit Geschichte umgeht: Es ermöglicht die Aussage darüber, ob der jeweilige Film tatsächlich um die Darstellung der Vergangenheit, um Aussagen zu seiner Entstehungszeit, um philosophisch-moralische Reflexionen oder einfach um Unterhaltung bemüht ist.

Für die Unterrichtspraxis sind die drei Ebenen damit zunächst ein gutes Auswahlinstrument, welche Filme für welchen Zweck in Betracht kommen können. Für das Beispiel *ZWÖLF UHR MITTAGS* ergibt sich dementsprechend, dass aufgrund der in der Story- und Fabelbeschreibung sichtbar werdenden Fiktionalität und Typisierung der Film wohl kaum dazu geeignet ist, tiefere historische Erkenntnisse über die Besiedelung Nordamerikas westlich des Mississippi in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erarbeiten. Dagegen ergibt sich aus dem Thema eine ganz andere Einsatzmöglichkeit. Es zeigt, dass der Film weniger als Darstellung, sondern vielmehr als Quelle interessant ist, weil Aussagen über die amerikanische Öffentlichkeit zu Beginn der 1950er Jahre möglich werden. Ganz anders verhält es sich dagegen bei einem Film wie *GETTYSBURG*, bei dem eine Storybeschreibung ergeben würde, dass sich die Handlung auf den Verlauf der Schlacht bei Gettysburg konzentriert und das Thema dementsprechend einen wesentlich geringeren Deutungsspielraum zulässt.

Zusätzlich zur Auswahl von Filmen ist das Konzept auch für vertiefende Aufgaben interessant. Da die Unterrichtszeit in der Regel nicht ausreichend ist, um der Fülle von historischen Spielfilmen gerecht zu werden, kann auf diesem Weg ein Überblick zu Schwerpunktthemen erstellt werden. Zu denken ist dabei an die Vielzahl von Filmen zur römischen Antike, zum Mittelalter, zum Zweiten Weltkrieg oder zum Vietnamkrieg. Der Vergleich mehrerer Filme ermöglicht auf der

Fabelebene typische Genrespezifika herauszuarbeiten: So lässt sich erkennen, dass Kriegsfilm unabhängig vom jeweiligen Gegenstand ihre Konfliktsituationen in der Regel durch die ausführliche Darstellung von Gewalt etablieren bzw. die Konfliktsituationen zumindest mit dieser Darstellung verbinden. Es ist aber auch möglich, den Themenwechsel bei der Beschäftigung mit gleichbleibenden historischen Gegenständen in verschiedenen Entstehungskontexten hinaus zu ermitteln. So haben Filme über den Zweiten Weltkrieg aus der DDR andere Themen als Filme aus der Bundesrepublik.

Neben diesen inhaltlichen Möglichkeiten können bei der Story- und Fabelbeschreibung das Versprachliche visueller Informationen und die angesprochene Formulierung einer Narration in unterschiedlichen Abstraktionsgraden geübt werden. Pandel stellt in diesem Zusammenhang fest, dass eine solche Nacherzählung „nichts Neues“ bringe, weil sie „kein produktives Verknüpfen der Ereignisse“ darstelle, da die „Ereignisse und der Erzählplan“⁴⁴⁰ vorgegeben seien. Das ist sicherlich richtig, jedoch nicht ausreichend, da hier stillschweigend von der Identität der inhaltlichen und formalen Struktur ausgegangen wird. Durch Rückblenden oder Vorwegnahmen muss die sequentielle Anordnung der Ereignisse jedoch nicht zwangsläufig deren Chronologie entsprechen. Auch in diesem Fall entsteht zwar keine neue Geschichte, wohl aber ein neuer Erzählplan. Deutlich wird dies z. B. im Film *FLAGS OF OUR FATHERS*, bei dem immer wieder mit Rückblenden gearbeitet wird, um auf diese Weise den gesellschaftlichen Umgang in den USA mit dem Geschehen auf der Insel zu kontrastieren. Ganz andere Schwierigkeiten können sich dagegen bei Filmen ergeben, die sich etablierten kausal organisierten Erzähllogiken ganz verweigern, wie das bei dem schon erwähnten Film *ANDREJ RUBJOW* der Fall ist. Wie diese Beispiele zeigen, kann das Nacherzählen nicht nur auf einen Akt des Rekapitulierens reduziert werden, denn gleichzeitig können auch die Fähigkeiten des Organisierens und sogar des Interpretierens notwendig sein. Interessant sind in diesem Zusammenhang die von Barricelli erhobenen empirischen Befunde zum Nacherzählen im Geschichtsunterricht. In seiner Untersuchung stellt er fest, dass Schülerinnen und Schüler bei der Nacherzählung der Biographie Bismarcks auf der Ebene einzelner Ereignisse und individueller Charaktermerkmale verblieben. Komplexere Handlungsstränge fanden demgegenüber nur gelegentliche Erwähnung.⁴⁴¹ Insgesamt kommt Barricelli zu dem Schluss, dass der „Erzählakt Nacherzählen [...] für die Ausbildung narrativer Kompetenz nur unter Vorbehalt geeignet“ ist. Ausgehend von diesen Ergebnissen kann es bei der Arbeit mit der Story und Fabel eines Films also nicht darum gehen, die Fähigkeit zur bloßen Wiederholung der Ausgangserzählung einzuüben, sondern vielmehr ist darauf zu achten, Strukturelemente filmischen Erzählens zu verdeutlichen und darüber hinaus zu prüfen, ob „die in der Ausgangsnarration in-

440 Pandel: Historisches Erzählen, S. 154.

441 Vgl. Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 189.

kludierten Sinnangebote nach ihrer Prüfung“ übernommen werden können oder „gegen sie anzuerzählen“⁴⁴² ist. Die Bedeutung eines solchen kritischen und reflexiven Umgangs mit historischen Spielfilmen auf dieser Ebene zeigen eindrucksvoll die Ergebnisse von Welzer u. a., die nach dem Umgang und der Aufarbeitung des Nationalsozialismus im Familiengedächtnis gefragt haben und dabei feststellen konnten, dass filmische Nacherzählung und biographische Erinnerung nahezu unlösbar verbunden gehen können.⁴⁴³

442 Ebd., S. 281.

443 Vgl. Welzer; Moller; Tschuggnall: Opa war kein Nazi.

Toolkit – Handlungsanalyse

Story – Fabel – Thema

✓ **Formulierung
der Story –
Referenzen
bestimmen**

Die Formulierung der Story orientiert sich an den vier narrativen Ebenen Handlung, Figuren, Zeit und Raum. Unter Bezugnahme auf diese Ebenen lässt sich die Entwicklung und Lösung des filmisch dargestellten Konfliktes ausführlich beschreiben. Auf diese Weise ist es möglich, Fiktionalität und Faktualität auf den einzelnen Ebenen zu unterscheiden.

Leitfrage: Welche Referenzen werden auf den narrativen Ebenen hergestellt? Welchen Anteil haben historische Bezüge an der Filmhandlung? Welchen Einfluss nehmen sie?

✓ **Formulierung
der Fabel –
Erzählpläne
beurteilen**

Im Gegensatz zur Formulierung der Story konzentriert sich die Erarbeitung der Fabel eines Films auf die wesentlichen Strukturmomente der filmischen Handlung. In diesem Schritt geht es deshalb um eine Beurteilung der dem Film zugrunde liegenden Erzählpläne. Es geht um die Frage, in welchem Verhältnis dieser Plan zu genrebedingten Konventionen bzw. historischen Bezügen steht.

Leitfrage: Wie stark ist der Erzählplan durch genrebedingte Konventionen geprägt? Wie stark folgt er einer historischen Logik der Ereignisse?

✓ **Formulierung
des Themas –
Erzählsinn
erörtern**

Während die Formulierung von Story und Fabel sich vor allem durch den Abstraktionsgrad unterscheidet, ergibt sich die Bedeutung des Themas aus der vermittelten Botschaft des Films. Dieser Erzählsinn kann durch die von Rüssen bestimmten Typen des historischen Erzählens realisiert sein (traditional, exemplarisch, kritisch, genetisch). Im Zuge dieser Einordnung lassen sich vergleichend der Quellen- und Darstellungswert eines Film beurteilen.

Leitfrage: Welche Botschaft vermittelt bzw. welche Absicht verfolgt der Film? Steht die Darstellung von Geschichte im Mittelpunkt oder ist sie nur Mittel zum Zweck? Welcher Typ des historischen Erzählens tritt besonders hervor?

5.3 AUFBAU DER HANDLUNG

Nachdem die Handlung sowohl in ihren konstituierenden Elementen als auch in ihrer Gesamtheit untersucht wurde, sollen nun Formen und Möglichkeiten der Segmentierung der inhaltlich-dramatischen Struktur von Interesse sein. Obwohl der Spielfilm nur bedingt mit dem Drama vergleichbar ist,⁴⁴⁴ wird diesbezüglich immer wieder eine Einteilung in Akte vorgeschlagen,⁴⁴⁵ wobei zumeist auf die Überlegungen Gustav Freytags zurückgegriffen wird. In seiner „Technik des Dramas“ beschreibt er dessen „pyramidalen Bau“, der sich aus der Steigerung „von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis zum Höhepunkt“ und dem anschließenden Fall „bis zur Katastrophe“⁴⁴⁶ ergibt:

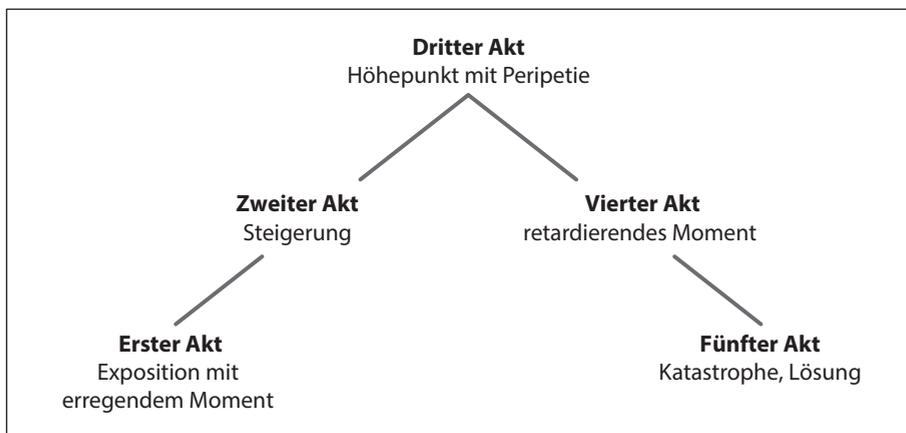


Abb. 37: Der Aufbau des Regeldramas (nach Gustav Freytag)

Freytags Konzept beeinflusste die Filmtheorie nachhaltig. In der aktuellen Dramaturgie dominieren jedoch eher reduzierte Modelle, die eine Einteilung in drei Akte vorschlagen:⁴⁴⁷

444 Vgl. Monaco: Film verstehen, S. 49 ff.

445 Der Aktbegriff wird in der filmtheoretischen Literatur immer wieder kritisiert, weil er nicht nur eine inhaltlich-dramatische, sondern auch eine technische Dimension habe, die dem „Erscheinungsbild des Films“ (Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 115.) fremd sei. Alternative Vorschläge wie „Sequenzen“ (ebd.) bzw. „Handlungsphasen“ (Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 81.) versuchen diesen an die Aufführung im Theater gebundenen Aspekt zu umgehen, letztlich verbleiben aber auch sie bei einer inhaltlich-dramaturgischen Einteilung der Handlung.

446 Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas, Stuttgart 2003, S. 94.

447 Vgl. Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, Frankfurt/M. 1993, S. 59.

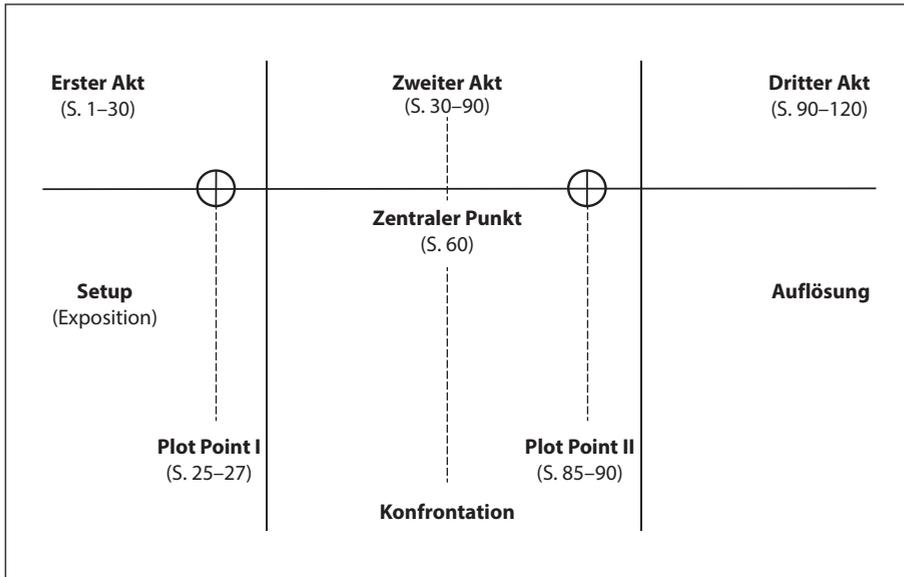


Abb. 38: Das Strukturmodell des Spielfilms (nach Syd Field)

Da die Angaben der Drehbuchseiten auch als Filmminuten gelesen werden können, liegt im Schaubild die Strukturbeschreibung eines zweistündigen Films vor. Die drei Akte können als Anfang, Mitte und Schluss verstanden werden,⁴⁴⁸ womit stark an das Konzept von Aristoteles angeknüpft wird, wonach ein „Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“.⁴⁴⁹ Während der erste Akt die Hauptfiguren einführt und deren Situation verdeutlicht, zeigt der zweite Akt, wie diese Figuren Hindernissen ausgesetzt sind und wie sie mit diesen umgehen. Kern dieses Teils ist die Konfrontation. Das letzte Drittel des Films gehört der Auflösung. Hier wird geklärt, welchen Ausgang die Konfrontation nimmt. Damit geht es um die Frage, ob die Figuren an den Konflikten scheitern oder diese bewältigen.⁴⁵⁰ Die Scharniere zwischen den Akten bilden die sogenannten Plot Points, worunter „ein Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis“ verstanden wird, „das in die Handlung ‚eingreift‘ und sie in eine andere Richtung dreht.“⁴⁵¹

Diese Grundform ist natürlich kein unumstößliches Gesetz, sondern variierbar. Das ergibt sich schon daraus, dass Filme länger oder kürzer sein können als 120 Minuten. So lässt sich beispielsweise *DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN*, ein Film

448 Vgl. ebd., S. 39. Eine detaillierte Übersicht über die unterschiedlichen Bezeichnungen dieser drei Akte in der Filmtheorie liefert Eder: *Die Figur im Film*, S. 28.

449 Aristoteles: *Poetik*, S. 25.

450 Vgl. Field: *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 40–47.

451 Ebd., S. 42. Auch hier wird wieder die grundlegende Bedeutung des Ereigniskonzeptes deutlich, da ohne dessen Kenntnis diese Plot Points nur schlecht bestimmt werden können.

von fast drei Stunden, in drei Teile von je ca. einer Stunde gliedern: der erste Teil spielt in den USA und zeigt das Leben von drei russischstämmigen Freunden vor dem Vietnamkrieg, der zweite Teil stellt den Krieg dar und der dritte Teil beschäftigt sich mit den traumatischen Erfahrungen der Soldaten nach dem Krieg. Trotz dieser offensichtlichen Dreiteilung zeigt *DIE DURCH DIE HÖLLEN GEHEN*, dass die Aufteilung in drei bzw. fünf Akte ein Analyseinstrument ist und durchaus unterschiedlich verstanden werden kann: Während die Mehrzahl der Interpretationen einen dreiteiligen Aufbau des Films erkennt,⁴⁵² gibt es auch Ansätze, die den Film nach dem Modell von Freytag in fünf Akte zu gliedern versuchen.⁴⁵³

Dramaturgische Überlegungen wie diese scheinen auf den ersten Blick wenig Gemeinsamkeiten mit Geschichte und ihrer wissenschaftlichen Darstellung aufzuweisen. Dennoch hat aber auch jede wissenschaftlich-sprachliche Darstellung – zumindest formal – einen Anfang, einen Mittelteil und einen Schluss. Aber anders als bei einem rein fiktionalen Film ist der Anfang einer historischen Darstellung nicht etwas, „was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt“, und auch das Ende nicht das, nach dem „nichts anderes mehr eintritt“.⁴⁵⁴ Darstellungen von Geschichte sind also immer mit Einschnitten im Strom des historischen Geschehens verbunden. Barricelli spricht hier in Anlehnung an Weber von einem „narrativen Dreischritt“, mit dem die Vergangenheit strukturiert wird:

„Der unendliche Raum der Vergangenheit wird durch das Vermögen der Erzählung, eine Identitätsachse zu schaffen, vielfältig erfahrbar. Die narrativen Markierungen sind als weitere gestalterische, d. h. künstlerische Eingriffe in den Entwicklungsstrom zu werten – denn Ereignisse, Zustände und Personen besitzen immer eine Vorgeschichte und die Entwicklung kann nicht mit dem Ende der Erzählung abbrechen. Mit anderen Worten: Anfang und Ende markieren einen neuen diachronen Zusammenhang, bleiben jedoch als Setzungen arbiträre Akte [...], und zum weiteren erhält jedes Element, das zwischen Anfang und Schluss gefasst wird, auch eine neue Prägnanz dadurch, dass es sowohl konzeptuell auf den Ausgang wie rückbezüglich auf den Beginn gerichtet ist.“⁴⁵⁵

Wie die Setzung eines Anfangs in einer historischen Darstellung aussehen kann, kann ein Vergleich zweier Anfänge von Darstellungen über den Zweiten Weltkrieg veranschaulichen.

452 Vgl. Reinecke, Stefan: *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*, Marburg 1993, S. 46.

453 Vgl. Wood, Robin: *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York 1986, S. 274 ff.

454 Aristoteles: *Poetik*, S. 25.

455 Barricelli: *Schüler erzählen Geschichte*, S. 44.

Joanna Bourke, „The Second World War. A Peoples History“:

„No one agrees on the origins of the war in Europe. The desire to locate its beginnings in a single ‚event‘ or ‚tendency‘ has obscured the multifarious origins of this complex military conflict. There is also the question of how far back into history we must search for a cause. Many historians trace the origins of the Second World War to the earlier ‚world war‘. Indeed, they argue that the Second World War cannot be clearly distinguished from the First World War: what Europeans experienced was a ‚Thirty Years War‘ of the twentieth century. We may not wish to go that far, but it is true that imposing the humiliating Treaty of Versailles (1919) on the defeated powers and forcing them to mortgage their economies with an outlandish reparations bill set up a marker for another major conflict.“⁴⁵⁶

Gerhard L. Weinberg, „A World at Arms. A Global History of World War II“:

„Although this book contains a chapter on the background of World War II, it defines that war as beginning in 1939 in Europe. While some have argued that the war was merely a continuation of World War I after a temporary interruption created by the armistice of 1918, and that the whole period from 1914 to 1945 should be seen as the age of a new European civil war, a Thirty-one Years War if you will, such a perspective ignores not only the very different origins and nature of the prior conflict but obscures instead of illuminating the special character of the second one.“⁴⁵⁷

Die Kontroverse zwischen Bourke und Weinberg zeigt beispielhaft und idealtypisch, dass bei der Darstellung von Geschichte je nach Perspektive andere Aspekte als wichtig und ursächlich erscheinen können und deshalb die Entscheidung für einen Anfang tatsächlich als „arbiträrer Akt“ bezeichnet werden kann. Gleichzeitig zeigt die Kontroverse aber auch, dass eine solche historische Form von Arbitrarität nicht mit einer hemmungslosen Willkür verwechselt werden darf, denn die Setzung von Anfang und Ende muss – wie die jeweilige diskursive Begründung zeigt – intersubjektiven Gültigkeitskriterien entsprechen. Eine solche über die eigentliche Handlung hinausgehende Einbettung in einen größeren Kontext ist – strenggenommen – bei fiktionalen Erzählungen unmöglich, da diese ihre eigene Welt erst erschaffen. Insofern kann diese Kontextualisierung als ein Alleinstellungsmerkmal historischen Erzählens betrachtet werden.

Aber nicht nur die Gestaltung von Anfang und Ende, sondern auch die sogenannten „Plot Points“ weisen eine gewisse Entsprechung mit historischen Phä-

456 Bourke, Joanna: *The Second World War. A People's History*, Oxford 2001, S. 9.

457 Weinberg, Gerhard L.: *A World at Arms. A Global History of World War II*, Cambridge 1994, S. 1.

nomenen auf. So können in der Geschichte zahlreiche Vorfälle, Episoden oder Ereignisse bestimmt werden, die die auf sie folgende Entwicklung entscheidend beeinflussten, weil dort „weitreichende Entscheidungen auf des Messers Schneide gestanden haben“.⁴⁵⁸ Der Übergang vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit ist zum Beispiel von einer ganzen Reihe von „Plot Points“ gekennzeichnet, die der Geschichte eine neue Richtung gaben: Gutenberg erfindet den Buchdruck, Konstantinopel wird Teil des Osmanischen Reiches, Kolumbus entdeckt Amerika für Europa, der Thesenanschlag Luthers, der Bauernkrieg.

Eine im Vergleich zu diesen konstruktivistischen Überlegungen komplexere Parallele zwischen Geschichte und Dramaturgie stellt Spengler her. In seinem Werk „Der Untergang des Abendlandes“ geht er davon aus, dass alle Kulturen „erscheinen, reifen, verwelken und nie wiederkehren“⁴⁵⁹ und sich immer nach diesem wiederholenden Muster entwickeln. Aus der Beobachtung des zyklischen Verlaufs organischen Lebens kommt er so zu vier typischen Geistesepochen, die er nach den Jahreszeiten bezeichnet: der Frühling ist für ihn die Zeit der Schöpfung, der Sommer die Zeit der Reife, der Herbst der Höhepunkt, der Winter zeigt dagegen erlöschende Gestaltungskraft. Diese von Spengler gewählten Metaphern sind auch deshalb bemerkenswert, weil sie in ihren organischen Bezügen an Aristoteles erinnern, der für die Handlung der Tragödie einforderte, dass diese sich nach „Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumschlags“⁴⁶⁰ abspielen sollte. Spengler ist heftig widersprochen worden und sein morphologischer Ansatz ist mit einer konstruktivistischen Betrachtung der Geschichte nicht vereinbar. Allerdings sind die zahlreichen Titel von Aufsätzen, Monografien und Sammelbänden nach dem Muster „Aufstieg und Niedergang/Untergang/Fall ...“ ein Beleg dafür, wie immer wieder auf ein solches Strukturierungsprinzip des historischen Geschehens zurückgegriffen wird. Als *eine* solche Möglichkeit sind Spenglers Überlegungen deshalb auch in diesem Zusammenhang interessant, da er von mehreren Abschnitten oder Phasen ausgeht, deren Anordnung durchaus mit filmischer Dramaturgie vergleichbar ist: Der Beginn ist eine Phase der Schöpfung, des Entstehens, woraufhin nach einer Zeit der Steigerung und Reife der Höhepunkt folgt, dem sich notwendigerweise ein Absinken anschließt.

Ergänzend zu Pandels Diktum „Geschichte ist Erzählung“⁴⁶¹ kann deshalb festgestellt werden, dass Geschichte eine *dramatische* Erzählung ist. Im Folgenden soll diese Einschätzung an der Gestaltung von Anfang, Mitte und Schluss näher untersucht werden. Dabei wird versucht, typische Gestaltungselemente historischer Spielfilme im Vergleich zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen herauszuarbeiten und diese mithilfe erzähltheoretischer Konzepte zu formalisieren.

458 Demandt: Ungeschehene Geschichte, S. 65.

459 Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, Berlin o.J., S. 29.

460 Aristoteles: Poetik, S. 17.

461 Pandel: Historisches Erzählen, S. 10.

5.3.1 ANFANG

„Alles begann damit ...“ so lauten die ersten Worte des Erzählers im Film *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE*. Das „Alles“, von dem die Rede ist, ist eine Reihe mysteriöser, letztlich nicht aufgeklärter Verbrechen, die mit dem Sturz eines Arztes von seinem Pferd ihren Anfang nehmen. Diese einleitenden Worte des Erzählers markieren damit einen Anfang – ganz im Sinne von Aristoteles – als das, „was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht“.⁴⁶² Diese Notwendigkeit, von der Aristoteles hier spricht, ergibt sich in *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* aus dem sich in der Folge des Sturzes entwickelnden Strudel aus weiteren Verbrechen und den Versuchen, diese aufzuklären. Erst der Beginn des Ersten Weltkrieges setzt dieser Ereigniskette dann ein Ende. Im Unterschied zu dieser klassischen Begriffsbestimmung durch Aristoteles und der beispielhaften Umsetzung kommt die moderne Erzählforschung zu einer etwas differenzierteren Beschreibung typischer Erzählanfänge. So stellt Schwarze vier Möglichkeiten vor, wie eine Erzählung beginnen kann:⁴⁶³

Typologie von Erzählanfängen	
1.	So weit wie nötig und möglich von der Vorgeschichte her die ab ovo eigentliche Geschichte entfalten ¹
2.	Wahl eines bestimmten Zeitpunktes (Geschehensmoments) in medias res mitten in der Geschichte als Einsatzpunkt des Erzählens
3.	Beginn mit dem Ende der Geschichte oder kurz vor diesem in ultimas res
4.	Hinführung auf die Geschichte unter einem besonderen Blickpunkt; Begründung des Erzählens

I Der von Aristoteles entwickelten Definition wird von der ersten Kategorie „ab ovo“ zwar nicht direkt widersprochen, zumindest wird diese aber relativiert, indem das der Erzählung vorausgehende Geschehen mit dieser in einen kausalen Zusammenhang gestellt wird. Tatsächlich findet sich ein derartiger die Vorgeschichte miteinbeziehender Anfang auch in einem klassischen Drama wie „Antigone“, auf das Aristoteles sich mehrfach bezieht. In diesem Sinne stellt auch Freytag fest, dass es „Brauch des Altertums war, die Vorbedingungen der Handlung in einem Prolog mitzuteilen“. Freytag: Die Technik des Dramas, S. 96.

462 Aristoteles: Poetik, S. 25.

463 Vgl. Schwarze, Hans-Wilhelm: Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten, in: Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse, 4. Aufl., Tübingen 1993, S. 145–188, hier S. 160.

Diese Typologie versucht die häufigsten Erzähltechniken zu erfassen, die bei der Gestaltung des Anfangs Verwendung finden. Dabei darf der Anfang jedoch nicht unbedingt nur als chronologischer Anfang der Erzählung missverstanden werden. Auf die damit verbundenen Schwierigkeiten verweist auch Krings, indem sie die ungenaue Unterscheidung „zwischen der Ebene der story und der des discourse“⁴⁶⁴ kritisiert. Diese Problematik, also die notwendige Differenzierung zwischen dem Inhalt der Erzählung (Chronologie der Ereignisse) und deren Präsentation (Darstellung der Ereignisse) gilt für historische Darstellungen gleichermaßen, da sich die Typologie grundsätzlich übertragen lässt, wie die Beispiele (s. die Übersicht auf Seite 164) zeigen.

Der Erzählanfang *ab ovo* lässt sich relativ einfach erklären. Clark beginnt seine Biographie über den letzten deutschen Kaiser mit dessen Geburt und setzt damit den Anfang zur weiteren Erzählung. Ranke dagegen scheint in seiner „Geschichte des Altertums“ tatsächlich an den Anfang allen Lebens zu gehen, bevor er sich mit der ägyptischen Geschichte beschäftigt; das mit dem Erzählanfang *ab ovo* verbundene zeitliche Ausmaß der Vorgeschichte, von der aus die eigentliche Geschichte erzählt wird, kann also recht beachtlich sein.

Der Einsatz der Erzählung *in medias res* ist vergleichsweise schwieriger zu beurteilen. Hier sind wegen der fehlenden, aber notwendigen Unterscheidung von Inhalt und Präsentation zwei Varianten möglich: Zinn beginnt seine „Geschichte des amerikanischen Volkes“ wie moderne Prosa, ohne Erklärung und einführende Worte befindet sich der Leser direkt im Geschehen. Kolumbus hat Amerika bereits erreicht, die Voraussetzungen der Reise und deren Umstände bleiben unerwähnt. Inhaltlicher Anfang und dessen Präsentation sind hier identisch. Clauss hingegen beginnt in der Mitte des von ihm dargestellten Inhalts, d. h. dass die Präsentation nicht gleichzeitig mit der naturalen Chronologie der dargestellten Ereignisse beginnt, sondern zu einem Zeitpunkt, an dem Konstantin bereits Alleinherrscher ist. Erst anschließend schildert Clauss den Werdegang des Kaisers von der Jugend an. Während also die Darstellung bei Zinn inhaltlich *in medias res* geht (Chronologie der Ereignisse), wird dieser Effekt bei Clauss durch die Präsentation erzeugt (Darstellung der Ereignisse).

Hobsbawm beginnt dagegen seine „Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts“ *in ultimas res*. Vom Besuch Mitterrands in Sarajevo im Jahr 1992 schlägt er den Bogen zurück zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1914. Der Grund dafür liegt im genauen Datum des Besuchs von Mitterrand, der am Jahrestag des Attentats auf den österreichischen Thronfolger Franz Ferdinand stattfand. Den auf diese Weise ent-

464 Krings, Constanze: Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses, in: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004, S. 163–179, hier S. 166.

Typologie von Erzählanfängen – Beispiele aus der Geschichtsschreibung

1. ab ovo	Leopold von Ranke: „Geschichte des Altertums“	„Die Erde war bewohnbar geworden und wurde bewohnt ...“ ^I
	Christopher Clark: „Wilhelm II.: Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers“	„Als Wilhelm II. im Januar 1859 geboren wurde, hatte sein Großvater den preußischen Thron noch nicht bestiegen.“ ^{II}
2. in medias res	Howard Zinn: „Eine Geschichte des amerikanischen Volkes“	„Die Arawak – Männer und Frauen, nackt, braungebrannt und voller Neugier – kamen aus ihren Dörfern heraus an den Inselstrand gelaufen und schwammen hinaus, um das fremde, große Schiff aus der Nähe zu betrachten. Als Kolumbus und seine Leute an Land kamen, mit Schwertern bewaffnet, seltsam sprechend, liefen ihnen die Arawak zur Begrüßung entgegen und brachten ihnen Wasser, Essen und Geschenke.“ ^{III}
	Manfred Claus: „Konstantin der Große und seine Zeit“	„Rom im Sommer des Jahres 326. Eine bleierne Hitze dürfte damals über der Stadt gelegen haben, wie es heutzutage nicht anders ist. Konstantin, seit fast zwei Jahren Herrscher des gesamten Reiches, kam in den Westen, in die Hauptstadt des Weltreiches, um hier die Vicennalien [...] zu wiederholen.“ ^{IV}
3. in ultimas res	Eric Hobsbawm: „Das Zeitalter der Ex- treme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts“	„Am 28. Juni 1992, als Sarajevo bereits das Zentrum eines Balkankrieges geworden war, stattete Frankreichs Präsident Mitterrand der Stadt ohne Ankündigung einen überraschenden Besuch ab.“ ^V
4. Vorwort	Jacob Burckhardt: „Kultur der Renais- sance in Italien“	„Im wahren Sinn des Wortes führt diese Schrift den Titel eines bloßen Versuches, und der Verfasser ist sich deutlich genug bewußt, daß er mit sehr mäßigen Mitteln und Kräften sich einer überaus großen Aufgabe unterzogen hat.“ ^{VI}

I Ranke: Geschichte des Altertums, S. 7.

II Clark, Christopher: Wilhelm II. Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers, 5. Aufl., München 2009, S. 15.

III Zinn: Eine Geschichte des amerikanischen Volkes, S. 9.

IV Claus, Manfred: Konstantin der Große und seine Zeit, München 1996, S. 9.

V Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 1990, S. 16.

VI Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, 2. Aufl., Köln o.J., S. 5.

stehenden Zusammenhang nutzt Hobsbawm dann als Anfang für die Darstellung der Geschichte des „kurzen 20. Jahrhunderts“.⁴⁶⁵

Der wohl üblichste Beginn historischer Darstellungen ist das *Vorwort*, in dem in der Regel kurz die Entstehung des Werkes und dessen Relevanz im Kontext der Forschung erläutert werden. Der eigentliche Anfang folgt dann darauf. Im Beispiel von Jacob Burckhardt findet sich in diesem Sinne ein typisches Beispiel von Understatement, bei dem die Größe der geleisteten Aufgabe ins Verhältnis zu den eigenen, vermeintlich bescheidenen Mitteln gesetzt wird.

Dieser pragmatisch angelegte Überblick macht deutlich, dass sich literarische Erzähltechniken durchaus in der wissenschaftlich-sprachlichen Darstellung von Geschichte wiederfinden. Wie die einleitend erwähnte Kontroverse über den Beginn des Zweiten Weltkriegs schon zeigen konnte, ist der Historiker im Unterschied zum Autor fiktionaler Texte aber mit einem unendlichen Strom vergangenen Geschehens konfrontiert, in dem er einen Anfang finden muss.⁴⁶⁶ Diese Entscheidung des Historikers, zu welchem Zeitpunkt des Geschehens die Darstellung beginnt, ist als Schaffensakt also durchaus mit der literarischen Arbeit vergleichbar, denn er bedarf der Suche nach Ereignissen, die nicht mit Notwendigkeit auf etwas folgen, nach denen aber „natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht“. Dies ist vor allem auch deshalb schwierig, weil – wie Pandel formuliert – „Anfänge [...] von den Zeitgenossen nicht als Anfänge beobachtet werden“⁴⁶⁷ können. Sicherlich sind die vor allem langfristigen Auswirkungen von Ereignissen erst retrospektiv erkennbar, eine grundsätzliche Verallgemeinerung dieses Zusammenhangs scheint dagegen eher problematisch. So ist beispielsweise die Äußerung Goethes zur sogenannten „Kanonade von Valmy“ bekannt, an der er selbst teilnahm. Im Abstand von ca. 30 Jahren behauptete er, schon 1792 gesagt zu haben, dass von „hier und heute eine neue Epoche der Weltgeschichte“⁴⁶⁸ ausgehe. Doch welche Begründung für die Setzung von Anfang und Ende auch immer gegeben wird, sie muss – und das wurde oben ebenfalls schon deutlich – weniger künstlerischen, sondern vor allem wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Neben diesem zentralen Unterschied überwiegen jedoch die Gemeinsamkeiten zwischen fiktionalem und historischem Erzählen bei der Anfangsgestaltung. Deshalb ist es naheliegend, dass sich auch im historischen Spielfilm diese Anfangstypen wiederfinden lassen:

465 Hobsbawm: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, S. 17.

466 Schörken dazu: „Bereits mit der Festsetzung eines Anfangs und eines Endes beginnt der konstruktivistische Teil der Arbeit des Historikers – im fließenden Feld der Geschichte ‚gibt‘ es keinen Anfang und kein Ende, vor jedem Anfang gab es andere Anfänge, nach jedem Ende ging die Geschichte weiter.“ Schörken: Historische Imagination und Geschichtsdidaktik, S. 64.

467 Pandel: Historisches Erzählen, S. 76.

468 Goethe, Johann Wolfgang von: Campagne in Frankreich 1792, Goethes Werke, Bd. 10: Autobiographische Schriften, 10. Aufl., München 1994. Außerdem dazu: Borst, Arno: Das historische „Ereignis“, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 536–539, hier S. 539.

Typologie von Erzählanfängen – Beispiele aus historischen Spielfilmen

1. ab ovo	DER MIT DEM WOLF TANZT	Der Film enthält eine sehr ausführliche Vorgeschichte: Es wird erzählt, unter welchen Umständen der Nordstaaten-Offizier Lieutenant John Dunbar zur Zeit des Sezessionskrieges in den Westen der Vereinigten Staaten kommt, wo er auf die von der westlichen Zivilisation noch weitgehend unberührten Lakota trifft.
2. in medias res	GEH UND SIEH	Die ersten Einstellungen zeigen einen zerlumpten Mann, der offensichtlich jemanden sucht, den er gleichzeitig beleidigt. Nach dem Verschwinden des Mannes tauchen ein Kind und ein Jugendlicher auf, die in der Erde graben, wo schließlich ein Gewehr und eine Gasmaske gefunden werden.
3. in ultimas res	NACHT FIEL ÜBER GOTEN- HAFEN	Der Film beginnt mit dem Untergang des ehemaligen KdF-Schiffes „Wilhelm Gustloff“ im Januar 1945. Es folgt dann eine Rückblende ins Jahr 1937, in der das Schiff getauft wurde.
4. Vorwort	IM WESTEN NICHTS NEUES (1930)	Der Film beginnt mit dem Verlesen einer Texttafel, die auch dem Roman vorangestellt ist: „Dieser Film soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Er soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde, auch wenn sie seinen Granaten entkam.“ ¹

I Im englischen Original wird der Wortlaut durch einen Einschub ergänzt: „This story is neither an accusation nor an confession, and least of all an adventure, for death is not an adventure to those who stand face to face with it.“, TC 0.01.37.

Wie diese Beispiele zeigen, liegen fiktionalem, filmischem und historischem Erzählen ähnliche Konstruktionsprinzipien der Anfangsgestaltung zugrunde. Der Film geht damit also prinzipiell nicht anders mit der Vergangenheit um als die Geschichtsschreibung.

Im Gegensatz zu dieser hat der Anfang im Film aber mehr als nur die Funktion, den Handlungsrahmen festzulegen. Eder formuliert die Funktion des Anfangs im populären Film folgendermaßen:

„Unter Exposition sind diejenigen Ereignisdarstellungen eines (filmischen) Textes zu verstehen, die vorwiegend die Funktion haben, den Zuschauer

mit denjenigen Informationen über Ort, Zeit und Figuren sowie über die Art der Geschichte zu versehen, die die Basis für das Verständnis der Handlung und ihres Konfliktes bilden.⁴⁶⁹

Vor allem sollen die Zuschauer aber bei ihren Erwartungen „abgeholt“ und fasziniert⁴⁷⁰ werden, wozu einerseits vor allem genrebedingtes Vorwissen aktiviert und andererseits mit starken emotionalen und sinnlichen Eindrücken (bezeichnet als „hook“)⁴⁷¹ gearbeitet wird. Entscheidend ist der aus der Psychologie bekannte Primacy-Effekt, der besagt, dass die zuerst aufgenommenen Informationen nachhaltiger sind als später aufgenommene und diese auch deren Bewertung beeinflussen.⁴⁷² In den ersten Filmminuten werden auf diese Weise Sympathie und Antipathie aufgebaut und Hypothesen für den weiteren Handlungsverlauf entwickelt. Ein Beispiel dafür ist *GLADIATOR*: Der Film stellt zunächst den (fiktiven) römischen General Maximus Decimus Meridius vor, der sowohl zu seinen Truppen als auch zum Kaiser Mark Aurel in bestem Verhältnis steht. Nach siegreicher Schlacht gegen germanische Stämme erscheint dann Commodus und stiehlt ihm den verdienten Triumph. Auf diese Weise sind zwischen beiden Figuren die Rollen klar verteilt, die Erwartungshaltung einer unausweichlichen Konfrontation zwischen beiden wird geweckt.

5.3.2 MITTE

Während sich Anfang und Ende schon aus rein formalen Gründen leicht bestimmen lassen, ist die Entwicklung einer Typologie für die Mitte bzw. den Höhepunkt des Films etwas schwieriger. In der klassischen Dramentheorie wird dieser Teil oft als Peripetie bezeichnet, als das plötzliche Umschlagen der Handlung in Glück oder Unglück. Nach Gustav Freytag liegt dieser Punkt im 3. Akt. In der modernen Filmanalyse und in den entsprechenden Drehbuchmanualen ist diese Eindeutigkeit hingegen nicht zu finden und Hickethier weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass hier dem „Einfallsreichtum der Autoren und Regisseure“⁴⁷³ keine Grenzen gesetzt sind. Die Ursachen dafür sind zum Teil begrifflicher Natur, wenn statt von der klar definierten Peripetie vom „point of attack“⁴⁷⁴ oder vom „zentralen Punkt“⁴⁷⁵ gesprochen wird; sie resultieren aber auch aus der theo-

469 Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg 1999, S. 53 ff.

470 Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 118.

471 Eder: *Dramaturgie des populären Films*, S. 55.

472 Vgl. Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 33 ff.

473 Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 118.

474 Eder: *Dramaturgie des populären Films*, S. 60 ff.

475 Vgl. Field: *Das Handbuch zum Drehbuch*, S. 143 ff.

retischen Ausgangsfrage, ob beim Film eine Drei-Akt- oder Fünf-Akt-Struktur vorliegt. Insofern wird einerseits beim Spielfilm die Tendenz erkannt, den Höhepunkt in Richtung Ende zu verschieben,⁴⁷⁶ andererseits wird aber ganz im Sinne Freytags argumentiert und der Höhepunkt immer noch als in der Mitte des Films liegend bestimmt.⁴⁷⁷ Insofern handelt es sich um filmtheoretische Diskussionen, die an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden sollen.

Einen pragmatischen Versuch, den Höhepunkt eines Films zu bestimmen, unternimmt Hant. Er beschreibt fünf Steigerungsmöglichkeiten:

1. Jeder Konflikt ist stärker als der vorangegangene.
2. Die Situationen lassen immer weniger Wahlmöglichkeiten zu, den Konflikt zu lösen.
3. Immer mehr Figuren sind beteiligt.
4. Der Held ist körperlich und/oder seelisch zunehmend mitgenommen. Auch die anderen Figuren sind von den Ereignissen immer mehr gezeichnet.
5. Der Held tritt immer mehr aus seiner persönlichen Beziehung heraus [...]. Er wird zum Archetyp und zur Symbolfigur.⁴⁷⁸

Da Hant sich hier nur auf einer inhaltlichen Ebene bewegt, lassen sich auch hier die Parallelen zur wissenschaftlich-sprachlichen Darstellung von Geschichte gut erkennen. Beispielhaft kann das an einer Handreichung für den Geschichtsunterricht verdeutlicht werden, bei dem der Verlauf der Französischen Revolution entlang einer sogenannten „Fieberkurve“ entwickelt werden soll, deren Höhepunkt die Jakobinerdiktatur darstellt.⁴⁷⁹ Diese Deutung kann anhand der Kriterien von Hant eindeutig nachvollzogen werden, denn der Grande Terreur ist mit seinen Massenhinrichtungen wohl brutaler und exzessiver als jeder vorangegangene und jeder folgende Konflikt der Revolution (1), weshalb immer weniger Lösungsmöglichkeiten für die Akteure zur Verfügung stehen (2). In dieser Situation kommt es zur maximalen Beteiligung an der Revolution: Vom Land aus wird die Gegenrevolution versucht, jeder wird verdächtigt, jegliche politische Aktivität außerhalb des Wohlfahrtsausschusses wird verboten. Zu der hohen innenpolitischen Beteiligung tritt mit dem beginnenden Krieg außerdem noch die außenpolitische Konfrontation hinzu (3). Die Statistiken über die Hinrichtungen zeigen, dass die Bevölkerung unter den Ereignissen immer mehr zu leiden hat (4). Vor allem Robespierre

476 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 120.

477 Vgl. Field: Das Handbuch zum Drehbuch, S. 143 ff.

478 Vgl. Hant, Claus Peter: Das Drehbuch, Frankfurt/M. 1999, S. 67 ff.; zit.nach Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 76.

479 Vgl. http://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/do01_3-12-430113_online_tb_s128_fieberkurve.949425.ppt. Ebenfalls vom Klett-Verlag die Fieberkurve zum Verlauf des Kalten Krieges: http://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/77_430020_21_Schaubild_Kalter.pdf.

verkörpert dieses System, weshalb er im Zusammenhang seiner Abschaffung sterben muss (5).⁴⁸⁰

Als eine mögliche Erweiterung des von Hant vorgeschlagenen Kataloges kann die Typologie von Hickethier verstanden werden, bei der inhaltliche und formale Kriterien genauso wie die Rezeption berücksichtigt werden.⁴⁸¹

Typologie von Höhepunkten

1. kausaler Höhepunkt	Ergebnis einer Ereignisfolge
2. inhaltlicher Höhepunkt	Konfrontation antagonistischer Figuren bzw. Prinzipien
3. emotionaler Höhepunkt	Moment der stärksten Intensität der evozierten Gefühle
4. sinnlicher Höhepunkt	Erzeugung der Spannung durch Wahrnehmungserregung

Aufgrund der Vermischung unterschiedlicher Ebenen können hier kaum Bezüge zur Geschichtsschreibung hergestellt werden. Für den historischen Spielfilm lässt sich diese Typologie allerdings klar nachvollziehen: Der Film *DER SOLDAT JAMES RYAN* beginnt nach der Rückblende aus der Rahmenhandlung mit der Landung der alliierten Truppen in der Normandie. Die detaillierte Darstellung dieser Aktion führte beim Erscheinen des Films nicht nur zu kontroversen Diskussionen, sondern auch zu Wahrnehmungsstörungen und Übelkeit bei den Besuchern im Kino. Die Sequenz liegt zwar im ersten Drittel des Films, sie bildet aber ohne Zweifel aufgrund der spektakulären Inszenierung dessen sinnlichen Höhepunkt, den Röwekamp als einen „ästhetischen Schock“ beschreibt; ausgelöst durch ein „Trommelfeuer der Bilder“, die unaufhaltsam „Einschüsse in Körper, amputierte Gliedmaßen, zerrissene Soldaten, zerstörte Gesichter“ und „hilflos umherirrende Figuren“⁴⁸² zeigen. Dieser sinnliche Höhepunkt des Films ist nicht zu verwechseln mit dem emotionalen Höhepunkt, der schon deshalb nicht so früh auftreten kann, da er an die Identifikation des Rezipienten mit den Figuren gebunden ist. Als emotionaler Höhepunkt kommt in *DER SOLDAT JAMES RYAN* deshalb sicherlich der Tod des Captain John Miller in Frage, der sich bis zuletzt nur mit einer Pistole bewaffnet gegen einen Kampfswagen verteidigt und sein Leben für die Suche nach James Ryan opfert. Dagegen kann als kausaler Höhepunkt das Auffin-

480 Siehe dazu beispielsweise Schulin, Ernst: *Die Französische Revolution*, 4. Aufl., München 2004.

481 Vgl. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 119.

482 Röwekamp: *Antikriegsfilme*, S. 180 ff.

den des Soldaten James Ryan betrachtet werden, da die durch den Suchbefehl in Gang gesetzte Ereignisfolge abgeschlossen wird. Betrachtet man den inhaltlichen Höhepunkt als die „stärkste und spektakulärste Auseinandersetzung des Helden mit der antagonistischen Kraft“,⁴⁸³ kommt dafür der Kampf um die Brücke in der französischen Stadt infrage. Captain John Miller führt zu diesem Showdown ein letztes Mal seine Männer an, die am Ende siegreich daraus hervorgehen.

Typologie von Höhepunkten – Das Beispiel DER SOLDAT JAMES RYAN

1. kausaler Höhepunkt	Auffinden des Soldaten James Ryan
2. inhaltlicher Höhepunkt	Kampf um die Brücke („Showdown“)
3. emotionaler Höhepunkt	Tod des Captain John Miller
4. sinnlicher Höhepunkt	Landung in der Normandie

Aufgrund der unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen schließen sich die Typologien von Hant und Hickethier nicht aus, sondern sind als ergänzend zu sehen: Während es mit Hant möglich ist, eine größere Anschlussfähigkeit und Vergleichbarkeit zwischen sprachlich-wissenschaftlichen und filmischen Darstellungen herzustellen, können mit der Typologie Hickethiers filmspezifische Aspekte genauer untersucht werden. In jedem Fall setzt aber eine solche Untersuchung eine Einbeziehung des gesamten Films voraus, da sonst die Verhältnisse und Beziehungen einzelner Elemente nicht erkannt werden können. Das gilt auch für historische Darstellungen, da Ereignisse erst im Zusammenhang ihre Bedeutung erhalten und in Abhängigkeit von der jeweiligen Perspektive und Darstellungsabsicht unterschiedlich gewichtet sein können. So wird beispielsweise aus deutscher bzw. sowjetischer Sicht die Schlacht um Stalingrad als „Höhepunkt“ bzw. als den Kriegsverlauf entscheidend beeinflussende Wende betrachtet. Für die amerikanische Seite hingegen ist die Landung in der Normandie aufgrund ihrer eigenen Beteiligung wesentlich stärker im kulturellen Gedächtnis verankert. In diesem Sinne ist auch festzustellen, dass DER SOLDAT JAMES RYAN nicht *die* Geschichte des Zweiten Weltkriegs erzählt, sondern *eine* – perspektivisch gebundene – Geschichte aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Hinzu kommt außerdem, dass der Film die Landung in der Normandie nicht den inhaltlich-kausalen Höhepunkt darstellt, sondern vielmehr auf eine bei den Zuschauern vorhandene Hintergrundnarration zu-

483 Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 77.

rückgreift. Im Vergleich zu *DER SOLDAT JAMES RYAN* sind deshalb auch andere Filme interessant, die die Landung in der Normandie thematisieren. So stellt der Film *DER LÄNGSTE TAG* das Ereignis viel stärker in den Mittelpunkt und erzählt ausführlich von den unmittelbaren Überlegungen und Vorbereitungen der Operation auf beiden Seiten. Innerhalb dieser dramaturgischen Struktur bildet dann die eigentliche Landung die Mitte des Films und damit auch dessen Höhepunkt.⁴⁸⁴ In dem biographisch angelegten Film *PATTON – REBELL IN UNIFORM* liegt das Ereignis hingegen im vierten Akt und ist Teil des retardierenden Moments. Den Höhepunkt des Films bilden stattdessen die Umstände der Einnahme Messinas auf Sizilien. Dieses Ziel verfolgt Patton eigenmächtig, kaltherzig und erbarmungslos. So erschießt er einen Esel auf einer Brücke, der einen Konvoi aufhält und ohrfeigt einen einfachen Soldaten, der einen Nervenzusammenbruch erleidet. Daraufhin wird ihm das Kommando entzogen und erst im Zusammenhang mit der Landung in der Normandie erhält er die Chance zur Rehabilitation. Wie diese drei Beispiele zeigen, kann ein als historischer Höhepunkt verstandenes Ereignis auf ganz unterschiedliche Weise dramaturgisch verarbeitet werden und sowohl als Anfang, Mitte oder retardierendes Moment in die Erzählung eingebunden werden.

5.3.3 SCHLUSS

Sicherlich ist es nicht nur eine Frage des theoretischen Konzepts, sondern auch des konkreten Films, ob der Höhepunkt in dessen Mitte oder am Ende stattfindet. Da der Höhepunkt aber bereits ausführlich besprochen wurde, kann das Ende bzw. der Schluss zunächst ganz im Sinne von Aristoteles als das verstanden werden, „was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, [...], während nach ihm nichts anderes mehr eintritt“.⁴⁸⁵ Auch diese Definition zeigt die fehlende Unterscheidung zwischen Inhalt und Form, denn Aristoteles setzt hier voraus, dass das Ende der Handlung auch mit dem Ende des Stückes übereinstimmt. In der Regel ist das zwar auch heute noch so, doch gibt es ganz sicher Ausnahmen davon. Das Ende eines Films ist jedoch mehr als ein inhaltlicher Abschluss, denn oftmals gibt es eine bestimmte Sinnrichtung vor, unter der der dargestellte Konflikt zu betrachten und zu beurteilen ist. Ganz ähnlich stellt Pandel für das historische Erzählen fest, dass erst das „letzte Ereignis [...] den Sinn einer Erzählung freigeben“⁴⁸⁶ kann. Das gilt jedoch nicht nur für die Rezeption, sondern vor allem für die Konstruktion des Vergangenen, das nur „von seinem Ausgang her“⁴⁸⁷ gedeutet werden kann.

484 *DER LÄNGSTE TAG*, TC 1.40.00 ff.

485 Aristoteles: *Poetik*, S. 25.

486 Pandel: *Historisches Erzählen*, S. 76.

487 Barricelli: *Narrativität*, S. 260.

Eine Möglichkeit zur Systematisierung des Schlussteils bietet die Unterscheidung von geschlossenem und offenem Ende.⁴⁸⁸ Während das geschlossene Ende den genannten Forderungen von Aristoteles entspricht, steht das offene Ende im Widerspruch zu diesen. Zur genaueren Unterscheidung schlägt Krings fünf inhaltliche Kategorien vor, nach denen die Schlussgestaltung erfolgen kann:

1. Schicksal der Hauptfiguren
2. Lösung des Grundkonflikts
3. Erkenntnisgewinn der Hauptfiguren
4. Pointe
5. Parallelen von Anfang und Ende.⁴⁸⁹

Nicht alle dieser fünf Kategorien müssen bei einem geschlossenen Ende erfüllt sein. Vielmehr entspricht die Konzentration auf eine Möglichkeit bzw. die Verknüpfung mehrerer Möglichkeiten der literarischen und filmischen Praxis. Ein offenes Ende liegt dagegen vor allem dann vor, wenn eine der ersten beiden Kategorien nicht erfüllt ist. Ganz in Übereinstimmung mit der Literaturwissenschaft geht deshalb auch die Filmtheorie davon aus, dass das Ende eines Films „mehrfach geschichtet“⁴⁹⁰ sein kann. Vor allem in den Drehbuchhandbüchern wird aber darauf verwiesen, dass das Ende des Films durch die Lösung des dramatischen Konflikts wieder ein Gleichgewicht zu der anfänglichen Problementwicklung schaffen sollte.⁴⁹¹

Bei vielen Mainstream-Filmen zeigt sich mit dem Happy End als Lösung des dramatischen Konflikts ein wesentlicher Unterschied zum tragischen Ende des klassischen Dramas, das den Rezipienten durch „Jammer und Schaudern“⁴⁹² bzw. durch „Furcht und Mitleid“⁴⁹³ zu erziehen versucht. Die dabei angestrebte kathartische Reinigung von Affekten und Erregungszuständen setzt jedoch die Bereitschaft zu einer kritischen Auseinandersetzung mit individuellen und gesellschaftlichen Einstellungen voraus. Das Happy End ist deshalb das Gegenteil des tragischen Endes, weil es die Einstellung des Rezipienten nicht infrage stellt, sondern eine Übereinstimmung mit den „Sympathien und Werten der Zuschauer“⁴⁹⁴ zu erreichen versucht.

Betrachtet man diese Zusammenhänge unter dem Aspekt der Konstruktivität historischer Darstellungen, ist offensichtlich, dass es ein „Ende der Geschich-

488 Vgl. Schwarze: Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten, S. 161.

489 Vgl. Krings: Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses, S. 172.

490 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 119.

491 Vgl. Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 70 f.; Hant: Das Drehbuch, S. 89 ff.

492 Aristoteles: Poetik, S. 19.

493 Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 2. Aufl., Stuttgart 1963, S. 291 ff.

494 Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 71.

te“⁴⁹⁵ genauso wenig geben kann wie einen Anfang. Natürlich kann man unter bestimmten Voraussetzungen z. B. vom Ende einer Epoche sprechen. Das bedeutet jedoch nicht, dass dieser Epoche nichts mehr folgt. Das historische Geschehen ist deshalb ein nur durch Abstraktion gliederbares Kontinuum, das intersubjektiven Geltungsansprüchen ausgesetzt ist. Was das konkret bedeutet, wurde schon am Beispiel der Diskussion um den Beginn des Zweiten Weltkrieges deutlich. Ähnliche Schwierigkeiten liegen bei der Bestimmung des Endes vor: In Deutschland wird das Ende des Zweiten Weltkrieges auf den 8. Mai datiert, da am 7. Mai in Reims die bedingungslose Gesamtkapitulation mit der Vereinbarung unterzeichnet wurde, die Kampfhandlungen am folgenden Tag zu beenden. Da aber am 8. Mai die Ratifizierung der Vereinbarungen in Berlin-Karlshorst stattfand, die sich bis nach Mitternacht hinzog, gilt auch der 9. Mai als Kriegsende. Vor allem in der UdSSR und ihren Nachfolgestaaten wurde bzw. wird dieser Tag als „Tag des Sieges“ gefeiert. Doch trotz der Gesamtkapitulation Deutschlands ergab sich die letzte deutsche Regierung erst am 23. Mai. Damit war jedoch nur der Krieg in Europa beendet, und erst im September, knapp einen Monat nach den Atombombenabwürfen, kapitulierte Japan. Bekannt ist außerdem das Schicksal einiger versprengter japanischer Soldaten, die von der Außenwelt abgeschnitten zum Teil noch jahrzehntelang im Kriegszustand verharrten. Kein Historiker wird auf die Idee kommen, das Ende des Zweiten Weltkrieges mit dem Auffinden dieser Soldaten zu verbinden. Diese Soldaten jedoch lebten über Jahrzehnte im Bewusstsein des anhaltenden Krieges.

Besonders deutlich wird der Unterschied zwischen dem historischen Geschehen und dem Ende nach Aristoteles, wenn man die Folgen des Kriegsendes betrachtet. Denn Potsdamer Konferenz, Kriegsverbrecherprozesse, Umgang mit Vertriebenen, deutsche Teilung, Blockbildung, Kalter Krieg usw. zeigen deutlich, dass zwar – wenn auch mit Schwierigkeiten – das Ende einer Epoche, eines Herrschaftssystems o. ä. bestimmt werden kann, aber niemals die Situation vorliegt, dass nach diesem Ende „nichts anderes mehr eintritt“, sondern im Gegenteil – wie im Beispiel – sogar noch die „fernen Nachfahren“⁴⁹⁶ betroffen sein können.

Trotz dieser teils komplizierten Zusammenhänge auf der Ebene der Konstruktivität von Geschichte lassen sich die von Krings entwickelten Kategorien durchaus auf die Geschichtsschreibung beziehen. Beispielhaft lässt sich das anhand der Schlussworte einer Darstellung zur Frühgeschichte der NSDAP verdeutlichen:

„Während der Hitler-Putsch einerseits mit dem Höhepunkt des Konflikts zwischen Bayern und dem Reich zusammenfiel, führte er andererseits zu

495 Verwiesen wird hier auf die Diskussion im Feuilleton zu Beginn der 1990er Jahre im Anschluss an das gleichnamige Buch von Francis Fukuyama.

496 Jünger, Ernst: Der Friede, Sämtliche Werke, Bd. 7: Essays I. Betrachtungen zur Zeit, 2. Aufl., Stuttgart 2002, S. 193–236, hier S. 195.

dessen Liquidation. Die Reichsregierung hatte – ausgerechnet mit Hitlers ‚Hilfe‘ – über das frondierende Bayern gesiegt. Auch Hitler war erstmalig auf massiven staatlichen Widerstand in Bayern gestoßen. Doch das war nur geschehen, weil er aus den Reihen der mittelmäßigen Mitverschwörer ausgebrochen war [...]. Beredt war des Ministerpräsidenten Knilling Urteil kurz vor dem Hitlerputsch: ‚Der nationale Gedanke der Hitlerbewegung ist richtig.‘ [...] Die Handhabung des Verbotes der NSDAP [...] war denn auch entsprechend. Sie hat die Entwicklung der Partei [...] nur vorübergehend gehemmt. Hitler und seine Partei wurden auf den legalen politischen Weg gezwungen, ihr politischer Stil dadurch nuancenreicher. [...] Der Gegensatz zwischen Bayern und dem Reich, die Verfilzung der bayerischen Regierung [...] mit der gesamten radikalen Rechtsfront und die Mitschuld maßgeblicher bayerischer Regierungsvertreter hatten zur Folge, dass Hitler bereits am 20. Dezember 1924 wieder die Möglichkeit zum Eingriff in das politische Leben erhielt. [...] Sein ‚legaler‘ Weg zur Reichskanzlei begann.⁴⁹⁷

Auch dieses Ende ist mehrfach geschichtet: Zunächst wird das Schicksal der Hauptfigur (1), Adolf Hitler, thematisiert: Die nach dem missglückten Putschversuch verhängte Haftstrafe wurde innerhalb kurzer Zeit aufgehoben, Hitler kehrte mit bekannten Folgen in die Politik zurück. Es wird aber auch auf die Lösung des Grundkonflikts (2) eingegangen: separatistische, reaktionäre und nationalsozialistische Bestrebungen waren nicht in der Lage, gegen das Reich zu opponieren, welches mehr oder weniger siegreich aus dieser Auseinandersetzung hervorging. Darüber hinaus wird auf den Erkenntnisgewinn der Hauptfigur (3) eingegangen: Hitler wusste nach dem Putsch, dass die Macht auf legalem Weg erreicht werden musste. Schließlich kann sogar eine Parallele zwischen Anfang und Ende (5) hergestellt werden: Nach dem Verbot und der Inhaftierung kam es zu einem Neubeginn der Partei. Obwohl damit die überwiegende Anzahl der von Krings formulierten Kriterien für ein geschlossenes Ende erfüllt wird, liegen bei Maser – vor allem mit dem letzten Satz – eindeutige Indizien für ein offenes Ende vor. Insofern zeigt das Beispiel neben den Gemeinsamkeiten die deutlichen Unterschiede zwischen fiktionalem und historischem Erzählen.

Diese Beobachtung lässt sich auch auf den historischen Spielfilm übertragen. Beispielhaft kann das an ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE erläutert werden: So endet der Film mit der Hinrichtung der Hauptfigur Ernst Thälmann, die in apothetisch verklärenden Bildern inszeniert wird. Indem aber die Rote Armee zur Befreiung vorstößt, zeigt der Film den gleichzeitigen Sieg der „Ar-

497 Maser, Werner: Der Sturm auf die Republik. Frühgeschichte der NSDAP, Frankfurt/M. 1981, S. 463f.

beiterklasse“, womit der Grundkonflikt des Films (2) gelöst wird. Hinzu kommt der Erkenntnisgewinn der Hauptfigur (3): Thälmann rückt auch im Angesicht des Todes nicht von seinen Ansichten ab. Auf diese Weise wird letztlich eine Parallele von Anfang und Ende (5) hergestellt, da Thälmann bereits in der ersten Szene für diese sein Leben riskiert hat. Damit sind die Kriterien für ein geschlossenes Ende erfüllt. Dennoch weist der Film über dieses Ende hinaus. So lautet der letzte Dialog des Films:

Wachmann: Na, Sie wissen wohl, was nun kommt?

Thälmann: Ja, ein besseres Deutschland!⁴⁹⁸

Hinzu kommt ein von Thälmann aus dem Off gesprochenes Zitat Nikolai Ostrowskis,⁴⁹⁹ das als mahnende Handlungsanweisung für die Zukunft den „Kerngedanken des Kaderlebens“⁵⁰⁰ zusammenfasst. Das Zusammenwirken von offenem und geschlossenem Ende zeigt sich aber auch im Erkenntnisgewinn einer Nebenfigur: In einer der letzten Szenen des Films erkennt der fiktive SPD-Mann Dirhagen während der Befreiung des Konzentrationslagers endgültig seine wahre Klassenzugehörigkeit und schließt sich mit dem ebenso fiktiven KPD-Mann Fiete Jansen zusammen (Abb. 39). Über die Bildsprache, die den Handschlag zwischen beiden Figuren fokussiert, wird damit der Zusammenschluss der KPD und SPD zur SED im April 1946 vorweggenommen (Abb. 40), der in dem symbolischen Handschlag zwischen Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl seinen Ausdruck fand und dann zum Symbol der SED wurde, womit außerdem auf traditionelle Arbeiter-



Abb. 39: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 2.06.03



Abb. 40: Einigungsparteitag KPD und SPD zur SED, Berlin, April 1946

498 ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 2.10.41 f.

499 Vgl. Ostrowski, Nikolai: *Wie der Stahl gehärtet wurde*, 41. Aufl., Berlin 1982, S. 285.

500 Finke, Klaus: *Politik und Film in der DDR. Zum heroischen Selbstbild des Kommunismus im DEFA-Film*, Oldenburg 2008, S. 676.

symbolik des 19. Jahrhunderts rekuriert wurde.⁵⁰¹ Mit diesem Handschlag wird ein Teilkonflikt des Films gelöst, da damit die Spaltung der „Arbeiterklasse“ beendet wird, die – wie der Film nahelegt – die Herrschaft der Nationalsozialisten erst ermöglichte.

Eine solche Verbindung von historisch offenem und filmisch geschlossenem Ende findet sich in zahlreichen Filmen in unterschiedlicher Ausprägung wieder: So wird in *SCHINDLERS LISTE* den überlebenden Juden mitgeteilt, dass sie von der Roten Armee befreit worden seien. Zwar ist damit der Grundkonflikt gelöst, doch macht der Soldat sofort darauf aufmerksam, dass eine Rückkehr in die alte Welt nicht möglich sei. Der sich anschließende Weg in eine nahegelegene Stadt, in die die Überlebenden geschickt werden (Abb. 41), wird dann für eine Überblende von der Filmhandlung in die Entstehungszeit des Films genutzt (Abb. 42). Indem



Abb. 41: *SCHINDLERS LISTE*, TC 3.05.05



Abb. 42: *SCHINDLERS LISTE*, TC 3.05.19

die Schauspieler auf diese Weise durch die Überlebenden des Holocaust ersetzt werden, wird auch hier über das eigentliche Handlungsende hinaus verwiesen; in diesem Fall auf die Vitalität jüdischen Lebens und die Dankbarkeit der Überlebenden.

Eine solche Bezugnahme auf die weitere historische Entwicklung oder auf die Entstehungszeit ist für den historischen Spielfilm jedoch nicht zwingend. Das zeigt im Vergleich zu *SCHINDLERS LISTE* der Holocaustfilm *DAS LEBEN IST SCHÖN*. Nach der Flucht der letzten deutschen Truppen und der Ankunft der Amerikaner denkt der kleine Giosué, das „Spiel“ gewonnen zu haben. Bei der Fahrt mit einem Panzer, den sein Vater ihm im Falle des Sieges versprochen hatte, findet er seine Mutter wieder, und die beiden schließen einander in die Arme.

Ein nicht nur historisch, sondern auch dramaturgisch offenes Ende, das das Schicksal der Hauptfigur oder den Grundkonflikt offenlässt, ist dagegen eher sel-

501 Vgl. Hille, Nicola: „Brüder in eins nun die Hände“. Die Inszenierung und Mythenbildung des „Vereinigungshandschlags“ im politischen Plakat der SBZ und frühen DDR, in: Tepe, Peter; Bizeul, Yves (Hrsg.): Politische Mythen, Würzburg 2006, S. 164–181; Ahbe, Thomas; Gibas, Monika: Der Händedruck zwischen Pieck und Grotewohl. Botschaften und Wandlungen einer Bildikone und eines Symbols, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 1: 1900 bis 1949, Göttingen 2009, S. 754–761.

ten zu finden. Zu denken wäre hier z. B. an AGUIRRE, DER ZORN GOTTES. Der Konquistador Aguirre treibt darin als letzter Überlebender seiner Expedition den Amazonas hinunter. Im Fieber plant er die Schaffung eines unter ihm geeinten Reiches in der Neuen Welt. Sein weiteres Schicksal wird nicht gezeigt, doch ist die Suche nach Eldorado gescheitert und sein Tod wahrscheinlich. Dennoch bleibt eine nahezu gespenstische Offenheit bestehen, die den Film zu einer Parabel über die Parallelen zwischen Kolonialisierung und andauerndem Imperialismus werden lässt. Ein anderes Beispiel für ein auch dramaturgisch offenes Ende bietet der Film NO MAN'S LAND. Der den Bosnienkrieg als klassisches Drama in der Einheit von Ort und Zeit thematisierende Film endet damit, dass ein Bosniake zwischen den Linien auf einer Schrapnellmine liegt, die erst ausgelöst wird, wenn der Druck auf den Zünder nachlässt. Während die UN-Hilfstruppen medienwirksam die vermeintliche Rettung des Soldaten inszenieren, kann die Mine tatsächlich nicht entschärft werden; der Soldat ist gezwungen, liegen zu bleiben oder zu sterben. Das Ende ist damit äußerst komplex: Natürlich wird vordergründig der unabgeschlossene Konflikt zwischen Bosniaken und Serben berührt. Darüber hinaus wird jedoch explizit darauf aufmerksam gemacht, dass die Mine ein Produkt der EU ist, womit deren vergangene und zukünftige Verantwortung thematisiert wird.

Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Darstellung von Geschichte findet sich beim historischen Spielfilm durchaus so etwas wie der Schluss als Pointe. Ein Beispiel dafür ist der Film BARRY LYNDON, in dem der aus der Gentry stammende Redmond Barry mit allen Mitteln versucht, in den englischen Hochadel aufzusteigen, dabei aber nach kurzzeitigem Erfolg scheitert. Der Film endet damit, dass seine ehemalige Frau einen Scheck mit einer geringen Jahresrente ausstellt, datiert auf das Jahr 1789. Im Anschluss wird mit einer als Epilog betitelten Texttafel Bezug auf den Beginn eines neuen Zeitalters genommen und damit auf die nach der Filmhandlung stattfindende historische Entwicklung verwiesen:

„Es war während der Regentschaft Georgs III., dass die vorerwähnten Personen lebten und stritten; gut oder böse, schön oder hässlich, arm oder reich, sie alle sind nun gleich.“⁵⁰²

In diesem Fall erscheint die gesamte Handlung in neuem Licht: Die Gesellschaftsschicht, in die Redmond Barry unbedingt aufsteigen wollte, wird ihrer Macht enthoben; auch mit Erfolg wäre sein Streben letztlich erfolglos geblieben.

Neben diesen inhaltlichen Zusammenhängen ergibt sich aus der Medialität des historischen Spielfilms, dass die Lösung des dargestellten Konflikts in der Regel nicht abstrakt sein kann, sondern konkret sein muss. Handlungsträger sind Menschen in Konfliktsituationen, die sie zu bewältigen haben. Das Ende ist deshalb mit ihrem Schicksal verbunden und kann somit stärker oder schwächer an his-

502 BARRY LYNDON, TC 3.01.23.

torische Zusammenhänge anknüpfen: Während die weitgehend fiktive Handlung in *VOM WINDE VERWEHT* mitunter durch historische Ereignisse beeinflusst wird, findet das Ende nur auf einer zwischenmenschlichen Ebene statt: Scarlett O'Hara und Rhett Butler bleiben getrennt. In diesem Zusammenhang ähnlich ist das Ende in *ZWÖLF UHR MITTAGS*: Will Kane verlässt mit seiner Frau Amy die Stadt, die er zuvor von den Banditen befreit hat. Eine verbreitete Möglichkeit, das Ende des Films mit abstrakten historischen Periodisierungen zu verbinden, ist die Personalisierung bzw. Symbolisierung der Figuren. So stirbt Paul Bäumer in *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930) bzw. in *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1979) in den letzten Kriegstagen. Bei vielen Filmen über den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg ist das ähnlich: So enden die erwähnten Filme *SCHINDLERS LISTE* und *DAS LEBEN IST SCHÖN* mit der Befreiung des Lagers durch die Rote Armee bzw. durch amerikanische Streitkräfte.

5.3.4 PERSPEKTIVEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SCHULISCHE PRAXIS

Insgesamt lässt sich feststellen, dass historisches Erzählen immer auch einer gewissen Dramaturgie folgt, indem Ereignissen eine auslösende, steigende oder auflösende Funktion zugeschrieben wird. Trotz einiger Unterschiede im Detail gilt dies medien- und diskursunabhängig sowohl für wissenschaftlich-sprachliches als auch für filmisches Erzählen. Erst im Rahmen dieser Gesamtkonzeption erhalten die einzelnen Ereignisse ihren Sinn, indem sie zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das bedeutet, dass vor allem der Schritt der dramaturgischen Gestaltung des Erzählplanes dafür verantwortlich ist, Brüche und Diskontinuitäten des historischen Geschehens zu glätten, um es sinnhaft und erzählbar zu machen. Während aber dieser Prozess beim wissenschaftlich-sprachlichen Erzählen explizit gemacht werden kann, ist diese Metakommunikation im Mainstream-Film kaum möglich, da auf diese Weise der Illusionscharakter des Films berührt werden würde. Überdeutlich wird dies bei einem Film wie der Mittelalterpersiflage *DIE RITTER DER KOKOSNUSS*, der sich innerhalb der Filmhandlung immer wieder selbst als Film thematisiert.

Um die narrative und dramaturgische Gesamtkonzeption historischer Erzählungen konstruieren und dekonstruieren zu können, ist somit ein hohes Maß an zeitlicher Orientierungsfähigkeit notwendig, denn Ereignisse müssen nicht nur in ihrer Abfolge erkannt, sondern auch in ihrer gegenseitigen Ereignishaftigkeit sinnvoll zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Ohne diese Fähigkeit verbleibt Geschichte auf der Ebene der Chronik, der ein sinnstiftender Zusammenhang fehlt. Die Kenntnisse zur Strukturierung historischer Erzählungen nach dem Muster von Anfang, Mitte und Schluss zählen deshalb zu den Grundelementen narrativer Kompetenz und sind deshalb nicht als nur filmspezifisch zu betrachten.

Sehr aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Ergebnisse Barricellis. Hinsichtlich der narrativen Fähigkeiten der von ihm untersuchten Schülerinnen und Schüler kommt er zu dem Schluss, dass in vielen Fällen „die Entfaltung des High-Pont-Geschichtenschemas [sic!] mit seiner triadischen Struktur [...] besonders gut gelungen“⁵⁰³ ist. Das gilt jedoch nicht für alle untersuchten Aufgabenformate, denn die Orientierung der Schülerinnen und Schüler an dieser Struktur gelang vor allem bei eher kreativen Aufgaben, bei denen die Übernahme der Perspektive der historisch Beteiligten notwendig war (Rollenspieldialog, Erzählung eines „durchschnittlichen Deutschen“ zum „Augusterlebnis“). Demgegenüber konnte die Struktur auf eine wissenschaftliche Form des historischen Erzählens kaum übertragen werden. Die Aufgabe, Erzählkarten mit abstrakten Informationen in einen sinnhaften Zusammenhang zu bringen, scheiterte, es entstanden „keine veritablen Narrationen, die zwischen Anfang und Schluss einen Höhepunkt“ konstruieren konnten. Die entstandenen Geschichten waren deshalb „ohne evaluativen Anteil“ und „ohne Signifikanz“.⁵⁰⁴ Was bedeuten dieses Ergebnisse nun für die Analyse historischer Spielfilme? Die in Filmen thematisierten Konflikte sind konkret und an die Figurenperspektive gebunden. Es ist deshalb zu vermuten, dass die Auseinandersetzung mit der dramatischen Struktur filmischer Erzählungen wenig problematisch sein sollte. Soll aber über die Untersuchung von Anfang, Mitte und Ende eine vertiefte Kenntnis über die Struktur historischen Erzählungen erreicht werden, muss diese Untersuchung über eine gegenständliche Sicht hinausgehen. Dabei ist eine Abstraktionsfähigkeit notwendig, die ein Geschichtsbewusstsein voraussetzt, das sich über die mediale Abhängigkeit historischer Erkenntnis im Klaren ist. Mit anderen Worten: Welche Bedeutung Anfang, Mitte und Ende in einem Film haben, kann nur erfasst werden, wenn gleichzeitig die Bedeutung dieser Strukturprinzipien für das historische Erzählen insgesamt bekannt ist.

Die unterrichtspraktische Konsequenz dieser Überlegungen ist ein Dilemma: Einerseits ist die Beschäftigung mit der Gesamtkonzeption historischer Spielfilme sehr zeitintensiv, andererseits ermöglicht erst die Beschäftigung damit einen tieferen Einblick in dessen Konstruktionsprinzipien und damit in die Beschaffenheit historischen Erzählens insgesamt. Es kann deutlich gemacht werden, dass Ereignisse beim historischen Erzählen nicht nur in temporal-kausaler Verknüpfung zueinander stehen, sondern ihnen darüber hinaus auch eine Funktion als Auslöser, Höhepunkt oder Schluss einer Entwicklung zugeschrieben werden kann. Filme folgen diesem triadischen Aufbau, allerdings sind sie an Figurenkonflikte gebunden und gehen kreativ mit historischen Bezügen um. Diese Wechselverhältnisse sollten deshalb von besonderem Interesse bei der Analyse sein und das Verhältnis von dramaturgischen Schnittstellen eines Films und historischen Prozessen be-

503 Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 274.

504 Ebd., S. 216.

Handlungsanalyse

sonders beachtet werden. Denn wie die Beispiele zeigten, können sich diese Verhältnisse in unterschiedlichen Formen ausdrücken. Nicht immer muss aber die Analyse des dramatischen Aufbaus auch die Einbeziehung des gesamten Films bedeuten. Je nach Fragestellung können Einleitung, Höhepunkt und Schluss auch gesondert betrachtet werden. Bei der Konzentration auf einen Akt ist die Untersuchung des Anfangs wohl am einfachsten, da auf diese Weise z. B. Filme, die dieselbe Zeit thematisieren, schnell verglichen werden können. Dabei lässt sich anhand der Typologie der Erzählanfänge und des historischen Bezugs erarbeiten, in welchem Verhältnis der filmische Anfang zu den historischen Kategorien Auslöser, Höhepunkt und Niedergang steht.

Toolkit – Handlungsanalyse

Anfang – Mitte – Schluss

✓ Dramaturgisches Gesamtkonzept erkennen

Historisches Erzählen erfolgt nicht nur durch die temporale und kausale Verknüpfung von Ereignissen. Damit Erzählen sinnhaft werden kann, müssen die Einzelbestandteile darüber hinaus ein Ganzes bilden. Dies geschieht, indem einzelnen Ereignissen bestimmte Funktionen zugewiesen werden, die als Konfliktauslöser, Höhepunkt und Konfliktlösung verstanden werden können. Aus diesen Funktionen können sich dann Anfang, Mitte und Schluss ergeben.

Leitfrage: Welche Ereignisse bilden die plot points, mit denen das filmische Geschehen in Anfang, Mitte und Schluss gegliedert werden kann?

✓ Den Anfang untersuchen

In der Regel erfüllt der Anfang eines Films mehrere Funktionen: Er soll die Konfliktsituation verdeutlichen, Erwartungen wecken und den Zuschauer emotional binden. Die Typologie von Schwarze ermöglicht es, nach der konkreten Umsetzung zu fragen, bei der zwischen der Chronologie und der Präsentation der Ereignisse unterschieden werden muss.

Leitfrage: Worin besteht die Konfliktsituation? Welche historische Dimension weist der Konflikt auf? Welche Art der Anfangsgestaltung liegt vor (ab ovo, in medias res, in ultimas res, Vorwort)?

✓ Die Mitte untersuchen

In der Mitte des Films liegt der Höhe- bzw. Wendepunkt, der sich im Gegensatz zur Gestaltung des Anfangs weniger formalisieren lässt. Der wohl deutlichste Unterschied zum wissenschaftlich-sprachlichen Erzählen liegt darin, dass der Höhepunkt auf mehreren Ebenen (inhaltlich, kausal, emotional, sinnlich) liegen kann, die jeweils nur bedingt historische Bezüge aufweisen müssen.

Leitfrage: Welche Höhepunkte (inhaltlich, kausal, emotional, sinnlich) können unterschieden werden? Welche historischen Bezüge stellen diese Höhepunkte her?

✓ Den Schluss untersuchen

Das Ende eines Films kann offen oder geschlossen sein. Die von Krings formulierten Merkmale ermöglichen diesbezüglich eine nachvollziehbare Differenzierung. Abweichend vom fiktionalen Erzählen kann es ein Ende im historischen Erzählen jedoch nicht geben. Deshalb sollte das filmische Ende in Beziehung zur weiteren historischen Entwicklung gesetzt werden.

Leitfrage: Ist das Ende offen oder geschlossen? Auf welchen Ebenen findet das Ende statt? Gibt es Verweise, die über das filmische Ende hinaus auf die weitere historische Entwicklung Bezug nehmen?

5.4 VERKNÜPFUNG VON HANDLUNGSSTRÄNGEN

5.4.1 KONZEPTE DER LITERATUR- UND FILMWISSENSCHAFT

Zur Vereinfachung gingen die bisherigen Überlegungen von einer einheitlichen Handlung aus. Allerdings erzählt eine Vielzahl von Spielfilmen nicht nur eine, sondern mehrere Geschichten, womit sie strenggenommen der von Aristoteles aufgestellten Forderung widersprechen, nach der die „Fabel [...] die Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung sein“⁵⁰⁵ soll.⁵⁰⁶ In den meisten Fällen stehen die verschiedenen Handlungsstränge, die Pfister als „ein in sich jeweils geschlossenes System chronologischer und kausaler Relationen“⁵⁰⁷ definiert, jedoch nicht losgelöst voneinander, sondern in gegenseitiger Abhängigkeit, die sich am deutlichsten im Verhältnis von Haupt- und Nebenhandlung⁵⁰⁸ ausdrückt. Um in einem ersten Schritt beide voneinander zu unterscheiden (1.), kann eine ganze Reihe von Kriterien herangezogen werden:

- 1.1. Quantität: Die Nebenhandlung nimmt gegenüber der Haupthandlung gewöhnlich weniger Umfang ein.
- 1.2. Funktionalität: Haupt- und Nebenhandlung können in einem funktionalen Verhältnis zueinander stehen. Diese Funktionalität ergibt sich aus Handlungsimpulsen, die dominant in eine Richtung verlaufen.⁵⁰⁹
- 1.3. Figureninventar und -konstellation: Ein typisches Merkmal von Nebenhandlungen liegt darin, dass diese „von der Begegnung des Protagonisten mit Nebenfiguren oder [...] von Konflikten der Nebenfiguren untereinander“⁵¹⁰ erzählen.
- 1.4. Innere und äußere Handlung: Haupt- und Nebenhandlung lassen sich auch dadurch unterscheiden, dass „der Haupthandlungsstrang oft spektakulär

505 Aristoteles: Poetik, S. 29.

506 Auch gegenwärtig findet sich immer wieder der Hinweis darauf, dass sich der populäre Film nur um einen Konflikt drehen sollte. Eder formuliert in seiner „Dramaturgie des populären Films“ sogar den sehr nach Aristoteles klingenden Merksatz: „Der populäre Film erzählt nur eine einzige Geschichte.“ Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 35. Allerdings weist er auch darauf hin, dass tatsächlich nur wenige Filme eine einzige Geschichte ohne Nebenhandlung erzählen und dass ein solcher Film „schnell oberflächlich“ wirken kann. Ebd., S. 50.

507 Pfister: Das Drama, S. 285.

508 „Während der Plot der Handlungsstrang ist, der die Geschichte ausmacht (zentraler Konflikt), sind Subplots Handlungsstränge, die sich mit dem Plot kreuzen, ihn verändern und beeinflussen.“ Hant: Das Drehbuch, S. 114.

509 „Eine [...] funktionale Abstufung liegt dann vor, wenn eine Handlungssequenz dominant in Hinblick auf eine andere funktionalisiert ist [...]. Eine solche Übertragung von Handlungsimpulsen [...] [kann] zwar auch das Verhältnis von Haupthandlungen zueinander bestimmen; dann verläuft jedoch die Funktionalisierung nicht dominant in eine Richtung [...]; sondern es liegt eine ausgewogene reziproke, wechselseitige Funktionalisierung vor.“ Pfister: Das Drama, S. 287.

510 Hant: Das Drehbuch, S. 114.

re äußere Handlung zeigt“. Demgegenüber „liegt der Schwerpunkt in Subplots meist auf der Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen“.⁵¹¹

- 1.5. Dramatik: Sowohl Haupt- als auch Nebenhandlung folgen dem 3-Akt-Schema, wobei die Spannungskurve der Nebenhandlung früher endet als die der Haupthandlung.⁵¹²
- 1.6. Ort und Zeit: Außerdem können sich die Handlungsstränge durch Räume und dargestellte Zeiten unterscheiden.⁵¹³
- 1.7. Fiktionsebenen: Verschiedene Handlungsstränge, die auf einer Fiktionsebene liegen, werden als beigeordnet bezeichnet. Demgegenüber besteht die Möglichkeit der Über- bzw. Unterordnung, wenn unterschiedliche Fiktionsebenen vorliegen. Gemeint sind damit Rahmen- und Binnenhandlungen, Traumsequenzen und Spiel-im-Spiel- bzw. Film-im-Film-Episoden.⁵¹⁴

Neben dieser Differenzierung von Haupt- und Nebenhandlung stellt sich als Zweites die Frage, wie die einzelnen Stränge formal (2.1.) und inhaltlich (2.2.) kombiniert bzw. verknüpft sind. Auf formaler Ebene hat Busse die möglichen Varianten visuell veranschaulicht:⁵¹⁵

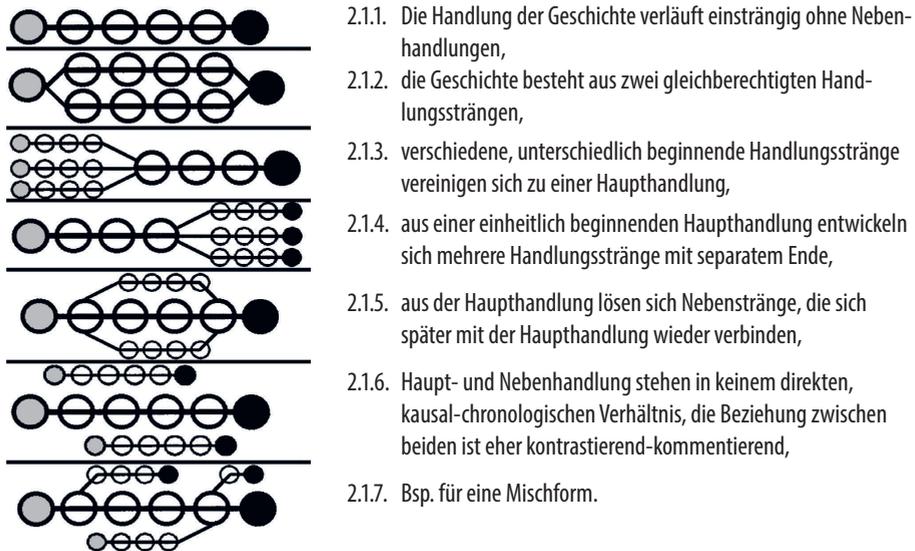


Abb. 43: Verknüpfungsmöglichkeiten von Handlungssträngen (nach Jan-Philipp Busse)

511 Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 49; Hant: Das Drehbuch, S. 114.

512 Vgl. Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 50; Hant: Das Drehbuch, S. 115.

513 Vgl. Schwarze: Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten, S. 165.

514 Vgl. Pfister: Das Drama, S. 294.

515 Vgl. Busse: Zur Analyse der Handlung, S. 45.

Bei den Modellen 2.1.1.–2.1.6. handelt es sich um Idealtypen, die in dieser Klarheit wohl eher selten sind. Sie stellen insofern prinzipielle Möglichkeiten dar, wie Handlungen zueinander im Verhältnis stehen können. Modell 2.1.7. zeigt dagegen eine Mischform. Variationen wie diese scheinen realen Filmen am ehesten zu entsprechen. Diesen formalen Möglichkeiten können inhaltliche Verknüpfungstechniken zugeordnet werden. Pfister unterscheidet hier drei Varianten:

- 2.2.1. Handlungsinterferenz: Eine „Handlung oder ein Geschehen der einen Sequenz [löst] eine Handlung oder ein Geschehen in einer anderen Sequenz“⁵¹⁶ aus.
- 2.2.2. Überschneidung der Figurenkonstellation: Einzelne Figuren der Haupthandlung treffen auf Nebenfiguren.
- 2.2.3. Thematische Äquivalenz: Die Nebenhandlung variiert das Thema der Haupthandlung.

In einem dritten und letzten Schritt kann dann nach der Funktion der Nebenhandlung gegenüber der Haupthandlung gefragt werden. Vier Funktionen lassen sich hier unterscheiden:

- 3.1. Abwechslung und Fülle: Eine Zweithandlung kann „entweder allein zum Zwecke der Abwechslung“ eingeführt werden, „oder um die Erfahrungsbreite und -tiefe eines Werkes zu erweitern“.⁵¹⁷
- 3.2. Spannungsintensivierung: Die Funktion von Nebenhandlungen kann darin bestehen, dass sie „durch aktions- und emotionsreiche Phasen“ die „Abschnitte, in denen im Haupthandlungsstrang wenig geschieht“⁵¹⁸ interessanter gestalten.
- 3.3. Schaffung thematischer Parallelen und Kontraste: „Die Aussage der Zweithandlung kann die der Ersthandlung entweder – bei entsprechender Betonung der Parallelen – verstärken und verallgemeinern oder aber auch – durch Betonung der Kontraste – hinterfragen und relativieren.“⁵¹⁹
- 3.4. Figurencharakterisierung: Durch einen Subplot können Figuren ausführlicher charakterisiert werden.

516 Pfister: Das Drama, S. 289.

517 Busse: Zur Analyse der Handlung, S. 47.

518 Eder: Dramaturgie des populären Films, S. 51.

519 Busse: Zur Analyse der Handlung, S. 48.

5.4.2 PARALLELHANDLUNGEN ALS HISTORISCHES GESCHEHEN UND ERZÄHLMUSTER

Bei der Betrachtung mehrerer Handlungsstränge auf der Ebene der Konstruktivität von Geschichte kann man zunächst vom Begriff der Geschichte ausgehen, dem im heutigen Sprachgebrauch eine Vielzahl von Bedeutungen zugeordnet sind. So ist in der Geschichtswissenschaft damit sowohl das Geschehen im Sinne der „Gesamtheit des vergangenen Geschehens“⁵²⁰ als auch die Darstellung dieses Geschehens gemeint.⁵²¹ Diese Vorstellung eines allumfassenden historischen Geschehens entwickelte sich jedoch erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Bis dahin gab es nicht *die* Geschichte, sondern *viele* Geschichten. Sprachlich gesehen handelt es sich bei diesem Begriffsverständnis um einen „jener Kollektivsingulare, wie sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts rasant zunahmen, um die immer komplexer werdende Erfahrung auf einem höheren Abstraktionsniveau zusammenzufassen“.⁵²²

Auch wenn im Rahmen von World und Big History versucht wird, ethnozentristische Beschreibungsmuster aufzubrechen und die Geschichte der Menschheit in den Blick zu nehmen, bleibt ein solches Konzept von Geschichte vor allem ein theoretischer Anspruch, denn erfahrbar und erzählbar ist Geschichte auf dieser Abstraktionsstufe kaum. Jede differenziertere Beschäftigung mit Geschichte macht es deshalb notwendig, die geleistete Abstraktion aufzuheben und die Gesamtheit der Geschichte wieder in ihre einzelnen Geschichten zerfallen zu lassen, die nicht nur nacheinander, sondern eben auch nebeneinander verlaufen, sich gegenseitig beeinflussen, im Nichts enden und wieder zusammen stoßen. Insofern liegen auch hier „in sich jeweils geschlossene System[e] chronologischer und kausaler Relationen“⁵²³ vor.

Ein sehr komplexes Beispiel für die Identifizierung paralleler Abläufe in der Geschichte liefert Jaspers' Konzept der Achsenzeit. Seine Überlegungen gehen davon aus, dass die Prozesse, wie sie im Mittelmeerraum, im Orient, in Indien und in China um 500 v. Chr. stattfanden, keinesfalls Zufall sein können. Entgegen sonstiger synchroner Erscheinungen der Vergangenheit stellt diese Zeit für ihn etwas Einmaliges dar.⁵²⁴ Für Jaspers sind diese Erscheinungen Ausdruck eines qualitativen Entwicklungssprungs der Menschheit weg vom mythischen hin zum logischen Denken. Zwar schließt er die Möglichkeit gegenseitiger Beeinflussung nicht

520 Pandel, Hans-Jürgen, Geschichte, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 79 f.

521 Vgl. Pandel, Hans-Jürgen, Geschichte, in: Ebd. f.

522 „Wenn jemand vor 1780 gesagt hätte, er studiere Geschichte, dann hätte ihn der Gesprächspartner gefragt: welche Geschichte? Geschichte wovon? Reichsgeschichte oder Geschichte der theologischen Lehrmeinungen oder etwa die Geschichte Frankreichs?“ Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1992, S. 263; siehe dazu auch Klose: *Klios Kinder und Geschichtslernen heute*, S. 14 f.

523 Pfister: *Das Drama*, S. 285.

524 „Die Achsenzeit ist die einzige, die weltgeschichtlich universal eine Parallele im Ganzen ist und nicht bloß eine Koinzidenz besonderer Erscheinungen.“ Jaspers, Karl: *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, 3. Aufl., München 1952, S. 24.

aus, doch geht er von grundsätzlich eigenständigen Phänomenen aus,⁵²⁵ die sich in ihrer Ausprägung aber spiegeln. Die Ursache des Phänomens lässt sich seiner Meinung nach nicht klären, es bleibt „ein Staunen vor dem Geheimnis [als] fruchtbare[m] Erkenntnisakt“.⁵²⁶ Grafisch stellt er dies folgendermaßen dar:

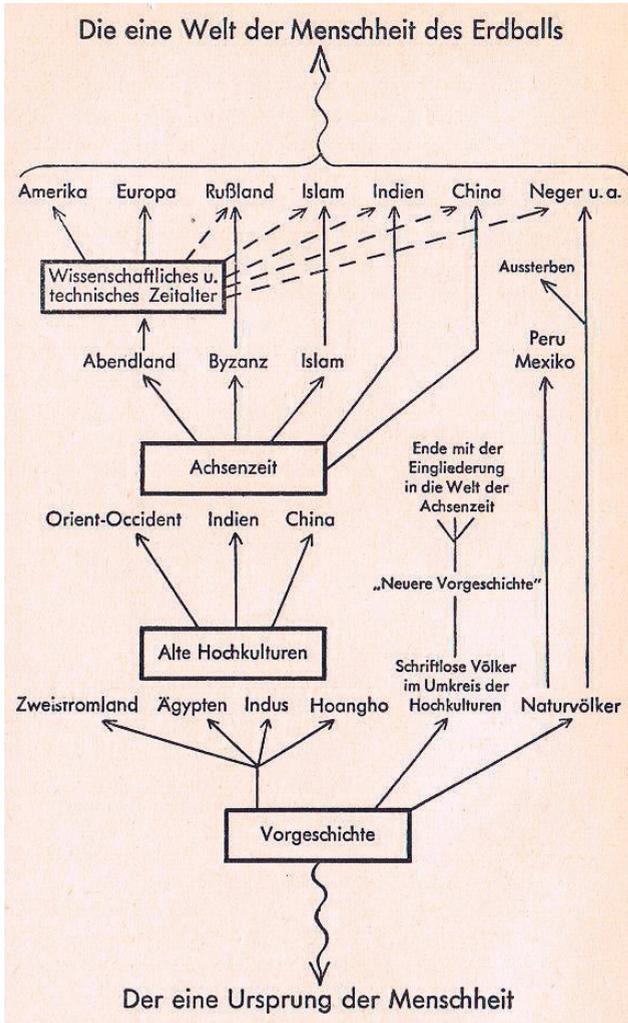


Abb. 44: Schema der Weltgeschichte (nach Karl Jaspers)

525 Ebd., S. 26.

526 Ebd., S. 30.

Ähnlich wie Spengler verfolgt auch Jaspers keinen konstruktivistischen Ansatz, für ihn ist der „Tatbestand der Achsenzeit unzweifelhaft“.⁵²⁷ Es ist auch hier nicht das Ziel, über dessen Triftigkeit zu diskutieren, sondern festzustellen, dass Jaspers' Schema der Weltgeschichte im Wesentlichen dem Modell 2.1.5. der von Busse visualisierten Kombinationsmöglichkeiten von Handlungssträngen entspricht: Denn wie aus dem Schaubild deutlich wird, geht Jaspers davon aus, dass „die Menschheit einen einzigen Ursprung und ein Ziel habe“⁵²⁸, womit ein gemeinsamer Anfangs- und Endpunkt der Handlung vorliegt. Hinzu kommen parallel verlaufende Stränge und verdichtete historische Abschnitte, die den einzelnen Ereignissen bei Busse entsprechen. Sie bilden die Handlungskerne, die dem historischen Prozess als Haupthandlung die Richtung geben. Eine Interferenz zwischen diesen Handlungen (2.1.1.) bzw. ein Austausch zwischen den historischen Akteuren (2.2.2.) schließt Jaspers dabei aus.⁵²⁹ Vielmehr sieht er eine Art „thematische Äquivalenz“ (2.2.3.) zwischen den Handlungssträngen, die „etwas in der Tiefe Gemeinsames, ein Ursprung des Menschseins“⁵³⁰ zeigen. Daneben verläuft gewissermaßen der „Subplot“ der Naturvölker ohne entscheidende Veränderungen. Dieser wird entweder integriert oder er findet ein eigenes Ende, das in diesem Fall im Aussterben der sogenannten Naturvölker liegt.

Während solche komplexen geschichtsphilosophischen Annahmen von parallelen historischen Entwicklungen eher die Ausnahme bilden, ist die parallele Handlungsführung als Darstellungskonzept weiter verbreitet. Ein klassisches Beispiel sind in diesem Zusammenhang die Parallelbiographien Plutarchs.⁵³¹ Plutarch, der sich selbst nicht als Historiker verstand, stellte in diesem Werk jeweils das Leben eines Griechen dem eines Römers gegenüber, um auf diese Weise die Gemeinsamkeiten beider Kulturkreise zu verdeutlichen. Da die gegenübergestellten Personen zu unterschiedlichen Zeiten lebten, bestehen keine kausal-chronologischen Beziehungen zwischen den Handlungssträngen, womit die Variante 2.1.6. der von Busse genannten Kombinationsmöglichkeiten von Handlungssträngen vorliegt. Als Funktion dieser Verknüpfung lässt sich damit die Schaffung thematischer Parallelen und Kontraste bestimmen (vgl. 3.3.).

Obwohl das Gestaltungsprinzip Plutarchs sich auch in modernen Darstellungen wiederfindet,⁵³² scheint gegenwärtig die Verknüpfung von Handlungssträngen vor allem dem Zweck zu dienen, die „Erfahrungsbreite und -tiefe eines Werkes zu erweitern“ (vgl. 3.1.). Ein Beispiel dafür ist das schon erwähnte Werk „Eine Welt in Waffen“ von Gerhard L. Weinberg, dessen Absicht es ist, eine Globalgeschichte

527 Ebd., S. 25.

528 Ebd., S. 13.

529 So stellt er fest, dass „reale Mitteilungen und Anregungen“ zwischen den Kulturen ausgeschlossen seien. Ebd., S. 26.

530 Ebd., S. 24.

531 Vgl. Plutarch: Große Griechen und Römer, 2. Aufl., Berlin 2011.

532 Vgl. Bullock, Alan: Hitler und Stalin. Parallele Leben, Berlin 1996.

des Zweiten Weltkriegs zu schreiben, da „zu viele der existierenden Darstellungen den Krieg aus einer sehr begrenzten Perspektive“ zeigten. Charakteristikum des Krieges aber sei es, dass „dramatische Ereignisse gleichzeitig in verschiedenen Regionen der Erde stattfanden“.⁵³³ An Weinbergs Darstellung lassen sich deshalb auch mindestens vier der insgesamt sieben Unterscheidungskriterien von Haupt- und Nebenhandlung beispielhaft nachvollziehen. Das zeigt zunächst die „Quantität“ (vgl. 1.1.), denn der Schwerpunkt seines „Buches liegt auf dem Krieg, den Deutschland im September 1939 inszenierte.“⁵³⁴ Alle anderen Konflikte werden nachrangig behandelt. Gleiches gilt für „Übertragung von Handlungsimpulsen“⁵³⁵ zwischen den Handlungssträngen (vgl. 1.2.), die in dem Versuch deutlich wird, alle Konflikte in ihrer „Wechselwirkung“⁵³⁶ darzustellen. Außerdem zeigt sich in der Konzentration auf bestimmte Kriegsschauplätze (vgl. 1.6. „Raum/Zeit“) auch eine Konzentration auf bestimmte Akteure, die einen Handlungsstrang dominieren (vgl. 1.3. „Figureninventar und -konstellation“). Interessant ist auch der Punkt „Dramatik“ (vgl. 1.5.): Während in fiktiven Erzählungen die Nebenhandlungen in der Regel vor der Haupthandlung beendet werden, zeigt das Beispiel der Darstellung des Zweiten Weltkriegs ein anderes Muster. Während die Haupthandlung im Mai beendet wird, dauern die Kämpfe auf den Nebenkriegsschauplätzen im Pazifik noch an. Neben diesen Unterscheidungskriterien erweist sich vor allem der Punkt „Erzähltechniken“ (vgl. 1.7.) als weniger bedeutsam zur Beschreibung historischen Erzählens, da der Wechsel von Realitätsebenen o. ä. in wissenschaftlichen Darstellungen keine Rolle spielt.

5.4.3 PARALLELHANDLUNGEN IM HISTORISCHEN SPIELFILM

Die große Bedeutung der Verknüpfung von Handlungssträngen im wissenschaftlich-sprachlichen Erzählen legt nahe, dass auch im Zusammenhang mit dem historischen Spielfilm ein besonderes Augenmerk auf dieses Darstellungsprinzip gelegt werden sollte. Zunächst kann dazu festgestellt werden, dass viele historische Spielfilme mit Parallelhandlungen arbeiten und sich diese Tradition bis zu den ersten großen Filmen von David W. Griffith zurückverfolgen lässt. Sein Film *INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT* besteht aus vier Episoden, die mit der Darstellung des Falls Babylons, der Kreuzigung Jesu, der Bartholomäusnacht und der Industrialisierung Amerikas zu ganz unterschiedlichen Zeiten spielen. Die Verknüpfung der Handlungsstränge erfolgt deshalb weder durch eine kon-

533 Weinberg, Gerhard L.: Eine Welt in Waffen. Die globale Geschichte des Zweiten Weltkriegs, Hamburg 2002, S. 12.

534 Ebd., S. 17.

535 Pfister: Das Drama, S. 287.

536 Weinberg: Eine Welt in Waffen, S. 12.

krete Handlungsinterferenz (vgl. 2.2.1.) noch durch eine Überschneidung der Figurenkonstellation (vgl. 2.2.2.), sondern durch eine thematische Äquivalenz (vgl. 2.2.3.), denn „der Verknüpfung der einzelnen Geschichten liegt die Idee zugrunde, daß das ‚Schicksal‘ der in verschiedenen Epochen lebenden Menschen im wesentlichen ein ‚Gleiches‘ ist“.⁵³⁷ Eine Einschätzung, die sehr an die Geschichtsphilosophie Spenglers erinnert, der behauptete, dass „die Zahl der weltgeschichtlichen Erscheinungsformen eine begrenzte ist“ und dass „Zeitalter, Epochen, Lagen, Personen sich dem Typus nach wiederholen“.⁵³⁸ Insofern weist der Film zwar mit seiner episodischen, diachronen Struktur ein typisches Merkmal des Längsschnitts auf, in seiner konkreten Gestaltung zeigt sich Geschichte aber nicht als ein „Phänomen des Wandels“⁵³⁹, sondern als eines der Dauer. Festzustellen ist allerdings, dass dieser filmisch wie historisch virtuose Umgang mit Parallelhandlungen in *INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT* zu den Ausnahmen zählt. Demgegenüber steht eine wesentlich größere Anzahl an Filmen, die Parallelhandlungen nicht auf der diachronen, sondern auf der synchronen Achse als „synchron-strukturbezogene Teilsicht“ entwickeln, z.B. indem die „Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit durch Überwindung räumlicher Distanz“⁵⁴⁰ veranschaulicht wird. Beispiele dafür wären Filme, in denen kulturelle Konflikte bei der Besiedlung Amerikas dargestellt werden, wie in *DER MIT DEM WOLF TANZT* oder *LITTLE BIG MAN*.

In den meisten Fällen resultieren mehrere Handlungsstränge jedoch nicht aus historischen Strukturierungsprinzipien, sondern aus der Verknüpfung von Haupt- und Nebenhandlung, die oftmals mit der „Darstellung zwischenmenschlicher Konflikte“ verbunden ist (vgl. 1.4.). Im Falle von *BEFREIUNG*, der wohl zu den aufwendigsten und detailliertesten filmischen Darstellungen des Zweiten Weltkriegs zählt, ist die eingeflochtene Liebesgeschichte sicherlich besonders befremdlich. Heute fast unfreiwillig komisch wirkt die in *STRESEMANN* erzählte Liebesgeschichte zwischen einem deutschen Mann und einer deutsch-französischen Frau. Während Briand und Stresemann sich außenpolitisch annähern und gemeinsame Ziele besprechen, entwickelt sich das zunächst angespannte Verhältnis zwischen beiden immer intensiver und endet in der gemeinsamen Hochzeit. Die sich darin ausdrückende Annäherung von Frankreich und der Bundesrepublik in den 1950er Jahren findet sich auch in *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* wieder. Auch hier wird in einer Nebenhandlung die Liebesgeschichte zwischen

537 Schlemmer, Gottfried: Das frühe Filmepos: „Intoleranz“ (Intolerance, 1916), in: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895–1924, Frankfurt/M. 1994.

538 Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 4.

539 Barricelli, Michele: Darstellungskonzepte von Geschichte im Unterricht, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 2, Schwalbach/Ts. 2012, S. 202–223, hier S. 212.

540 Gies, Horst: Geschichtsunterricht. Ein Handbuch zur Unterrichtsplanung, Köln 2004, S. 265.

einer deutschen Frau und einem französischem Kriegsgefangenen erzählt, der fast in Umkehrung der tatsächlichen Kriegsverhältnisse von russischen Soldaten angeschossen wird und schließlich unter den Klängen von „Der gute Kamerad“ verstirbt.⁵⁴¹ Wenn auch diese aus der Entstehungszeit heraus zu deutenden Figurenkonstellationen heute nicht mehr in dieser Absurdität zu finden sind, zählen Liebesgeschichten nach wie vor zu der beliebtesten Form der Parallelhandlung, was besonders bei den deutschen Produktionen der letzten Jahre auffällig ist.⁵⁴² Die Verknüpfung der Handlungsstränge in diesen Beispielen erfolgt damit vor allem durch die Überschneidung der Figurenkonstellation (vgl. 2.2.2.), mit dem Ziel, Abwechslung zu schaffen (vgl. 3.1.), die Spannung zu intensivieren (vgl. 3.2.) und Figuren näher zu charakterisieren (vgl. 3.3.).

Allerdings gibt es auch Filme, bei denen die Verknüpfung von Handlungssträngen eine historische Dimension entwickelt. Dazu zählt *GOOD BYE, LENIN!*, der die Geschichte der fiktiven Familie Kerner aus Ostberlin erzählt. Zwar beginnt die Handlung schon 1978, der wesentliche Teil spielt aber in den Jahren 1989/90. Die Haupthandlung stellt die Veränderungen im Leben der Familie dar, wozu vor allem die Krankheit der Mutter zählt, die am letzten Jahrestag der DDR ins Koma fällt und erst nach der Währungsreform 1990 wieder aufwacht. Zu diesem Zeitpunkt arbeitet die Tochter – die ihr Studium abbrach – bereits bei Burger King und der Sohn – nach der Auflösung seines Betriebes – als Vertreter für Satellitenanlagen. Parallel zu diesen familiären Veränderungen verlaufen die Ereignisse der großen Politik: der Rücktritt Honeckers, die Öffnung der Mauer, das Pfeifkonzert vor dem Schöneberger Rathaus, die Währungsreform und die 2-plus-4-Gespräche. Kontrastiert wird diese Entwicklung durch einen kontrafaktischen Erzählstrang, der der Mutter präsentiert wird, um ihre Gesundheit zu schonen. Sigmund Jähn wird hier zum Nachfolger Erich Honeckers und nicht Ostdeutsche fliehen in den Westen, sondern Westdeutsche vor dem Konsumterror der Bundesrepublik in die DDR.

Schon rein quantitativ unterscheiden sich die Stränge erheblich voneinander und nur durch das Hintergrundwissen des Rezipienten können sich die histori-

541 Vgl. *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN*, TC 0.46.14, TC 1.01.49.

542 Die Frankfurter Rundschau urteilte in diesem Zusammenhang über die Neufilmung des Untergangs der ‚Wilhelm Gustloff‘: ‚Nach ‚Dresden‘, ‚Flucht‘, ‚Tarragona‘, ‚Tunnel‘, ‚Luftbrücke‘ und dem ‚Untergang der Pamir‘ nun also ‚Die Gustloff‘. Die größte Katastrophe der Schifffahrt, mit mehr als 9000 Toten. Die Passagiere des ehemaligen Nazi-Luxusdampfers wählten sich in Sicherheit auf ihrer Flucht vor den anrückenden russischen Truppen, fanden aber ein schreckliches Ende, als das Riesenschiff am 30. Januar 1945 von drei Torpedos in der Ostsee versenkt wurde. Doch mag noch so schrecklich sein, was – ja einst in der Wirklichkeit – geschehen ist: Es genügt den Autoren und Filmemachern nicht. Ob Drama oder Tragödie: Sie legen heute daran stets die Elle der Liebesgeschichte. Das war auf der ‚Flucht‘ so, das bestimmte ‚Dresden‘, und das ist drastischer, ungelener noch bei der ‚Gustloff‘ der Fall.“ Segler, Daland: Nun also die Gustloff, in: Frankfurter Rundschau, 03.03.2008, zit. nach <http://www.fr-online.de/medien/zdf-verfilmung-nun-also-die-gustloff,1473342,3221586.html>.

sche und kontrafaktische Nebenhandlung zu einer eigenen Geschichte verdichten. Dieses Wissen ist aber unbedingt notwendig, um die Entwicklung der Haupthandlung zu verstehen, die ihre wesentlichen Impulse aus der Nebenhandlung zieht. Haupt- und Nebenhandlung stehen damit also in einem funktionalen Verhältnis zueinander, denn je weiter der Prozess der deutschen Einheit voranschreitet, desto näher rückt der Tod der Mutter, der damit das Ende der DDR symbolisiert. Neben dem Umfang lassen sich auch die Figuren und die Erzähltechniken als Unterscheidungskriterien für die verschiedenen Erzählstränge heranziehen, da die großen Politiker dieser Zeit den Strang der Nebenhandlung nie verlassen und bis auf die Parade am 7. Oktober nur in Nachrichtensendungen erscheinen. Eine wichtige Ausnahme bildet hier die Auszeichnung der Mutter im Staatsratsgebäude, die im Film ebenfalls nur medial als Teil der „Aktuellen Kamera“ präsentiert wird. Auf diese Weise wird die Figur der Mutter mit der Entwicklung der DDR verbunden und kann so symbolisch deren Ende darstellen. Die hauptsächlichliche Verknüpfung der Handlungsstränge findet deshalb über die Handlungsinterferenz statt, da wie erwähnt „eine Handlung oder ein Geschehen der einen Sequenz [...] eine Handlung oder ein Geschehen in einer anderen Sequenz“⁵⁴³ auslöst (vgl. 2.2.1.).

Von ganz anderer Qualität ist dagegen die Verknüpfung von Handlungssträngen in *DER RAT DER GÖTTER*. Der Film beginnt mit einer Parallelmontage, in der zunächst die Führungsriege eines rheinischen Chemiekonzerns (Abb. 45) und anschließend eine kleinbürgerlich-proletarische Familie gezeigt werden (Abb. 46).



Abb. 45: *DER RAT DER GÖTTER*, TC 0.04.27



Abb. 46: *DER RAT DER GÖTTER*, TC 0.12.45

Beide Handlungsstränge werden durch ein Angestelltenverhältnis miteinander verknüpft, denn Teile der Familie arbeiten bzw. arbeiteten im Konzern (vgl. 2.2.2.). Hinzu kommt eine thematische Variation, denn in beiden Situationen finden

⁵⁴³ Pfister: *Das Drama*, S. 289.

größere Zusammenkünfte statt, bei denen die Zukunft Deutschlands diskutiert wird (vgl. 2.2.3.). Dazu empfängt die Führungsriege des Chemiekonzerns Hitler. Nach einigen Diskussionen entscheidet sie sich aufgrund der „ansteigenden roten Flut“⁵⁴⁴ dafür, ihm zur Macht zu verhelfen, was gleichbedeutend mit Aufrüstung und Krieg zum Zweck wirtschaftlicher Expansion ist. Gleichzeitig finden auf der Geburtstagsfeier der kleinbürgerlich-proletarischen Familie ebenfalls Diskussionen um die politische Zukunft Deutschlands statt. Während die kleinbürgerlichen Teile der Familie entweder unpolitisch sind oder die Herrschaft Hitlers sogar befürworten, stellt sich deren proletarischer Teil vehement dagegen.

Der Film folgt damit der zur Entstehungszeit in der DDR verbindlichen Faschismusdefinition nach Dimitroff, wonach der Faschismus an der Macht „die offene, terroristische Diktatur der reaktionärsten, chauvinistischsten, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals“⁵⁴⁵ sei. In der Gegenüberstellung der gesellschaftlichen Klassen wird ein historisches Erklärungsmodell entwickelt, nach dem aus Angst vor dem revolutionären Proletariat die Bourgeoisie dem Faschismus an die Macht verholfen habe. Mit dieser ideologisch eindeutigen Position liefert der Film ein Beispiel dafür, wie mit der Schaffung von thematischen Parallelen und Kontrasten verschiedene Ziele verfolgt werden. So kann die „Aussage der Zweithandlung [...] die der Ersthandlung entweder – bei entsprechender Betonung der Parallelen – verstärken und verallgemeinern oder aber auch – durch Betonung der Kontraste – hinterfragen und relativieren“⁵⁴⁶ (vgl. 3.3.).

Beispielhaft für die verschiedenen Möglichkeiten bei der Verknüpfung von Handlungssträngen ist auch der den Nordirlandkonflikt thematisierende Film *IM NAMEN DES VATERS*. Die Handlungsstränge verlaufen hier zunächst nicht zeitlich parallel, sondern asynchron. In der filmischen Gegenwart recherchiert die Rechtsanwältin Gareth Peirce zum Fall der Guildford Four. Diese Recherche wird durch ausführliche Sequenzen der filmischen Vergangenheit begleitet, in denen der Terror der IRA genauso dargestellt wird wie die Entstehung und Umsetzung der britischen Antiterrorgesetze. Insofern liegen bei *IM NAMEN DES VATERS* „verschiedene, unterschiedlich beginnende Handlungsstränge“ vor, die sich „zu einer Haupthandlung“ vereinigen (vgl. 2.1.3.).

Bei allen Unterschieden weisen die bislang untersuchten Beispiele die Gemeinsamkeit auf, dass die parallelen Handlungsstränge auf derselben Fiktionsebene stattfinden. Pfister spricht in diesem Zusammenhang von „beigeordneten Sequenzen“, die er von „über- bzw. untergeordnete Sequenzen“⁵⁴⁷ unterscheidet, deren charakteristisches Merkmal ist, dass sie auf unterschiedlichen Fiktionsebenen angesiedelt sind. Wie schon festgestellt wurde, hat diese Erzähltechnik im wissen-

544 *DER RAT DER GÖTTER*, TC 0.07.03–0.07.31.

545 Dimitroff, Georgi: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Berlin 1958, S. 525.

546 Busse: *Zur Analyse der Handlung*, S. 48.

547 Pfister: *Das Drama*, S. 294.

schaftlichen Diskurs kein Gegenstück. Konkret realisiert werden kann dies z. B. durch Träume oder durch das Spiel im Spiel. Zum grundsätzlichen erzählerischen Prinzip erhebt dies der Action-Fantasy-Film *SUCKER PUNCH*, der auf mehreren Fiktionsebenen spielt. Die erste Ebene spielt in einem Theater (Abb. 47), auf dessen Bühne sich dann in einer zweiten Ebene die eigentliche Handlung entwickelt (Abb. 48), in der die Protagonistin zwangsweise in eine Nervenheilanstalt eingeliefert wird, die für sie in der dritten Erzählebene als ein Bordell erscheint, in dem sie mit Tänzen die Kundschaft unterhalten muss (Abb. 49). Ihr besonderes Talent ist es, dabei die Zuschauer zu hypnotisieren, während sie selbst tranceartige Träume erlebt, aus denen sich dann die nächste, vierte Erzählebene ergibt (Abb. 50). Einer

Abb. 47: *SUCKER PUNCH*, TC 0.00.34Abb. 48: *SUCKER PUNCH*, TC 0.08.11Abb. 49: *SUCKER PUNCH*, TC 0.13.17Abb. 50: *SUCKER PUNCH*, TC 0.39.38

dieser Träume findet an der Westfront des Ersten Weltkriegs statt. Dabei werden keine historischen Ereignisse des Krieges dargestellt, sondern die Front mit ihren Merkmalen als Oberfläche genutzt, um im Stil eines Action-Games eine Aufgabe durch die Protagonistin lösen zu lassen.

Eine typische Traumsequenz findet sich dagegen in dem sowjetischen Film *IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL*. Der Film thematisiert den freiwilligen Einsatz russischer Frauen im Zweiten Weltkrieg. Die vorliegenden Bilder zeigen den Traum eines Mädchens aus einer Gruppe von fünf Flakhelferinnen, die alle im Laufe der Geschichte ihr Leben verlieren. Deutlich wird an diesem Beispiel, wie Erzähltechniken als Unterscheidungskriterium für Parallelhandlungen herangezogen werden können. Während die Haupthandlung in Schwarz-Weiß erzählt wird (Abb. 51 u. Abb. 55), erscheint der Traum, der gleichzeitig auch Erinnerung ist, in Farbe (Abb. 52–Abb. 54). Aber nicht nur dieser Wechsel macht die Szene als Traum kenntlich. Hinzu kommt der symbolhafte Einsatz der Farbe: In das dominierende Weiß bricht – quasi über Nacht – die Gefahr von außen herein (Abb. 54), eine typische Darstellung dafür, wie der Einbruch des Krieges 1941 emp-



Abb. 51: IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.18.33



Abb. 52: IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.01



Abb. 53: IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.31



Abb. 54: IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.36



Abb. 55: IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.56

funden wurde.⁵⁴⁸ Neben der Farbdramaturgie weisen außerdem die minimalistische Einrichtung und der Ton (es wird nicht gesprochen) darauf hin, dass es sich um einen Traum handelt.

Abschließend sei noch auf ein weiteres besonderes Beispiel einer Parallelhandlung eingegangen. Clint Eastwood zeigt in seinen beiden Filmen *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* den Kampf um die gleichnamige Pazifikinsel zwischen US-Amerikanern und Japanern im Zweiten Weltkrieg. Während *FLAGS OF OUR FATHERS* die amerikanische Seite des Geschehens darstellt, schildert *LETTERS FROM IWO JIMA* die japanische Seite. Die Filme werden nicht durch die beteiligten Figuren verknüpft, sondern durch die perspektivische Darstellung desselben historischen Ereignisses.

5.4.4 PERSPEKTIVEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SCHULISCHE PRAXIS

Parallelhandlungen in historischen Spielfilmen weisen fast alle Funktionen und Merkmale auf, die auch beim wissenschaftlich-sprachlichen Erzählen zu erkennen sind. Die Unterschiede resultieren deshalb eher aus der Schwerpunktsetzung

⁵⁴⁸ Vgl. Leonhardt, Wolfgang: Interview, veröffentlicht auf der Bonus DVD *BEFREIUNG*.

dieser Funktionen und Merkmale, so kann beispielsweise ein Ziel wie die Spannungsintensivierung nur sehr bedingt auf wissenschaftlich-sprachliches Erzählen übertragen werden.

Eine Beschäftigung mit der Verknüpfung von Handlungssträngen bedeutet zunächst, die Perspektivität historischer Darstellungen thematisieren zu müssen. Auf der Innenseite ergibt sich diese Perspektivität aus der Wahl eines Referenzsubjektes, ohne dass die „die betrachteten Ereignisse auf sich selbst zurückfallen“ würden.⁵⁴⁹ Erst die Kenntnis des Referenzsubjektes ermöglicht es, das Verhältnis von mehreren Handlungssträngen zu beurteilen. Zu beachten ist dabei, dass diese Referenzsubjekte in wissenschaftlich-sprachlichen und filmischen Erzählungen unterschiedliche Formen annehmen können.

Aber auch auf der Außenseite zeigt sich bei der Verknüpfung von Handlungssträngen zumindest indirekt noch ein weiteres Problemfeld des historischen Erzählens, denn parallele Geschichten können nicht nur durch den Bezug auf ein Referenzsubjekt entstehen, sondern auch als alternative Geschichten desselben unstrukturierten historischen Geschehens verstanden werden. Zwar wird die Notwendigkeit und Berechtigung einer derartigen multiperspektivischen Deutung immer wieder betont und realisiert, dennoch üben die sogenannte Meistererzählung, also die „mit einer eindeutigen Perspektive ausgestattete und in der Regel auf den Nationalstaat ausgerichtete Geschichtsdarstellung“,⁵⁵⁰ eine „gesellschaftliche Geltungsmacht als Grundformen kollektiver Selbstvergewisserung“⁵⁵¹ aus. Diese Meistererzählungen zu hinterfragen und ihnen alternative Geschichten gegenüberzustellen, schafft eine Form der Parallelität, die in besonderer Weise den Konstruktcharakter von Geschichte verdeutlichen kann. Auf diese Weise kann eine Akzeptanz nebeneinander liegender Deutungen erreicht werden, die vor allem deshalb so wichtig ist, weil Meistererzählungen ihre erste gesellschaftliche Wirksamkeit schon im Unterricht entfalten können. Hodel hat den für diesen Zusammenhang nutzbaren Begriff des „Klassennarrativs“ geprägt, mit der die Geschichte gemeint ist, die „von der Lerngemeinschaft [...] im Verlauf des Unterrichtsgeschehens konstruiert wird“.⁵⁵² Die Frage wäre hier, wie oft ein solches Klassennarrativ als eine Art kleine Meistererzählung im Singular verbleibt oder inwiefern es durch mehrere alternative, parallel konstruierte Geschichten gebildet wird. Zweifelsohne können historische Spielfilme mit ihren oft jenseits der Politikgeschichte liegenden Themen einen Beitrag zu dieser Öffnung und Vielfalt leisten.

549 Vgl. Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 43.

550 Jaraus, Konrad H.; Sabrow, Martin: „Meistererzählung“ – Zur Karriere eines Begriffs, in: Jaraus, Konrad H.; Sabrow, Martin (Hrsg.): Die historische Meistererzählung: Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945, Göttingen 2002, S. 9–32, hier S. 16.

551 Ebd., S. 18.

552 Hodel, Jan: Verkürzen und Verknüpfen. Geschichte als Netz narrativer Fragmente: Wie Jugendliche digitale Netzmedien für die Erstellung von Referaten im Geschichtsunterricht verwenden, Bern 2013, S. 296.

Hinzuzufügen ist schließlich, dass die Analyse verknüpfter Handlungsstränge in der Regel den ganzen Film voraussetzt. Sicherlich sind Ausnahmen möglich (wie z. B. bei *DER RAT DER GÖTTER*), doch das Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Handlungssträngen kann oft erst über längere Filmabschnitte erkannt werden. Trotz des Aufwandes lohnt sich der Zugang vor allem deshalb, weil sich daran die Spezifik filmischen Erzählens besonders deutlich festmachen lässt. Denn sowohl bei filmischem und als auch bei wissenschaftlichem Erzählen werden Ereignisse genutzt, die chronologisch und kausal zueinander in Beziehung gesetzt werden und die durch die Gliederung in Anfang, Mitte und Schluss ihren Sinn erhalten. Bei einer Analyse der Verknüpfung von Handlungssträngen können demgegenüber mediale und diskursive Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlicher herausgearbeitet werden.

Toolkit – Handlungsanalyse

Verknüpfung von Handlungssträngen

✓ Haupt- und Nebenhandlung differenzieren

Mehrere, parallel verlaufende Handlungsstränge können gleichwertig sein oder in einer hierarchischen Beziehung als Haupt- und Nebenhandlung zueinander stehen. Um diese Beziehungen zu differenzieren, können quantitative und – mit den vier narrativen Ebenen – auch qualitative Kriterien herangezogen werden. Einzelne Handlungsstränge können unterschiedlich große Bezüge zum historischen Geschehen aufweisen.

Leitfrage: Verläuft die Handlung ein- oder mehrsträngig? Stehen mehrere Handlungsstränge in einem gleichwertigen oder hierarchischen Verhältnis zueinander? Welche historischen Bezüge stellen die einzelnen Handlungsstränge her?

✓ Formale Verknüpfung bestimmen

Handlungsstränge können in formaler Hinsicht in unterschiedlicher Weise miteinander verknüpft werden. Unterschiede ergeben sich dabei aus der Überschneidung bzw. aus der Kombination von gleichrangigen und hierarchisierten Handlungssträngen. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass einzelne Handlungsstränge auch einen eigenen Anfang und ein eigenes Ende haben können.

Leitfrage: Welche formale Verknüpfungstechnik liegt vor? In welchem Verhältnis stehen Anfang und Ende der einzelnen Handlungsstränge?

✓ Inhaltliche Verknüpfung bestimmen

Diese formalen Möglichkeiten können durch inhaltliche Verknüpfungstechniken auf verschiedene Weise realisiert werden. Zu unterscheiden ist hier zwischen der direkten Verknüpfung (Handlungsinterferenz, Überschneidung der Figurenkonstellation) und der eher indirekten Verknüpfung, die sich aus thematischen Äquivalenzen ergibt.

Leitfrage: Welche inhaltlichen Bezüge liegen zwischen den einzelnen Handlungssträngen vor? Werden die Handlungsstränge narrativ verknüpft oder liegen thematische Äquivalenzen vor?

✓ Funktionalität der Handlungsstränge bestimmen

Handlungsstränge stehen in einem funktionalen Verhältnis zueinander, das in der Erzeugung von Abwechslung oder in dem Zweck, die Erfahrungsbreite zu erweitern, liegen kann. Möglich ist es auch, dass mehrere Handlungsstränge dazu dienen, die Spannung zu steigern, Figuren näher zu charakterisieren oder thematische Kontraste zu schaffen, mit denen Aussagen hinterfragt oder relativiert werden können.

Leitfrage: In welchem funktionalen Bezug stehen die Handlungsstränge zueinander? Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die historische Aussage des Films?

6 Analyse der historischen Akteure und Figuren

In den Tumulten des Januars 1919 stellte Friedrich Meinecke in einem Vortrag über die Aufgaben des Geschichtsunterrichts fest, „daß nichts die Seele des Schülers so ergreift wie der Anblick großer, mit sich und ihrer Zeit ringender Männer und Helden“.⁵⁵³ Die großen Persönlichkeiten, so macht Meinecke hier deutlich, regen Schülerinnen und Schüler nicht nur zur kognitiven und rationalen Auseinandersetzung an, sondern sie berühren vor allem emotional. Sie sind für ihn deshalb das, was aus der Geschichte mit besonderer Wirkung hervortritt, sich zur Projektion abstrakter Ideen eignet und als Identifikationsangebot dienen kann: Die zu unterschiedlichen Zeiten und mit unterschiedlicher Intention betriebenen Personenkulte um Akteure wie Luther, Friedrich II., Bismarck oder Thälmann belegen dies deutlich. Dennoch, sowohl sprachlich als auch inhaltlich erscheint Meineckes Aussage antiquiert, denn das Anliegen des Geschichtsunterrichts besteht heute kaum darin, die Seelen der Schülerinnen und Schüler zu gewinnen oder Helden zu etablieren. Bekanntlich ist jedoch die Reichweite des Geschichtsunterrichts begrenzt und nicht nur im historischen Spielfilm, sondern auch in anderen populären Formen der Geschichtskultur stehen vor allem die historischen Akteure als die entscheidenden Handlungsträger der Geschichte im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.⁵⁵⁴

Dieses nach wie vor ungebrochene Interesse an historischen Akteuren lässt sich auch narrativ erklären: Während die Handlung nichts anderes sein kann als ein durch den Historiker geschaffenes erzählerisches Konstrukt, hat die Person

553 Meinecke, Friedrich: Bedeutung der geschichtlichen Welt und des Geschichtsunterrichts für die Bildung der Einzelpersönlichkeit, in: Meinecke, Friedrich: Zur Theorie und Philosophie der Geschichte, Stuttgart 1959, S. 30–60, hier S. 59.

554 Zu denken wäre hier an die zahlreichen personengebundenen Darstellungen der NS-Geschichte durch Guido Knopp. Siehe dazu Blanke, Horst Walter: Die Rolle von „Zeitzeugen“ in G. Knopps Fernsehdokumentationen, in: Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichtskultur: Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach/Ts. 2009.

bzw. der Akteur eine natürliche Voraussetzung. Sie ist etwas, das außerhalb der Vorstellungswelt des Historikers eine tatsächliche Existenz hatte, ohne eine Verdichtung von Geschehnissen zu Ereignissen oder andere Abstraktionen und Konstruktionen zu benötigen. Aus diesem Grund erscheint ihr Vergangenheitsbezug auch wesentlich direkter und unmittelbarer. Wenn jetzt mit den historischen Akteuren die zweite wichtige narrative Ebene von Interesse ist, muss im Vergleich zur Handlung also zunächst deren grundsätzlich anderer ontologischer Status beachtet werden.

Diese grundsätzlichen Überlegungen bei der Beschäftigung mit historischen Akteuren lassen sich in ganz ähnlicher Form auch beim Film feststellen. In seiner umfangreichen Darstellung „Die Figur im Film“ bemerkt Eder dazu: Figuren

„bilden Zentren der Identifikation und Kristallisationspunkte der Gefühle, fungieren als Vorbilder und abschreckende Beispiele, vermitteln neue Perspektiven und bestätigen alte Vorurteile. Die Figuren großer Blockbuster sind eine Zeit lang omnipräsent und können zu mythischen Gestalten werden; die provozierenden und enigmatischen Charaktere des Independent-Kinos können sich auf unvergessliche Weise einprägen. Figuren sind für das Verstehen und Erleben, für die Ästhetik und Rhetorik von Filmen ein zentraler Faktor. Sie prägen entscheidend deren Affektstrukturen, Thematik und Ideologie.“⁵⁵⁵

Historische Akteure bzw. Filmfiguren weisen also eine Reihe an Gemeinsamkeiten auf, die vermuten lassen, dass sich ihre Wirkungsweise gegenseitig verstärkt. Aus diesem Grund scheint eine genaue und intensive Auseinandersetzung unbedingt notwendig. Diese Annahme gilt vor allem deshalb, weil die Rezipienten auf Filmfiguren „in vieler Hinsicht wie auf reale Menschen“⁵⁵⁶ reagieren.

Deshalb ist es zunächst wichtig, die Begriffe Person bzw. Akteur und Figur voneinander zu unterscheiden. Im alltäglichen Sprachgebrauch werden unter Personen lebende (oder auch verstorbene) Menschen verstanden, Figuren werden dagegen mit Künstlichkeit assoziiert (z. B. auch Spielfigur). Dementsprechend ist der Geschichtswissenschaft der Begriff Figur auch weitgehend fremd. Stattdessen wird oft von Person(en) oder wertend von Persönlichkeit(en) gesprochen. Diese Wertung zeigt sich vor allem in der Debatte um Personalisierung und Personifizierung,⁵⁵⁷ die eine unbefangene Verwendung des Begriffs Person erschwert. Etymologisch betrachtet ist der Unterschied zwischen den wahrscheinlich aus dem Lateinischen stammenden Begriffen Figur und Person allerdings erstaunlich gering: So bedeutet das lateinische *figura* „Bildung, Gestaltung, Gebilde“; das latei-

555 Eder: Die Figur im Film, S. 13.

556 Ebd., S. 242.

557 Siehe dazu Kapitel 6.2 Darstellungsprinzipien: Perspektivität und Handlungsfähigkeit.

nische *persona* lässt sich mit „Maske“ oder „Rolle“ übersetzen. Beide Begriffe bezeichnen damit in ihrer Wortherkunft etwas Künstliches, Geschaffenes. Aufgrund ihrer Gebrauchsfrequenz ermöglichen sie es aber zu differenzieren: zwischen „echten“, d.h. realen Menschen und fiktiven Erscheinungen. Die erwähnten geschichtsdidaktischen Implikationen legen es jedoch nahe, auf einen wertfreien Begriff auszuweichen. Dazu bietet sich der in der Soziologie verbreitete Terminus des Akteurs an, unter dem einzelne oder in Organisationen zusammengeschlossene menschliche „Wesen mit Handlungsträgerschaft“⁵⁵⁸ verstanden werden. Diese Bedeutungsebene lässt den Begriff vor allem für einen narrativen Zugang als besonders geeignet erscheinen, weil Handlung und Handlungsträger auf diese Weise unmittelbar verbunden werden.

Mit dem filmischen Figurenbegriff kommt eine weitere notwendige Differenzierung hinzu: Bei der Handlungsanalyse eignet sich der Ereignisbegriff für alle möglichen Bezüge, denn mit ihm können sowohl das historische und das fiktionale Ereignis als auch seine Darstellung in wissenschaftlich-sprachlicher und filmischer Form bezeichnet werden. Möglich ist dies, weil das Ereignis in jeder Hinsicht ein Konstrukt ist. Historische Akteure hatten hingegen eine tatsächliche Existenz. Strenggenommen müsste deshalb von der Analyse der Akteure und Figuren gesprochen werden, die sich als mehr oder weniger historische Konstruktionen von den Akteuren unterscheiden. Es ist eben ein Unterschied, ob Adolf Hitler oder ein nur repräsentativer Hitlerjunge dargestellt wird. So wichtig diese Unterscheidung aber auch ist, für die praktische Analyse ist der Nutzen begrenzt, da sich Darstellungen zwar direkt auf einen historischen Akteur beziehen, aber dennoch sehr unterschiedlich ausfallen können. Im Gegensatz dazu sind repräsentative Figuren mit großen historischen Bezügen möglich. Aus diesem Grund soll pragmatisch zwischen historischen und fiktiven Figuren unterschieden werden, die sich durch eine Skala ab- bzw. zunehmender Referenzialisierbarkeit unterscheiden.

Diese Suche nach den richtigen Begriffen zeigt noch einmal, wie verhältnismäßig wenig die narrative Bedeutung von Akteuren bislang theoretisch untersucht worden ist. Für die weitere Auseinandersetzung ist deshalb hervorzuheben, dass der ontologische Unterschied zwischen Handlung und Handlungsträger bzw. zwischen Akteur und Figur nicht bedeutet, dass historische Akteure in ihrer Darstellung keiner Konstruktion unterlegen sind. Besonders deutlich wird dies am Kriterium der Informationsmenge, denn der „Satz an Informationen, durch den eine Figur in einem dramatischen Text bestimmt wird, [ist] ein endlicher und abgeschlossener [...], während die Zahl der Informationen, die man über einen realen Charakter in Erfahrung bringen kann, prinzipiell eine unbegrenzte ist“. In die-

558 Schimank, Uwe: So viel zu Akteuren! Ein Minimalkonzept zur Beantwortung einer Vorfrage soziologischer Erklärungen, in: Lüdtko, Nico; Matsuzaki, Hironori (Hrsg.): Akteur – Individuum – Subjekt: Fragen zu Personalität und Sozialität, Wiesbaden 2011, S. 23–44, hier S. 27.

sem Sinn ist für Pfister die „Begrenztheit der Information“⁵⁵⁹ der entscheidende Unterschied zwischen einer fiktionalen Figur und echten, lebenden Menschen. Diese Begrenztheit ist aber nicht nur für Figuren in fiktionalen Texten, sondern auch für historische Akteure charakteristisch. Um beispielsweise die Biographie Chlodwig I. rekonstruieren zu können, sieht sich der Historiker im Wesentlichen auf die „Historien“ Gregor von Tours beschränkt. Dieser zur Verfügung stehende Datensatz kann zwar immer wieder neu gedeutet, jedoch nicht beliebig erweitert werden.⁵⁶⁰ Sicherlich kann sich die Deutung eines historischen Akteurs durch neu entdeckte Quellen verändern, dafür gibt es zahlreiche Beispiele. Aber auch mit dem neuen Material bleibt dieses letztlich endlich. Sowohl Figur als auch der historische Akteur haben demnach (wenn auch aus ganz unterschiedlichen Gründen) etwas notwendig Fragmentarisches und Konstruiertes.

Die Analyse der Darstellung historischer Figuren muss deshalb darin bestehen, Konstruktionsmustern und -prinzipien aufzudecken. Um deren mediale Spezifik herausarbeiten zu können, scheint auch hier der Vergleich zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungsprinzipien sehr sinnvoll. So hat Schörken darauf verwiesen, dass die Darstellung eines historischen Akteurs bis auf eine einfache Relation reduziert werden kann: „Die sprachliche Minimalausstattung einer (Neben-)Person in einem historischen Werk kann man so beschreiben: Name plus Wirkungszusammenhang. Ein Weniger ist nicht möglich.“⁵⁶¹ Es ist offensichtlich, dass sich diese Form der Abstraktion nicht mit einer filmischen Darstellung vereinbaren lässt, denn im „Gegensatz zur Geschichtsschreibung unterliegt die illusionistische Vergangenheitsbeschwörung dem Zwang zur Vollständigkeit“.⁵⁶² Während also in (methodisch sauberen) historischen Darstellungen aus einer spärlichen Überlieferung keine ganze Biographie abgeleitet werden muss, ist der Film fast dazu „gezwungen“, über diese Überlieferung hinauszugehen. Ein Beispiel: Laut Bordbuch war es ein gewisser Rodrigo de Triana, der am 12. 10. 1492 als Erster die Neue Welt erblickte. In der zentralen Quelle zum Thema, dem Bordbuch Columbus', wird dieser mit der kurzen, aber entscheidenden Bemerkung erwähnt, dass als „erster [...] dieses Land ein Matrose namens Rodrigo de Triana“⁵⁶³ sah. In einer filmischen Darstellung wäre es natürlich möglich, diese Leistung ausschließlich verbal aufzugreifen und etwa durch eine Mauerschau oder einen Botenbericht darzustellen. Sobald de Triana den Akt der Entdeckung jedoch aktiv vollzieht und als Handlungsträger in Erscheinung tritt, kann seine Darstellung keine auf den Namen und seinen Verdienst reduzierte Randnotiz bleiben (Abb. 56 u. Abb. 57).

559 Pfister: *Das Drama*, S. 221.

560 Ein Dilemma, das Wallace-Hadrill treffend auf den Punkt brachte: „Chlodwig ist Gregors Chlodwig, ob uns das nun gefällt oder nicht.“ Zit. nach Hartmann, Martina: *Die Merowinger*, München 2012, S. 16.

561 Schörken: *Historische Imagination und Geschichtsdidaktik*, S. 107.

562 Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 25.

563 Columbus, Christoph: *Schiffstagebuch*, Köln 1989, S. 11.



Abb. 56: CHRISTOPHER COLUMBUS, TC 1.40.01



Abb. 57: CHRISTOPHER COLUMBUS – DER ENTDECKER, TC 1.18.04

Die von Pfister beschriebene „Begrenztheit der Information“ ist also sehr relativ zu sehen: Während die Geschichtswissenschaft sowohl auf der Quellenebene als auch auf der Darstellungsebene mit einer „Minimalausstattung“ leben kann, ist der Film einem „Zwang zur Vollständigkeit“ unterworfen. Damit eine filmische Handlung vollzogen werden kann, ist also in der Regel ein Darsteller nötig,⁵⁶⁴ der immer konkret ist und damit in seiner Darstellung immer oberhalb des Informationswertes einer sprachlichen Darstellung liegt. Für eine narrative Analyse historischer Spielfilme folgt daraus, dass Figuren nicht nur als Handlungsträger betrachtet werden dürfen, da sie gleichzeitig zahlreiche handlungsunabhängige Eigenschaften transportieren.

6.1 SYSTEMATISIERUNG VON AKTEUREN UND FIGUREN

6.1.1 FILMANALYTISCHE SYSTEMATIK

Um das Inventar an Figuren eines Films zu strukturieren, wird in der Filmanalyse gewöhnlich in Haupt- und Nebenfiguren bzw. Statisten unterschieden. Nach Hickethier lassen sich diese Gruppen dadurch unterscheiden, „wie stark sie im Zentrum des Geschehens“⁵⁶⁵ stehen. Ein solches Kriterium lässt sich zwar intuitiv gut anwenden, es hat jedoch den Nachteil, auch subjektive Einteilungen zu ermöglichen. Etwas genauer ist deshalb Pfister, der als Unterscheidungskriterien die „Dauer der Bühnenpräsenz“ und den „Anteil am Haupttext“ nennt. Jedoch gibt er zu bedenken, dass eine rein quantitative Einteilung sich nicht zwangsläufig mit der „Bedeutung der Figur für die Handlungsentwicklung decken muss“.⁵⁶⁶ Eder zeigt dies am Beispiel von *APOCALYPSE NOW*: Colonel Kurtz, verkörpert durch

⁵⁶⁴ Sicherlich gibt es auch dazu Ausnahmen. Dazu zählen z. B. Horrorfilme, die das „Grauen“ selbst nicht zeigen, sondern nur dessen Auswirkungen. Für historische Spielfilme ist diese Darstellungspraxis aber zu vernachlässigen.

⁵⁶⁵ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 124.

⁵⁶⁶ Pfister: Das Drama, S. 227.

Marlon Brando, erscheint erst im letzten Teil des Films mit nur wenig Anteil am Haupttext. Dennoch bestimmt er (als Handlungsziel Cpt. Willards) das Geschehen und ist ein „Schlüssel zum Thema des Films“.⁵⁶⁷ Um Haupt- und Nebenfiguren voneinander zu unterscheiden, dürfen also qualitative und quantitative Kriterien nicht losgelöst voneinander behandelt werden. Deshalb nennt Eder eine ganze Reihe an Techniken, die dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf eine Figur zu lenken:

- „das Star-Image des Darstellers
- der Einsatz filmischer Mittel
- Ungewöhnlichkeit oder Normabweichung der Figur
- kausale Involviertheit in die Handlung
- das Potential, bedeutsame Entscheidungen zu treffen
- der Fokus, den andere Figuren auf sie haben
- die Perspektivierung des Geschehens durch die Figur
- die symbolische Bedeutung der Figur
- die emotionale Anteilnahme der Zuschauer an der Figur“.⁵⁶⁸

Die meisten dieser Techniken lassen sich auf Colonel Kurtz beziehen, weshalb Eder ihn trotz seiner geringen quantitativen Präsenz als Hauptfigur bezeichnet.

Im Gegensatz zur Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren ist das Erkennen des Protagonisten relativ einfach. Der Hollywood-Drehbuchautor Ben Hecht beurteilt dessen Funktion innerhalb eines Mainstream-Films sehr bildlich: „Im ersten Akt lässt man einen Mann eine Palme hinaufklettern. Im zweiten Akt schmeißt man Steine nach ihm, und im dritten Akt holt man ihn wieder von der Palme herunter.“⁵⁶⁹ Nach diesem Verständnis ist der Protagonist derjenige, der das wesentliche Ziel der Handlung verfolgt bzw. in Konflikte gerät, die mit dem Erreichen dieses Ziels in Verbindung stehen. Wie das Zitat außerdem zeigt, sollte der Mainstream-Film – im Anschluss an das klassische Drama – „nur einen Haupthelden haben“. Die Ursache dafür sieht Freytag vor allem darin begründet, dass die Einheit des Dramas „wesentlich davon abhängig [ist], dass die Handlung sich an einer maßgebenden Person vollzieht“.⁵⁷⁰ Diese Tradition hat sich im Großen und Ganzen bis heute durchgesetzt. Sicherlich gibt es Filme, die schon im Titel eine Mehrzahl an Protagonisten andeuten wie *DAS DRECKIGE DUTZEND*, *DIE SIEBEN SAMURAI* oder *THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ*, doch lassen sich auch innerhalb dieser Gruppen klare Bedeutungs- und Aufmerksam-

567 Eder: *Die Figur im Film*, S. 469.

568 Ebd., f.

569 Zit. nach Hant: *Das Drehbuch*, S. 69.

570 Freytag: *Die Technik des Dramas*, S. 261. Das heißt im Umkehrschluss jedoch nicht, dass sich die Einheit der Handlung aus der Beschränkung auf einen Protagonisten ergibt. Aristoteles: *Poetik*, S. 27.

keitshierarchien zwischen den Figuren ausmachen. Zu den wenigen Gegenbeispielen zählt *DER SCHMALE GRAT*, in dem eine Vielzahl von Charakteren scheinbar zufällig und beliebig und damit fast gleichwertig in den Blick genommen wird. Die gezeigte Erstürmung eines Hügels auf der Insel Guadalcanal im Südpazifik während des Zweiten Weltkriegs dient auf diese Weise als Ausgangspunkt, um die persönlichen Motive und Ängste der Soldaten zu zeigen. Der militärische Verlauf dieser Aktion und damit die historische Handlung vollzieht sich dagegen fast unabhängig von den Figuren, die ihr Schicksal kaum in der Hand zu haben scheinen bzw. entscheidend darauf Einfluss nehmen können. *DER SCHMALE GRAT* liefert daher weniger eine konsistente Darstellung der historischen Ereignisse, sondern versteht sich in der Gegenüberstellung von traumhaften Natur- mit traumatischen Gewaltszenen als philosophische Reflexion über den Ursprung des Krieges.⁵⁷¹ Neben anderen experimentellen Versuchen bleibt ein solcher Umgang mit den Figuren aber eher ein Einzelfall, weshalb der Film auch heute noch „eine durchaus monarchische Einrichtung“⁵⁷² bleibt.

Hecht formuliert noch eine weitere pointierte Grundregel des Films, die an die Beschränkung auf einen Protagonisten anschließt: „Das Geheimnis der Dramatiker ist sehr einfach: Zwei Hunde und ein Knochen.“⁵⁷³ Während der Protagonist also das wesentliche Ziel der Handlung verfolgt, ist der Antagonist derjenige, der ihm dabei im Weg steht und das Erreichen des Ziels verhindern will. Während aber der Protagonist zumindest bei historischen Spielfilmen in der Regel ein menschliches Wesen ist, kann der Antagonist bzw. die antagonistische Kraft auch nichtmenschliche Formen annehmen: In vielen im Grenzland (*frontier*) spielenden Western wird beispielsweise die Natur zum Antagonisten, indem sie der Ausbreitung der weißen Siedler in Form von reißenden Flüssen oder gewaltigen Gebirgsmassiven entgegensteht. In *SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN* wird die Größe des Raumes zum Antagonisten. Die scheinbar unendliche Distanz zwischen der Kriegsgefangenschaft in Kap Deschnjow und der deutschen Heimat lässt den Wunsch, diese wiederzusehen, fast aussichtslos erscheinen. In den meisten Filmen über das Attentat vom 20. Juli wirken nicht nur die überzeugten Nationalsozialisten antagonistisch, sondern auch die Zeit übernimmt diese Funktion, da sie gnadenlos gegen den Widerstand läuft. Diese Beispiele zeigen, dass die filmischen Konstellationen von Protagonist und Antagonist sehr variabel sein können. Aber auch wenn Protagonist und Antagonist menschliche Figuren sind, muss ihre Konstellation nicht zwangsläufig den historischen Zusammenhängen entsprechen: So stehen sich im Russlandfeldzug von 1812 bekanntlich Napoleon und

571 Röwekamp stellt dazu fest: „Auf diese Weise entwirft *DER SCHMALE GRAT* schließlich eine Bilderphilosophie des Krieges, die in Bildern und Figuren über die Natürlichkeit des Krieges nachdenkt.“ Röwekamp: Antikriegsfilm, S. 186.

572 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 261.

573 Zit. nach Hant: Das Drehbuch, S. 20.

Kutusow als Oberbefehlshaber ihrer Armeen gegenüber. Im Roman KRIEG UND FRIEDEN – und in seiner kongenialen Verfilmung von Sergei Bondartschuk – bleiben sie dagegen Randfiguren. Als weitere Ebene kommt hinzu, dass das Verhältnis von Protagonisten und Antagonisten als deutlicher Ausdruck des Entstehungskontextes verstanden werden muss. So waren in bundesdeutschen Kriegsfilmern der 1950er Jahre „die Russen als der neue Feind des Kalten Krieges [...] auch der ideale Feind des deutschen Weltkrieg-II-Films“.⁵⁷⁴ Diese Darstellungsweise wäre bei Filmen aus der DDR undenkbar. Hier erscheint die Rote Armee, wie beispielsweise in ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, DIE FAHNE VON KRIWOJ ROG oder ICH WAR NEUNZEHN, als Befreier.

Zum Figurenensemble gehören außerdem die sogenannten Statisten, die keine Individualität annehmen und häufig auch in Gruppen auftreten, weshalb aus dramaturgischer Sicht die Bezeichnung Kollektivfigur gerechtfertigt erscheint.⁵⁷⁵ Auch dieses Phänomen ist in der Geschichtsschreibung bekannt. Pandel hält dazu fest:

„Bei den komplexen Erzählungen der Historiker [...] stellt sich das Problem der mangelnden Personenidentität. Sklavenjäger, Sklavenkapitäne, Sklavenhändler und Sklavenhalter sind jeweils andere Personen. Bei den Schwarzen, die gefesselt zur Küste gebracht werden, handelt es sich nicht um die gleichen Personen, die auf den Feldern arbeiten. [...] Der Historiker muss also so tun (‚konstruieren‘), als wenn Täter wie Opfer die gleichen (kollektiven) Subjekte wären.“⁵⁷⁶

Der Rückgriff auf kollektive Subjekte kann in wissenschaftlichen Darstellungen eine exemplarische Funktion einnehmen, um sich wiederholende Prozesse abstrahierend darstellen zu können. Eng damit verbunden ist sicherlich auch die Frage der Überlieferung, aus der individuelles Handeln eindeutig zugeschrieben werden kann. Mommsen stellte deshalb fest, dass die „Elemente der ältesten Geschichte [...] die Völkerindividuen“⁵⁷⁷ seien. Derartige Verallgemeinerungen können aber auch in theoretischen Vorannahmen begründet sein. So geht der historische Materialismus bekanntlich davon aus, dass die „Geschichte aller bisherigen Gesellschaft [...] die Geschichte von Klassenkämpfen“⁵⁷⁸ sei. Gegenüber diesen unterschiedlichen Begründungen zeigt der Gebrauch von Kollektivfiguren im Film eher andere Motivationen, denn schon von Beginn der Filmgeschichte an wurde erkannt, dass der Film große Menschenmassen im Vergleich zum Theater besser

574 Hey: Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm, S. 236.

575 Vgl. Pfister: Das Drama, S. 225.

576 Pandel: Historisches Erzählen, S. 86.

577 Mommsen, Theodor: Römische Geschichte, Zürich 1954, S. 24.

578 Marx, Karl; Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei, 9. Aufl., Berlin 1986, S. 3.

integrieren kann. Als eine der ersten monumentalen Produktionen gilt der Episodenfilm *INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT* von D. W. Griffith, bei dem in jedem Teil Kollektivfiguren zum Einsatz kamen, die Adel, Arbeiter, Stadtbewohner etc. darstellten. Besonders eindrucksvoll ist dabei die Episode über Babylon, in der die für die Entstehungszeit unvorstellbar große Zahl von 3000 Komparsen zum Einsatz kam (Abb. 59 u. Abb. 60). Interessant sind die Texttafeln, mit denen die Figuren weiter differenziert werden (Abb. 58):

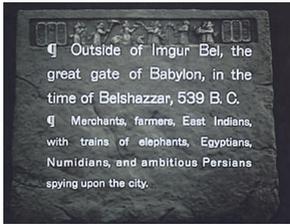


Abb. 58: *INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT*, TC 0.20.02



Abb. 59: *INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT*, TC 0.20.27

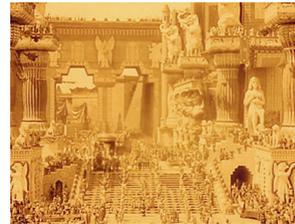


Abb. 60: *INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT*, TC 1.51.11

Der in diesem Zusammenhang bislang größte Aufwand wurde wohl für den Film *GANDHI* betrieben: Bei der Szene, die die Prozession zur Beerdigung Gandhis zeigt, waren angeblich ca. 400 000 Menschen beteiligt (Abb. 61).⁵⁷⁹ Diese Zahl wird wohl auch in Zukunft nicht mehr überschritten werden, da derartige Massenszenen außerordentlichen finanziellen und logistischen Aufwand bedeuten und deshalb heute mit der sich seit den 1990er Jahren rasant entwickelnden Computertechnik (CGI) erzeugt werden, wie am Beispiel des Kreuzfahrerheeres aus dem Film *KÖNIGREICH DER HIMMEL* zu sehen ist (Abb. 62).



Abb. 61: *GANDHI*, TC 0.04.27



Abb. 62: *KÖNIGREICH DER HIMMEL*, TC 1.07.20

579 So der Regisseur Richard Attenborough im Audiokommentar zum Film. Für diese Aufnahme sollen 19 Kameras positioniert worden sein. Audiokommentar von Richard Attenborough zu *GANDHI*, TC 0.04.19, TC 0.6.36.

Ein besonders perfides Beispiel für die Verwendung von Kollektivfiguren liefert die letzte große nationalsozialistische Produktion KOLBERG. Der als persönliches Projekt von Goebbels anzusehende Film sollte nach seiner Intention „ganz auf historischen Tatsachen aufgebaut werden“, um am Beispiel der Verteidigung der Stadt Kolberg in den Napoleonischen Kriegen dem „wachsenden Stimmungs- und Haltungseinbruch“ in der Bevölkerung am Ende des Krieges „Einhalt zu gebieten“.⁵⁸⁰ Nach dieser Zielstellung versuchte der schon für den antisemitischen Film JUD Süß herangezogene Regisseur Veit Harlan, „dem Publikum von heute das Heldentum seiner Vorfahren“⁵⁸¹ durch überwältigende Massenszenen mit einem für die damalige Kriegssituation nahezu unglaublichen Einsatz von 187 000 Soldatenstatisten zu verdeutlichen.⁵⁸² Neben den im Jahre 1806 bei der Belagerung Kolbergs spielenden Schlachtszenen zeigen sich diese Größenordnungen gleich in der zu Beginn des Films einsetzenden Rahmenhandlung. Darin versucht Gneisenau im Jahr 1813, Friedrich Wilhelm III. von der notwendigen Einheit von Volk und Armee zu überzeugen, um die französische Armee zu schlagen. Schon die erste Minute erscheint so wie eine filmische Version der Rede zum totalen Krieg: Unter den Klängen von Theodor Körners „Männer und Buben“ mit den bekannten Versen „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!“ sind endlos wirkende Kolonnen zu sehen, die sich aus Soldaten, Bürgern, Frauen und Kindern und damit quasi aus dem ganzen Volk zusammensetzen scheinen. Mit diesen suggestiven Bildern endet der Film dann auch wieder. Tatsächlich verpuffte aber bei der sich abzeichnenden Niederlage die erhoffte Wirkung des Films vollkommen. Nach einer spektakulär inszenierten Premiere des Films in der eingeschlossenen Atlantikfestung La Rochelle sahen den Film bis Kriegsende nur wenige Zuschauer.⁵⁸³ Insgesamt kommt deshalb Kreimeier zu dem Schluss, dass der gewaltige Aufwand an Menschen und Material zwar der typischen Tendenz des Kinos der NS-Zeit entspricht, aber in seiner unlösbaren Verbindung von filmischer Handlung und realer Wirklichkeit eher dem Wirklichkeitsverlust von Goebbels zuzuordnen ist.⁵⁸⁴

580 So Goebbels in seinen Tagebucheinträgen vom 7. und 28.05.1943. Zit. nach Moeller: Der Filmminister, S. 298 f.

581 Produktionsübersicht der Reichsfilmintendanz vom 14. 1. 1944. Zit. nach Moeller: Der Filmminister, S. 309.

582 Vgl. Produktionsübersicht der Reichsfilmintendanz vom 14. 1. 1944. Zit. nach ebd.

583 Einzig in Berlin wurde der Film länger gespielt, aber auch hier nur mit mäßigem Erfolg. Am 31. Spieltag, also Anfang März 1945, sahen den Film im 1052 Besucher fassenden Tauentzien-Palast in zwei Vorstellungen nur 95 bzw. 204 Gäste. Vgl. Drewniak, Bogusław: Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987, S. 196.

584 „Gerade in ihrem letalen Stadium enthüllt die faschistische Scheinproduktion ihr ureigenes Wesen und ihre Tendenz, historische Erinnerung und aktuelle Erfahrung mythisch zu verschmelzen und beide in einer wahnhaften Transzendenz, die bis zum letzten Tag den Namen ‚Endsieg‘ trug, aufzuheben. Was Goebbels ‚geistige Kriegsführung‘ nannte – also der Krieg im Kopf, der Krieg als Szenario einer bedingungslos delirierenden Phantasie –, gewann Übermacht über den realen Krieg, der in dem Maße, in dem er näherrückte, an Bedeutung verlor und in einem ganz konkre-

Am Beispiel der Rahmenhandlung von *KOLBERG* lassen sich auch zwei Grundformen des Einsatzes von Kollektivfiguren in historischen Spielfilmen unterscheiden: Eine große Anzahl an Menschen kann – wie im Fall von *KOLBERG* – zunächst einfach als Dekoration dienen, um eine bestimmte Situation zu veranschaulichen. Zentrales Merkmal dieser Form ist, dass von den Figuren nicht aktiv in die Handlung eingegriffen wird und diese auf ihre „Funktion als kulissenhafte Staffage“⁵⁸⁵ beschränkt bleiben. Vor allem in Monumentalfilmen über die römische Antike ist von dieser Möglichkeit immer wieder intensiv Gebrauch gemacht worden. Typische in diesem Zusammenhang auftauchende Gruppen sind wie in *BEN HUR* (1959) Legionäre (Abb. 63), Sklaven (Abb. 64⁵⁸⁶) und Zuschauer bei Spielen (Abb. 65 u. Abb. 66). Andere Beispiele für nicht in die Handlung eingreifende Kollektivfiguren sind Stadtbewohner, Soldaten, Häftlinge etc.



Abb. 63: *BEN HUR* (1959), TC1.04.36



Abb. 64: *BEN HUR* (1959), TC 1.05.36



Abb. 65: *BEN HUR* (1959), TC2.38.45



Abb. 66: *BEN HUR* (1959), TC 2.30.08

Eine andere Form des Einsatzes von Kollektivfiguren besteht darin, diese in den Handlungsablauf zu integrieren. Wenn der antike Monumentalfilm ein typisches Beispiel für nicht handlungsrelevante Kollektivfiguren ist, dann ist der Western das typische Beispiel für das Gegenteil: Ein Siedlertreck, schon ansässige Farmer, Eisenbahnbauer oder Kavalleristen müssen sich angreifender „Indianer“ erwehren. Vor allem in den „klassischen“ Western wie in *STAGECOACH* wird dabei ein Bild von den indigener Akteure gezeichnet, das kaum individuel-

ten Sinne zum Vorwand, zur Staffage, schließlich zum Materialfundus und logistischen Terrain für die Phantasieproduktion wurde. Goebbels rief den ‚geistigen Krieg‘ aus – und die Wehrmacht überstellt ihm ihre letzten Regimenter.“ Kreimeier: *Die Ufa-Story*, S. 410.

585 Pfister: *Das Drama*, S. 225.

586 Die berühmte Sklavengaleere aus *BEN HUR* (1959), die auch schon in der ersten Verfilmung auftauchte (*BEN HUR* (1925)), muss historisch als Ausnahme gesehen werden. In der Regel ruderten freie Bürger die Schiffe, vor allem auch deshalb, weil die Tätigkeit eine genaue Kenntnis der Abläufe erforderte.

Analyse der historischen Akteure und Figuren

le Konturen enthält und durch die Zuschreibung von Negativattributen gekennzeichnet ist (Abb. 67). Die auf dieser Stereotypisierung aufbauende Konfliktkonstellation setzte sich in der Folge als typisches Genremerkmal des Westerns durch (Abb. 68–Abb. 70). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass noch in den 1920er Jahren ein viel differenzierteres Bild die Filme bestimmte.⁵⁸⁷ Ein vergleichbarer Zugang und damit eine Abkehr von der stereotypen Darstellung findet sich dann erst wieder seit den 1970er Jahren (z. B. *LITTLE BIG MAN* oder *ICH KÄMPFE NIEMALS WIEDER*) und vor allem seit *DER MIT DEM WOLF TANZT*.⁵⁸⁸



Abb. 67: *STAGECOACH*, TC 1.09.19



Abb. 68: *SEIN LETZTES KOMMANDO*, TC 2.05.30



Abb. 69: *FORT YUMA*, TC 0.52.27



Abb. 70: *DER SCHWARZE FALKE*, TC 0.31.30

587 Vgl. *REEL INJUNS*, TC 0.15.35.

588 Im Vergleich zu den amerikanischen Western ergibt sich eine merkwürdige Tendenz in deutschen Produktionen: In den bundesdeutschen Karl-May-Filmen werden Frontierkonflikte nicht nur aus Sicht der europäischen Siedler, sondern auch aus der indigenen Perspektive erzählt. Allerdings bleibt dabei abgesehen von einigen Nebenfiguren Winnetou die einzige Hauptfigur, der Stamm selbst erscheint auch hier als Kollektivfigur vollkommen undifferenziert. Mit einem ganz anderen Anspruch gingen von Beginn an die sogenannten DEFA-Indianderfilme vor. Bemerkenswert an diesen Filmen ist nicht nur eine individualisierende Darstellung, sondern auch der Rückgriff auf ethnologische Untersuchungen, auf denen beispielsweise die literarische Vorlage zum ersten Film der Reihe *DIE SÖHNE DER GROSSEN BÄRIN* basiert.

6.1.2 HISTORISCHE SYSTEMATIK

Im Vergleich zur Filmanalyse ist das Interesse einer historisch interessierten Untersuchung anders gelagert. Zusätzlich zu der etablierten Systematik ist deshalb zwischen historischen und fiktiven Figuren zu unterscheiden. Damit soll allerdings nicht der Anspruch auf eine historisch authentische Darstellung gemeint sein. Vielmehr geht es darum, dass historische Figuren direkt auf einen historischen Akteur verweisen. Wie zahlreiche Beispiele zeigen, bedeutet diese Referenzialisierbarkeit aber nicht gleichzeitig auch eine authentische Darstellung. Die Unterscheidung zwischen historischen und fiktiven Figuren wird deshalb mitunter schwierig, da manchmal nicht viel mehr als der Name eines historischen Akteurs in der filmischen Darstellung übrig bleibt, fiktive, jedoch gleichzeitig repräsentative Figuren hingegen sehr authentisch wirken können. Die Ursachen dafür können vielfältig sein. Freytag erläutert den ablaufenden Transformationsprozess vom *historischen Akteur* zur *historischen Figur* folgendermaßen:

„Der Idealisierungsprozess aber beginnt dadurch, dass sich die Umriss des geschichtlichen oder sonsther wert gewordenen Charakters nach dem Bedürfnis der in der Seele aufgegangenen Situation umbilden. Der Zug des Charakters, welcher den empfundenen Momenten der Handlung nützlich ist, wird zu einem Grundzuge des Wesens, welchem sich alle übrigen Charaktereigentümlichkeiten als ergänzendes Nebenwerk unterordnen. Gesetzt, den Dichter fessle der Charakter Kaiser Karls V., poetisch vermag er ihn nur zu empfinden, wenn er ihn durch eine bestimmte Aktion durchtreibt. Der Kaiser auf dem Reichstage von Worms, oder wie er dem gefangenen König Franz gegenübersteht, oder in der Szene, in welcher der Landgraf von Hessen zu Halle den Fußfall tut, oder in dem Augenblick, wo er die Nachricht von dem drohenden Überfall des Kurfürsten Moritz erhält, wird unter dem Zwange der Situation jedesmal ein weit anderer; er behält vielleicht noch alle Züge der geschichtlichen Überlieferung, aber der Ausdruck wird ein eigentümlicher und beherrscht so sehr das ganze Bild, dass es bereits jetzt nicht mehr für ein historisches Porträt gelten könnte. Doch die Umbildung geht rasch weiter. An die erste dichterische Anschauung knüpfen sich andere, das erste Teilstück der Handlung schließt andere an sich, es ringt danach, ein Ganzes zu werden, es erhält Anfang und Ende. Und jedes neue Glied der Handlung, welches sich ausbildet, zwingt dem Charakter etwas von der Farbe und den Motiven auf, welche zu seiner Erklärung notwendig sind. Ist in solcher Weise die Handlung gerichtet, so ist dem Dichter unter der Hand der wirkliche Charakter nach den Bedürfnissen seiner Idee völlig umgeformt. Allerdings trägt der Schaffende während dieser ganzen Arbeit die Züge der wirklichen Gestalt wie ein Neben- oder Gegenbild in seiner Seele, er nimmt aus diesem, was er von Einzelheiten brauchen kann;

aber was er daraus schafft, ist frei nach den Bedürfnissen seiner Handlung herausgehoben und mit eigener Zutat zu neuer Masse verschmolzen.“⁵⁸⁹

Der hier geschilderte Vorgang muss sicherlich von Film zu Film als unterschiedlich graduiert betrachtet werden. Indem Freytag aber auf die enge Verbindung bzw. Abhängigkeit von Handlung und Figur aufmerksam macht, kann er erklären, welchen Mechanismen die Darstellung eines historischen Akteurs unterworfen sein kann. Beispielsweise entwirft der Film *GLADIATOR* eine kaum durch Quellen gestützte Beschreibung des Kaisers Commodus; und zwar sowohl hinsichtlich der biographischen Daten als auch hinsichtlich seines Charakters.⁵⁹⁰ Diese Abweichungen müssen aber nicht nur aus dem Desinteresse oder dem Unvermögen der Filmemacher resultieren, denn die Darstellung des Commodus unterliegt klar dem dramaturgischen Prinzip des Films, das in der Gegenüberstellung mit dem fiktiven römischen General Maximus Decimus Meridius⁵⁹¹ besteht.

Den Gegensatz zu einer kaum authentisch dargestellten historischen Figur bildet eine fiktive Figur, die in ihrer Biographie, ihrem Charakter und ihren Handlungsmotiven repräsentativ für eine Zeit ist. Derartige Figuren finden sich oft auch in Nebenrollen: In *DER 20. JULI* wird neben dem militärischen Widerstand auch der Widerstand der Arbeiterbewegung und der Kirche thematisiert. Die auftretenden Figuren bleiben jedoch fiktiv und handeln als typische Vertreter ihrer Bewegungen.

Neben dem Phänomen, dass historische Figuren mit beliebigen Charakterzügen und fiktive Figuren mit zeittypischen, repräsentativen Biographien versehen werden können, steht eine weitere Besonderheit des historischen Spielfilms, die der Geschichtsschreibung fremd ist. Zum Zweck der dramaturgischen Verdichtung kann es vorkommen, dass mehrere historische Akteure zu einer hybriden historischen Figur verschmelzen. Beispiele dafür finden sich in *QUO VADIS* (1951). Der

„Held Vinicius zum Beispiel stellt eine Kombination aus zwei historischen Gestalten dar: der bei Tacitus erwähnte Schwiegersohn des Generals Corbulo, Annius Vinicianus, der, wie Cassius Dio berichtet, unter seinem Schwiegervater als Legat die 5. Legion befehligt und von ihm nach Rom gesandt wird, erhält den Namen und die politische Haltung eines nur von Sueton erwähnten Verschwörers gegen Nero, eben Vinicius. Zusätzlich gibt ihm Sienkiewicz Marcus Vinicius, einen der Consuln des Jahres 30 n. Chr.

589 Freytag: *Die Technik des Dramas*, S. 231.

590 Vgl. Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 184 ff.

591 Zwar ist der General Maximus eine fiktive Figur, doch schon sein Name diskreditiert ihn, denn Maximus Decimus Meridius widerspricht der lateinischen Namensgebung in vielerlei Hinsicht. Vgl. ebd., S. 178.

und Widmungsträger des Geschichtswerks des Velleius Paterculus, zum Vater, womit der Held des Romans auf verschiedene Weise in die römische Führungsschicht eingebettet wird.⁵⁹²

Aus der Unterscheidung von historischen und fiktiven Figuren ergibt sich weiterhin, dass im Gegensatz zur Filmanalyse das Interesse bei einer historischen Betrachtung nicht immer zwangsläufig auf den Hauptfiguren liegen muss. Denn im Gegensatz zu fiktiven Figuren verweisen historische Figuren auf einen unabhängig vom Film existenten historischen Akteur, der nicht nur aus der filmimmanenten Handlung, sondern auch aus dem Vorwissen der Rezipienten seine Bedeutung erhält. Diese dem Film vorausgehende Bedeutung kann die Rezeption entscheidend beeinflussen und der Figur einen Stellenwert zuweisen, der nicht aus der Dramaturgie hervorgeht. Während bei der Filmanalyse Figur und Handlung nahezu unlösbar miteinander verbunden zu sein scheinen,⁵⁹³ ist es bei einer historischen Betrachtung also durchaus legitim, *nur* nach der Darstellung einer historischen Figur zu fragen.⁵⁹⁴ Zum Beispiel erscheint Hitler in dem Stalingrad-Film *HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN* nur in einer Szene und in dieser nur von hinten. Eine filmisch betrachtet derart nebensächliche Rolle, dass der Darsteller in einem gängigen Nachschlagewerk wie dem „Lexikon des Internationalen Films“ nicht einmal erwähnt wird. Für den Historiker ist aber gerade diese Reduktion von großem Interesse, da sie einen interessanten Einblick in die Geschichtskultur der 1950er Jahre liefert: In dieser Zeit wurden zwar in der Bundesrepublik Deutschland eine ganze Reihe an Kriegsfilmern produziert,⁵⁹⁵ Hitler selbst ist darin jedoch eher sehr selten bzw. nur sehr versteckt zu finden,⁵⁹⁶ wie die folgenden Beispiele zeigen (Abb. 71–Abb. 73):

592 Zu den weiteren Ausführungen siehe Paulsen, Thomas: „Was für ein Künstler geht mit mir zugrunde!“. Peter Ustinovs Nero-Psychogramm und die antiken Quellen, in: Meier, Mischa; Słanička, Simona; Paulsen, Thomas (Hrsg.): *Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln 2007, S. 219–232, hier S. 225.

593 „[...] im Gegensatz zu einer realen Person, die zwar von ihrem Kontext mitgeprägt wird, jedoch als Gewordene eine von ihrem Kontext analytisch isolierbare, reale Kategorie darstellt, ist eine dramatische Figur von ihrem Kontext überhaupt nicht ablösbar, da sie ja nur in diesem Kontext existiert, sie erst in der Summe ihrer Relationen zu diesem Kontext konstituiert wird.“ Pfister: *Das Drama*, S. 221. Eder sieht das etwas moderater und verweist darauf, dass Figuren besser erinnert werden als die Handlung und auch außerhalb dieser „intermedial und intertextuell übertragbar und ablösbar von einzelnen Plots sind“. Eder: *Die Figur im Film*, S. 20.

594 Beispielhaft für einen solchen Zugang kann die umfangreiche Arbeit Lindners dienen, der sich intensiv mit der Darstellung der römischen Kaiser beschäftigt hat. Vgl. Lindner: *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*.

595 Der Kriegsfilm zählt neben dem Heimatfilm zum zweitwichtigsten Genre dieser Zeit. Vgl. dazu Wegmann: *Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre*; Hugo: *Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre*.

596 Kannapin, Detlef: „Es versucht zu sprechen: Der Führer!“ Hitler-Bilder in Ost und West, in: Herbst-Meßlinger, Karin; Rother, Rainer (Hrsg.): *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur*, München 2008, S. 42–53, hier S. 44 ff.

Analyse der historischen Akteure und Figuren



Abb. 71: DER 20. JULI, TC 1.00.37



Abb. 72: ES GESCHAH AM 20. JULI, TC 0.24.49



Abb. 73: HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN,
TC 0.30.38

In den vergangenen Jahren hat sich diese Darstellungspraxis nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ stark verändert. Die Bandbreite könnte dabei kaum größer sein: So geht der Film *GESPRÄCH MIT DEM BIEST* von Arnim Mueller-Stahl davon aus, dass Hitler den Krieg überlebte. Im Alter von 103 Jahren führt er in einem Bunker ein skurriles Interview mit einem Reporter (Abb. 74). Neben dieser kontrafaktischen Annäherung finden sich aber auch vermehrt Comedy-Darstellungen, so z. B. in *SWITCH RELOADED* oder in der amerikanischen Serie *DIE SIMPSONS* (Abb. 75–Abb. 76):



Abb. 74: GESPRÄCH MIT DEM BIEST, TC 1.02.45



Abb. 75: SWITCH RELOADED, 2-2, TC 0.03.17



Abb. 76: DIE SIMPSONS, 2-20, TC 0.07.20

Diese Variabilität zeigt noch einmal, dass mit der Darstellung Hitlers respektive eines historischen Akteurs zwar immer direkte Bezüge zur Vergangenheit vorliegen, mit einer authentischen Darstellung müssen diese jedoch nicht verbunden sein.⁵⁹⁷ Ein historischer Akteur kann also nahezu vollständig aus seinem zeiträumlichen Kontext genommen und in beliebige andere Kontexte eingegliedert werden.⁵⁹⁸

597 Sicherlich kann die Einbeziehung von historischen Akteuren eine Strategie zur Herstellung von Authentizität sein, wie Lindner behauptet, daraus darf jedoch nicht der Umkehrschluss gezogen werden, dass historische Figuren zwangsläufig in authentischer Umgebung präsentiert werden müssen. Vgl. Lindner, Martin: Zwischen Anspruch und Wahrscheinlichkeit – Legitimationsstrategien des Antikfilms, in: Lindner, Martin (Hrsg.): Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005, S. 67–85, hier S. 81 ff.

598 Ein weiteres Extrembeispiel dafür wäre der Horrortrashfilm *BUBBA HO-TEP*, in dem Elvis Presley und John F. Kennedy in einem Altersheim in einem traurigen Dasein fristen, dann aber der mordenden ägyptischen Mumie Imhoteps begegnen.

Das ist vor allem deshalb möglich, weil der Rezipient die historischen Bezüge ergänzen und deshalb die Figur im neuen Kontext deuten kann.

6.1.3 PERSPEKTIVEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SCHULISCHE PRAXIS

Bei der Auseinandersetzung mit historischen Spielfilmen nimmt die Analyse der Figuren eine besondere Stellung ein. Figuren setzen die Handlung in Gang und müssen deren Konsequenzen ertragen, insofern können sie die Vorstellung von Geschichte als menschliches Handeln und Leiden auf besondere Weise repräsentieren. Das gilt vor allem, weil Filme ihre Geschichten nur anhand von Figuren erzählen können, die immer konkret in ihrer individuellen und sozialen Perspektivität sind. Eine abstrakte „Entsubjektivierung“, die „menschliche durch gegenständliche Handlungsträger ersetzt“,⁵⁹⁹ wie beispielsweise in einer Parteien-, Kriegs- oder Kulturgeschichte, wären in Filmen undenkbar. Der „Verlust an Gegenständlichkeit“ in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen ist deshalb zwar der Grund, warum „Erzählsubjekte so verschiedene Identitäten“⁶⁰⁰ annehmen können, auf den Film ist diese Abstraktionsmöglichkeit jedoch nicht übertragbar. Aus dieser Feststellung ergibt sich die besondere Qualität, aber auch die Problematik historischer Spielfilme: Da die Handlung an Figuren gebunden ist, können über diese Nähe historische Phänomene weniger rational, sondern vor allem empathisch wahrgenommen werden. So wichtig und wertvoll diese Möglichkeiten aber auch sind, erst kritische Distanz kann in Verbindung mit Rationalität und Abstraktion zu einem Geschichtsbewusstsein führen, das seine eigene Bedingtheit reflektieren kann. Die Systematisierung von Figuren ist deshalb ein erster Schritt, aus dieser emotionalen Bindung herauszutreten und anhand filmischer Kategorien deutlich zu machen, worin die Besonderheiten einer historischen Betrachtung liegen.

Durchaus interessant ist dabei, dass sich sowohl filmische als auch wissenschaftlich-sprachliche Erzählungen auf einen Protagonisten bzw. ein Referenzsubjekt beschränken. Für den Film folgt daraus, dass dem Protagonisten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte, denn vor allem durch seine „Brille“ wird die historische Welt und der sich darin ereignende Konflikt erfahrbar. Diese Konflikte ergeben sich in der Regel aus der Auseinandersetzung mit einer antagonistischen Kraft, die, wie herausgearbeitet, nicht immer von einer Figur dargestellt sein muss, sondern unterschiedlich realisiert sein kann. Neben Kollektivfiguren sowie zeitlichen und räumlichen Zusammenhängen sind hier selbst Abstraktionen wie der Parlamentarismus im Fall der Bismarck-Fil-

⁵⁹⁹ Iffert: Die Inhaltsstruktur des Geschichtsbewusstseins, S. 332.

⁶⁰⁰ Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 43.

me BISMARCK und DIE ENTLASSUNG möglich. Insofern weisen diese Abstraktionsmöglichkeiten Parallelen zwischen filmischem und wissenschaftlich-sprachlichem Erzählen auf.

Aus den bisherigen Überlegungen ergab sich außerdem, dass die filmische Konstellation von Protagonist und Antagonist nicht unbedingt den historischen Verhältnissen entsprechen muss. Gegenüber einer stark personalisierenden Darstellung, die die Konzentration auf die vermeintlichen Hauptakteure legt, können sich diese Konstellationen im Film durch repräsentative fiktive Figuren ausdrücken. Deutlich wird das beispielsweise in KRIEG UND FRIEDEN, aber auch in zahlreichen Kriegsfilmern, die die historischen Entscheidungsträger als Nebenfiguren darstellen und Geschichten aus der Truppe erzählen. Die Wahl der Perspektive und der damit verbundenen Konflikte kann zum einen dramaturgische Gründe haben. Zum anderen zeigen diese Konstellationen den Quellenwert historischer Spielfilme, denn die Allianzen der Entstehungszeit werden auf die dargestellte historische Zeit übertragen. So erscheinen die Soldaten der Roten Armee in Filmen aus der DDR als Befreier; im bundesdeutschen Film NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN dagegen als kaltblütige Angreifer, die auch vor der Ermordung von Frauen und Kindern nicht zurückschrecken.

Die von der Filmanalyse gebotenen Möglichkeiten der Figurensystematik zeigten außerdem die Bedeutung von Kollektivfiguren in historischen Spielfilmen, die als Typus in ähnlicher Form auch in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen zu finden sind. Bei der Gegenüberstellung der Darstellungspraktiken konnten Gemeinsamkeiten und Unterschiede festgestellt werden. So spielt eine spärliche, zur Verallgemeinerung zwingende Überlieferung für den Film eine vergleichsweise geringe Rolle. Auch die Notwendigkeit zur Abstraktion bei der Herausarbeitung typischer Konstellationen (z. B. „Dreieckshandel“) lässt sich nicht auf den Film übertragen. Demgegenüber kann die Verwendung von Kollektivsubjekten als „Staffage“ als typisch filmisch gelten. Im wissenschaftlichen Diskurs gibt es zu dieser Schaffung von Schauwerten kein Gegenstück. Die Beispiele konnten allerdings verdeutlichen, dass sich die mit der Schaffung dieser Schauwerte verbundenen Intentionen nicht nur auf Unterhaltung beschränken lassen, sondern – wie im Fall von KOLBERG – auch mit Indoktrination verbunden sein können.

Aus historischer Sicht lässt sich ähnlich wie bei der Analyse von Ereignissen die naheliegende Unterscheidung von fiktiven und historischen Figuren nur idealtypisch treffen. Das ergibt sich daraus, dass fiktive Figuren sehr repräsentativ gestaltet sein können. Wie die verschiedenen Beispiele zeigten, muss dagegen die Darstellung einer historischen Figur nicht unbedingt auch historisch authentisch sein, sondern es ist möglich, sie auf ihren Namen und stereotype Eigenschaften zu reduzieren und sie in unterschiedlichste Kontexte zu versetzen (vgl. die Darstellung Hitlers in DIE SIMPSONS bzw. in SWITCH RELOADED). Wie aus der Beschreibung Freytags deutlich wurde, kann die Abweichung bei der Figurendarstellung von der historischen Überlieferung dramaturgische Gründe haben. In QUO VADIS

(1951) gehen diese Abweichungen so weit, dass verschiedene historische Akteure zu einer hybriden Figur verschmelzen.

Wird die Triftigkeit der Darstellung einer Figur untersucht, sollte dies nicht nur defizitär oder ideologiekritisch, sondern auch im Kontext der Handlung geschehen, aus der Schwerpunktsetzungen bzw. die Konzentration auf bestimmte Merkmale erklärt werden können. Dieser Handlungsbezug hat aber sicherlich seine Grenzen. Beispielhaft deutlich wurde dies an der Darstellung Hitlers in bundesdeutschen Filmen der 1950er Jahre, in denen er nur als Nebenfigur auftaucht und die Handlung nicht bzw. kaum beeinflusst.

Toolkit – Figurenanalyse

Systematisierung von Akteuren und Figuren

✓ **Figureninventar strukturieren**

Die in historischen Spielfilmen dargestellten Handlungen sind in der Regel an Figurenhandlungen gebunden. Aus diesem Grund kommt der Figurenanalyse große Bedeutung zu. Ein erster Schritt sollte darin bestehen, dass Figureninventar zu strukturieren und zwischen Protagonisten, Antagonisten, Nebenfiguren und Statisten/Kollektivfiguren zu unterscheiden.

Leitfrage: Welchen Umfang und welche Struktur hat das Figureninventar? Welche Bedeutung haben die Figuren für die Handlung?

✓ **Protagonist und Antagonist gegenüberstellen**

Die in historischen Spielfilmen dargestellten Konflikte resultieren aus der Gegenüberstellung von Protagonist und Antagonist. Während es sich bei den Protagonisten in der Regel um menschliche Figuren handelt, kann die antagonistische Kraft sehr unterschiedlich gestaltet werden. Die aus der Perspektive des Protagonisten wahrgenommenen Konflikte können verschiedenster Art sein und historischen Konstellationen entsprechen, widersprechen oder sie kreativ gestalten.

Leitfrage: Wie nimmt der Protagonist den Konflikt wahr? Wodurch artikuliert sich die antagonistische Kraft? Handelt es sich dabei um eine natürliche Figur? Welche historische Dimension hat der Konflikt?

✓ **Historische und fiktive Figuren unterscheiden**

Anhand der Referenzialisierbarkeit kann idealtypisch zwischen historischen und fiktiven Figuren unterschieden werden. Zu beachten ist dabei, dass historische Figuren zwar auf einen historischen Akteur zurückgehen, deshalb aber nicht zwangsläufig auch historisch authentisch dargestellt werden müssen. Möglich sind demgegenüber fiktive, sehr repräsentativ dargestellte Figuren.

Leitfrage: Welche historischen Bezüge stellen die Figuren her? In welchem Verhältnis steht dazu die Darstellung?

✓ **Kollektivfiguren untersuchen**

Sowohl in wissenschaftlich-sprachlichen als auch filmischen Darstellungen findet sich das Phänomen von kollektiven Akteuren bzw. Figuren. Für den Film können Kollektivfiguren mit und ohne Handlungsträgerschaft unterschieden werden. Zu prüfen ist die Tendenz, dass Kollektivfiguren über ihren Einsatz als Schaubild hinaus oft ideologisch-politische Implikationen enthalten.

Leitfrage: Welchen Anteil haben die Kollektivfiguren an der Handlung? Sind sie aktiv beteiligt oder dienen sie nur als Schaubild? Ist die Darstellung mit politisch-ideologischen Absichten verbunden?

6.2 DARSTELLUNGSPRINZIPIEN: PERSPEKTIVITÄT UND HANDLUNGSFÄHIGKEIT

6.2.1 PERSONALISIERUNG UND PERSONIFIZIERUNG

Im Zusammenhang mit der Neuausrichtung der Geschichtsdidaktik in den 1970er Jahren wurde auf eine Besonderheit historischer Darstellungen aufmerksam gemacht, die seitdem unter dem Begriff Personalisierung bekannt ist. Gemeint war damit eine Art der Darstellung, die historische Ereignisketten auf das Werk von meist nur einer Person reduziert. Dieser Ansatz ist im Rahmen einer Analyse von historischen Spielfilmen deshalb von großer Bedeutung, weil – wie gezeigt wurde – auch der Film seine Handlung in der Regel auf eine zentrale Figur reduziert, durch die die Perspektivität der Geschichte bestimmt wird. Das Prinzip einer personalisierenden Geschichtsdarstellung lässt sich vor allem auf den Historismus des 19. Jahrhunderts zurückführen und gründet sich auf die Vorstellung, nach der vor allem die „großen Männer“ Geschichte machen. So schreibt Jacob Burckhardt⁶⁰¹ in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“, dass die „Geschichte [...] es bisweilen [liebt], sich auf einmal in einem Menschen zu verdichten, welchem hierauf die Welt gehorcht“.⁶⁰² Für Burckhardt wird das „große Individuum“ deshalb zu einem Vollstrecker eines von ihm angenommenen Gesamtwillens.⁶⁰³ Neben diesen eher philosophischen Ansätzen steht die mehr machtpolitische Argumentation, die vor allem mit Heinrich von Treitschke verbunden ist:

„[...] überall stößt die Geschichtswissenschaft auf das Räthsel der Persönlichkeit. Personen, Männer sind es, welche die Geschichte machen, Männer wie Luther, wie Friedrich der Große und Bismarck. Diese große heldenhafte Wahrheit wird immer wahr bleiben; und wie es zugeht, daß diese Männer erscheinen, zur rechten Zeit der rechte Mann, das wird uns Sterblichen immer ein Räthsel sein [...] Die Monarchie beruht auf dem tief sinnigen Gedanken, den alle liberalen Schwätzer heute verspotten, daß Männer die Geschichte machen.“⁶⁰⁴

601 Zum besonderen Verhältnis von Jacob Burckhardt zum Historismus, dem er „nicht mehr uneingeschränkt positiv gegenüber“ stand, vgl. Wittkau, Annette: Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems, 2. Aufl., Göttingen 1994, S. 43 ff.

602 Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, Wiesbaden 2009, S. 263.

603 Das große Individuum vollzieht einen Willen, „der über das Individuelle hinausgeht, und der je nach dem Ausgangspunkt als Wille Gottes, als Wille einer Nation oder Gesamtheit, als Wille eines Zeitalters bezeichnet wird“ Ebd., S. 277.

604 Treitschke, Heinrich von: Politik. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Berlin, Leipzig 1899, Bd. 1, S. 6 u. Bd. 2, S. 59.

Es ist naheliegend, dass eine solche personalisierende Geschichtsbetrachtung dazu geeignet ist, die bestehenden Verhältnisse zu legitimieren und zu konservieren. Vollkommen pervertiert ist dieses Darstellungsprinzip deshalb unter den Nationalsozialisten, die damit versuchten, das Führerprinzip historisch zu bestätigen. Im Kino fand dies seine Umsetzung in einer Fülle von biographischen Filmen, die als „die auffälligste NS-Innovation“⁶⁰⁵ der 1930er Jahre gelten können. Die dazu zählenden Filme waren alle nach demselben Muster aufgebaut und huldigten dem unbezwingbaren, der Masse entrückten Genie.⁶⁰⁶ Rathsack bemerkt dazu:

„Da sie [die Filme] Geschichte nicht als Prozess, sondern als Wiederholung des immer Gleichen darstellten, erschien Hitler als Verkörperung der historischen Kontinuität. Mehr noch: die Nationalgeschichte schien in ihm ihre Krönung zu finden, weil er offenbar das Werk vollendete, das Friedrich II. und Bismarck begonnen hatten. Manche ihrer Worte schienen bereits prophetisch auf ihn zu deuten. Das lenkte den Strom von Ehrfurcht und Verehrung, der jenen galt, ihm zu. Ihre Verklärung zu heroischen Monumenten übte den Zuschauern exakt jene Haltung ein, die sie gegenüber ihrem ‚Führer‘ einnehmen sollten.“⁶⁰⁷

Im wissenschaftlichen Diskurs geriet die Personengeschichte vor allem ab den 1970er Jahren in Verruf und im Rahmen der Strukturgeschichtsschreibung (ähnlich wie das Ereignis) immer mehr in den Hintergrund. Die Ablehnung wurde damit begründet, dass eine personalisierende Geschichtsschreibung „politische Apathie“ fördere, „indem sie den Schülern die Erkenntnis eigener Handlungs- und Veränderungsmöglichkeit erschwert.“ Damit sei dann die Grundlage für die Entstehung „autoritärer Einstellungen“⁶⁰⁸ geschaffen. Der sich an der Strukturgeschichte orientierende Gegenentwurf zur Personengeschichte knüpft deshalb an marxistische Überlegungen an und erklärt, dass „eher die Umstände den Menschen bestimmen, als dass umgekehrt die Menschen die Verhältnisse bestimmen“.⁶⁰⁹ Das genaue Ziel erläutert Kocka:

605 Moeller: *Der Filmminister*, S. 270.

606 Zu nennen sind hier vor allem die Bismarckfilme *BISMARCK* und *DIE ENTLASSUNG* sowie *DER GROSSE KÖNIG* über Friedrich II. Daneben stehen: *FRIEDRICH SCHILLER*, *OHM KRÜGER*, *CARL PETERS*, *WEN DIE GÖTTER LIEBEN* (über Mozart), *ANDREAS SCHLÜTER*, *PARACELSUS* u. a. Mit ausführlichen Besprechungen und Materialien siehe Giesen; Hobsch: *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*.

607 Schoenberger, Gerhard: *Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie*, in: Marquardt, Axel; Rathsack, Heinz (Hrsg.): *Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 9–38, hier S. 29.

608 Bergmann, Klaus: *Personalisierung, Personifizierung*, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 298–300, hier S. 298.

609 Ebd.

„[...] wenn Historiker Ereignisse, Handlungen und Personen erklären wollen, dann müssen sie versuchen, diese so intensiv wie möglich auf ihre strukturellen Determinanten hin zu befragen und damit den Spielraum einzuzengen, [...] den die verschiedenartigen Strukturen in ihrem Zusammenspiel noch offenlassen mögen. [...] Der Rest [...] mag erzählt oder beschrieben, als Eigenart der jeweiligen Person oder des jeweiligen Ereignisses ‚verstanden‘ werden oder in seiner Faktizität einfach festgestellt werden.“⁶¹⁰

Gegenwärtig haben sich jedoch eher ausgleichende Positionen durchgesetzt, die die wechselseitige Beziehung zwischen Akteuren und Strukturen berücksichtigen: „Personen stehen natürlich im Bedingungsrahmen ihrer Zeit, aber sie haben auch mit ihren Ideen und Fähigkeiten Spielräume und Gestaltungsmöglichkeiten.“⁶¹¹ Ebenfalls wird deutlich gemacht, dass die „Geschichtsdarstellung im Geschichtsunterricht [...] ohne handelnde Personen“⁶¹² nicht auskommt.⁶¹³ Insofern geht es nicht mehr darum, Akteure bzw. Personen aus historischen Darstellungen zu streichen, sondern festzustellen, dass weder eine blutleere Strukturgeschichte noch ein verklärendes Heldenepos angemessene Umgangsformen mit historischen Themen liefern. Wie auch Klose betont, sollte es vielmehr das Ziel sein, Geschichte als „ein Werk von Menschen“ zu verstehen und nicht als ein „Schicksal, das anonym über ihnen waltet“.⁶¹⁴

Aber nicht nur in der Geschichtswissenschaft, sondern – wie schon oben herausgearbeitet wurde – auch in der Literatur- und Filmwissenschaft werden die Fragen nach den Dominanzverhältnissen von Akteur und Struktur bzw. Figur und Handlung heute auch eher ausgleichend beantwortet. Eine wiederholte Grundsatzdiskussion dieser Zusammenhänge scheint eher ausgeschlossen. Eine neue Perspektive entsteht jedoch, wenn nicht nur fachwissenschaftliche historische Darstellungen einerseits und Spielfilme andererseits betrachtet werden, sondern historische Spielfilme näher untersucht werden. Junkelmann bemerkt dazu, dass diese häufig dazu neigen, „um jeden Preis zu individualisieren, kollektive Ent-

610 Kocka, Jürgen: Struktur und Persönlichkeit als methodologisches Problem der Geschichtswissenschaft, in: Bosch, M. (Hrsg.): Persönlichkeit und Struktur in der Geschichte, S. 166.

611 Sauer: Geschichte unterrichten, S. 74.

612 Schneider, Gerhard: Personalisierung/Personifizierung, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 1, Schwalbach/Ts. 2012, S. 302–315, hier S. 306.

613 Zu einem interessanten Ergebnis in diesem Zusammenhang kommt auch Beetz, die in einer empirischen Untersuchung über die Wirkung einer Unterrichtsfernsehsendung (Thema „Wirtschaftlicher Aufschwung um 1500“) herausarbeiten konnte, dass „der Transfer von Strukturen in Handlungen und szenischen Darstellungen“ das historische Lernen deutlich erleichtert. Beetz, Petra: Pro und contra: Moderne Medien und Aneignung von Geschichte, in: Klose, Dagmar; Uffelmann, Uwe (Hrsg.): Vergangenheit – Geschichte – Psyche. Ein interdisziplinäres Gespräch, Idstein 1993, S. 193–206, hier S. 199.

614 Klose: Klios Kinder und Geschichtslernen heute, S. 72.

Analyse der historischen Akteure und Figuren

wicklungen auf Entscheidungen und Taten einiger weniger Übermenschen zu reduzieren und komplexe Vorgänge in simple persönliche Auseinandersetzung umzuwandeln“.⁶¹⁵ Kein ernstzunehmender Historiker würde heute im Stil des 19. Jahrhunderts schreiben. Aber dadurch, dass der Mainstream-Film auf eine geringe Anzahl an Figuren begrenzt ist, wird die Personalisierung von Geschichte wieder zu einem durchaus ernstzunehmenden Thema.

Durchaus interessant ist, dass dieses Darstellungsprinzip über die Filmgeschichte und Systemgrenzen hinweg wiederzufinden ist. Beispielhaft dafür können die Filme *DER GROSSE KÖNIG*, *ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE/ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE* und *STRESEMANN* stehen. Im Detail unterschiedlich gestaltet erfüllen sie das zentrale Kriterium der Personalisierung, indem die wesentlichen (historischen) Ereignisse des Films von den Protagonisten beherrscht und gelenkt werden. Auffällig ist dabei außerdem, dass die jeweiligen Protagonisten ihre Ziele durch Aufgabe privaten Glücks und unter Missachtung der eigenen Gesundheit erreichen. An dieser Stelle soll nun herausgearbeitet werden, mit welchen unterschiedlichen Mitteln versucht wurde, eine personalisierende Darstellung zu erreichen.



Abb. 77: Filmplakat *DER GROSSE KÖNIG*



Abb. 78: Filmplakat *ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE*



Abb. 79: Filmplakat *STRESEMANN*

Der Film *DER GROSSE KÖNIG* macht schon im Vorspann klar, dass es sich bei Friedrich II. um eine „überragende Persönlichkeit“⁶¹⁶ handelte, und auch im Presseheft war zu lesen: „Es gibt seltene Augenblicke in der Geschichte, da einer aufsteht und gegen das Vorurteil der Welt angeht, allein auf schwerem und hartem

615 Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 25.

616 *DER GROSSE KÖNIG*, TC 0.01.47.

Weg, im tiefen Bewusstsein seines Rechtes.“⁶¹⁷ In diesem Sinne lauten dann auch die letzten Worte Friedrichs in diesem Film. Nach erfolgreichem Abschluss des Siebenjährigen Krieges kehrt er nach Kunersdorf zurück und trifft dort die Müllerin Luise wieder, die er direkt nach der verlorenen Schlacht kennengelernt hatte und die dann auch im Laufe des Films immer wieder seinen Weg kreuzt. Der Mann, den sie während des Krieges heiratete, hat diesen nicht überlebt. Nun ist die abgebrannte Mühle aber wieder aufgebaut und die Müllerin tritt dem König mit einem Säugling im Arm entgegen:

Friedrich II.: Ach, sie ist's? Wer ist denn der Müller?
 Luise: Ich, Majestät.
 Friedrich II.: Stehst du nun ganz allein?
 Luise: Nein. (Küsst ihr Kind)
 Friedrich II.: Siehst du, ich steh allein.⁶¹⁸

Neben derartigen Dialogen ist vor allem die Bildsprache des Films ein deutlicher Hinweis darauf, dass alles Geschehen auf die Person des Königs fokussiert ist. Immer wieder erscheint der König in Großaufnahmen oder in einsamer Umgebung. Lediglich in den ersten Minuten des Films fehlen derartige Einstellungen, da hier ausgiebig aktionsreiche Szenen der Schlacht von Kunersdorf gezeigt werden (Abb. 80):

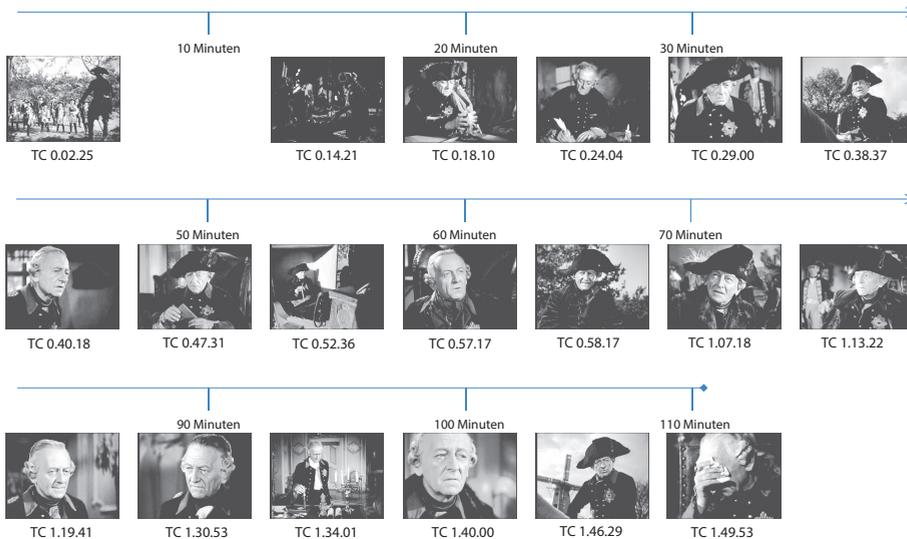


Abb. 80: Personalisierung in DER GROSSE KÖNIG

617 Tobis-Presseheft zu DER GROSSE KÖNIG, zit. nach Giesen; Hobsch: Die Propagandafilme des Dritten Reiches, S. 385.

618 DER GROSSE KÖNIG, TC 1.46.00 ff.

Ein anderes Beispiel für die Umsetzung von Personalisierung findet sich in den beiden Thälmannfilmen. Der erste Teil, ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, beginnt mit der Darstellung der letzten Tage an der Westfront im Herbst 1918. Nachdem bei einem Gefreiten ein Flugblatt entdeckt wurde, soll dieser vor das Kriegsgericht gestellt werden. Im parallel zum Film erschienenen „Literarischen Szenarium“ liest sich diese Szene folgendermaßen:

„Hauptmann Zinker befiehlt: ‚Gefreiter Jansen, vortreten!‘ Bleierne Stille tritt ein. Fiete Jansen rührt sich nicht von der Stelle. Thälmann tritt hinzu und stellt sich neben Jansen. Eine Bewegung geht durch die Gruppe. Alle Soldaten blicken auf Thälmann. [...] Auf das Zeichen des Offiziers legen die Soldaten des Stoßtrupps [...] auf Jansen, Thälmann und die anderen an. Jansen will sich aus der Reihe der Kameraden lösen. Aber Thälmann hält ihn mit einer kleinen Bewegung des Ellenbogens zurück. Er geht selbst mit langsamen, entschlossenen Schritten auf Zinker zu. Die Blicke der Soldaten folgen jeder seiner Bewegungen. Er tritt ganz dicht vor Zinker hin. Scharf sagt er: ‚Schluß!‘ Mit schnellen ruckartigen Griffen reißt er Zinker die Achselstücke vom Uniformrock. Fast gleichzeitig springen auch seine Kameraden vor. Im Nu sind alle Offiziere entwaffnet und ihre Achselstücke abgerissen. [...] Mit einer vollen Wendung zu seinen Kameraden, das Gewehr mit einer stoßenden Bewegung des Armes hoch über sich hebend, ruft Thälmann: ‚Es lebe die Revolution!‘“⁶¹⁹

Thälmann wird hier nicht nur zum Initiator der Meuterei, sondern auch zum Verkünder der Revolution. Zunächst bestimmt er das Geschehen: Die Kameraden warten auf seine Reaktionen und kein Offizier kann sich ihm in den Weg stellen. Schließlich fordert er zur Revolution auf, woraufhin in der nächsten Szene Karl Liebknecht die Republik in Berlin ausruft, die in diesen Zusammenhängen maßgeblich durch Thälmann vorbereitet zu sein scheint. Genauso wie bei DER GROSSE KÖNIG wird auch an diesem Beispiel deutlich, wie sehr die inhaltliche und formale Ebene miteinander verbunden sein können. Hier wird der Anteil Thälmanns an der Ausrufung der Republik durch einen sogenannten Matchcut unterstützt: An der Westfront reißt Thälmann seine Faust hoch (Abb. 32) und in Berlin steigt die Fahne zum Himmel (Abb. 33). Der Film reduziert die Ereignisse im Herbst 1918 aber nicht nur auf Thälmann, sondern er entwirft eine in zweifacher Hinsicht nicht zutreffende Darstellung: Bekanntlich fand die entscheidende Befehlsverweigerung der Truppe nicht an der Westfront, sondern bei den Kieler Matrosen statt. Hinzu kommt, dass Thälmann im November 1918 bereits desertiert war, nachdem er von einem Heimaturlaub im Oktober nicht mehr an die Front zurückkehrte.

619 Bredel; Tschesno-Hell: Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse, S. 14 f. Statt des Gewehrs reißt Thälmann im Film nur die typische Faust nach oben.

Im Beispiel des bundesdeutschen Film *STRESEMANN* befindet sich die personalisierende Darstellungsweise auf der Ebene der Figurenkonstellation. Mit Ausnahme seines freundschaftlichen Verhältnisses zu Briand bleibt Stresemann alleinhandelnd. Keine Berater und keine politischen Freunde stehen ihm zur Seite. Er dominiert die Verhandlungen von Locarno und verteidigt deren Ergebnisse dann im deutschen Reichstag gegen alle Skeptiker. Fast monarchisch agierend setzt er unbeirrbar seine Ziele durch. Neben der Figurenkonstellation ist aber vor allem der dramatische Aufbau des Films interessant: Den Höhepunkt des Films bildet die telegrafische Mitteilung der Verleihung des Friedensnobelpreises. Genau in dieser Situation bekommt Stresemann jedoch auch von seinem Arzt mitgeteilt, dass seine Gesundheit stark angegriffen ist. Damit schlägt die Handlung um. Konnte er noch kurz vorher einen als Antagonisten aufgebauten fiktiven Journalisten zum Umdenken bekehren, scheitern nun seine weiteren Versuche, die europäische Idee voranzutreiben. Ein Treffen mit dem ebenfalls als Antagonisten wirkenden Poincaré in Paris scheitert. Auch wenn es ihm noch gelingt, die Entmilitarisierung des Rheinlandes zu erreichen, kann er den Aufschwung der Nationalsozialisten nur noch wahrnehmen, aber nicht mehr verhindern. Mit prophetischen Worten spricht er zu Briand: „Wenn ich nicht mehr da bin, wird es vielleicht bald ein anderes Deutschland geben.“⁶²⁰ Nun ist es sicherlich richtig, dass kurz nach der sogenannten Ära Stresemann die Zeit der Präsidialkabinette begann, die schließlich in die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler mündete. Gerade daran wird aber das für eine personalisierende Darstellung typische Phänomen der Verkürzung komplexer Sachverhalte deutlich, denn der Aufstieg der Nationalsozialisten und das Ende der Weimarer Republik kann sicherlich nicht nur mit dem Tod Stresemanns erklärt werden.

Die drei gewählten Beispiele zeigen nicht nur mögliche Realisationsformen von Personalisierung, sondern auch, dass diese Art der Darstellung unabhängig vom historischen Entstehungskontext der Filme ist: Während *DER GROSSE KÖNIG* den Führerkult in Szene setzt, ist es bei den Thälmann-Filmen der stalinistische Personenkult. Thälmann wird seiner Individualität fast vollkommen beraubt und zu einem übermenschlich großen Idealbild der „Arbeiterklasse“ stilisiert. *STRESEMANN* hingegen wird zum Vorbild der Kanzlerdemokratie. Für ihn ist das Parlament nicht der Ort der Entscheidungsfindung, sondern allenfalls ein Platz, diese zu erklären.⁶²¹ Aber auch wenn die besprochenen Beispiele älteren Datums sind, bedeutet das nicht, dass personalisierende Darstellungen heute keine Rolle mehr spielen. Zu sehr scheinen die dramaturgischen und figurenbezogenen Regeln des Mainstream-Films einer solchen Darstellungsweise entgegenzukommen, als dass sich daran etwas ändern würde. So ist beispielsweise schon

620 *STRESEMANN*, TC 1.33.07.

621 Kannapin bemerkt zu *STRESEMANN*, dass dieser als ein Ruf „nach einer stabilen Staatsordnung über das Parteiengenzänk hinweg“ verstanden werden kann. Kannapin: *Dialektik der Bilder*, S. 21.

auf dem DVD-Cover von HENRI 4 zu lesen: „In Zeiten des Wahnsinns war er die Stimme der Vernunft!“

Zur Verteidigung des Mainstream-Films ist allerdings anzuführen, dass sich in diesem die von Bergmann mit der Personifizierung vorgeschlagene Alternative zur Personalisierung ebenfalls sehr häufig findet. Unter Personifizierung versteht Bergmann

„geschichtliche Sachverhalte an namenlosen Individuen und aus der Sicht namenloser Individuen, an Unterschichtengruppen und aus der Sicht von Unterschichtengruppen darzustellen und zu reflektieren und doch gleichzeitig auf der gesellschaftlichen Bindung der Namenlosen und auf der strikten Beachtung der das politisch-historische Handeln auslösenden, einschränkenden und bedingenden Sachumstände zu beharren. Ein personifizierender Geschichtsunterricht ist also didaktisch nicht sinnvoll, wenn er Schülern nicht gleichzeitig nicht-personale Elemente wie wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Strukturen vermittelt, innerhalb derer und in Auseinandersetzung mit denen sich historisch-politisches Handeln vollzieht und die dem individuellen Handeln fast unübersteigbare, dem gesellschaftlichen Handeln enge, aber doch überschreitbare Grenzen setzen.“⁶²²

Oftmals findet dieser Anspruch seine Grenzen in der fehlenden historischen Überlieferung: So haben die erwähnten Namenlosen (wie z. B. Sklaven der Antike, Bauern des Mittelalters oder indigene Kulturen Nordamerikas) kaum schriftliche Zeugnisse hinterlassen, weshalb ein personifizierender Zugang auf bestimmte Zeiten beschränkt bleibt. Als Alternative schlägt Bergmann vor, Zeugnisse „stummer Gruppen“ im Rahmen kreativer Aufgaben zu erstellen und dabei Alteritätserfahrung zu entwickeln. Er selbst sieht diese Vorgehensweise jedoch als „Balance-Akt“⁶²³ an, da eine an fachwissenschaftlichen Regeln orientierte Arbeitsweise Zeugnisse nicht einfach erfinden kann. In historischen Spielfilmen ist ein kreativer Umgang mit der Vergangenheit demgegenüber leichter möglich. Insofern bieten sich also ideale Möglichkeiten für eine personifizierende Darstellung. Entscheidend sind dabei vor allem die von Bergmann hervorgehobenen Bedingungsstrukturen. Übersetzt in die Sprache des Films ist also danach zu fragen, wodurch das Verhalten der Figuren motiviert ist. Nur wenn die Entscheidung bzw. das Schicksal einer Figur auf historische Zusammenhänge bezogen werden kann, kann auch von Personifizierung gesprochen werden. Die DEFA-Produktionen DAS BEIL VON WANDSBEK (1951) und JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN (1970) entsprechen die-

622 Bergmann, Klaus: Personalisierung im Geschichtsunterricht – Erziehung zu Demokratie?, S. 83.

623 Bergmann, Klaus: Multiperspektivität, in: Bergmann, Klaus; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2007, S. 65–77, hier S. 72.

sem Kriterium in besonderer Weise, denn sie zeigen durch die NS-Zeit geprägte individuelle Schicksale. In dem auf Arnold Zweigs Roman zurückgehenden Film *DAS BEIL VON WANDSBEK* (1951) steht ein Hamburger Fleischer im Zentrum der Handlung. Nach der sogenannten Machtergreifung wartet er vergebens auf die Umsetzung der bis 1933 verbreiteten sozialrevolutionären Propaganda und muss mitansehen, wie seine Fleischerei durch ein größeres, moderneres Geschäft in den Ruin getrieben wird. In dieser Situation nimmt er das Angebot an, als Scharfrichter inhaftierte Kommunisten zu exekutieren, um mit dem Geld sein Geschäft zu sanieren. Als sich aber die Gerüchte in der Öffentlichkeit mehren, dass er für die Hinrichtung verantwortlich ist, begeht er voller Verzweiflung Selbstmord. Zwar sind der Entstehungshintergrund des Romans bzw. die Authentizität der Geschichte unklar, doch das spielt im Rahmen eines personifizierenden Zugangs nur eine untergeordnete Rolle. Denn *DAS BEIL VON WANDSBEK* (1951) ist vor allem deshalb interessant, weil der Film, wie Bergmann fordert, „wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Strukturen vermittelt, innerhalb derer und in Auseinandersetzung mit denen sich historisch-politisches Handeln vollzieht.“⁶²⁴ Ganz in diesem Sinne urteilt Kannapin über den Film und bezeichnet ihn als ein „dichtes Porträt über die gefährliche Anfälligkeit vor allem der kleinbürgerlichen Schichten gegenüber den ordnungspolitischen Angeboten des Faschismus.“⁶²⁵ Durch die wirtschaftliche Not motiviert wird ein durchschnittlicher Deutscher zum Instrument des faschistischen Terrors, dem er selbst zum Opfer fällt.⁶²⁶

In eine ganz andere Richtung vollzieht sich in der Verfilmung von Falladas berühmtem Roman *JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN* (1970) die Entwicklung des Berliner Arbeiters Otto Quangel, der im Moment der Siegesmeldung über Frankreich die Nachricht vom Tod seines Sohnes erhält. Bis zu diesem Moment vollkommen unpolitisch und nur an der Arbeit interessiert, wird der Verlust seines Sohnes zum Auslöser, Widerstand zu leisten. Dieser besteht darin, handgeschriebene Postkarten mit Losungen gegen Hitler und den Krieg in Hausfluren Berliner Wohnhäuser abzulegen. Schließlich wird er dabei gefasst und nach einem Schauprozess hingerichtet. Obwohl Fallada auf einen Fall zurückgriff, der sich tatsächlich in Berlin ereignet hatte, bleibt auch Quangels Handeln im Kern repräsentativ und durch die ihn umgebenden Strukturen motiviert. Erst der Verlust des Sohnes macht aus ihm einen Systemgegner und einen politisch denkenden und handelnden Menschen.

624 Bergmann, Klaus: Personalisierung im Geschichtsunterricht – Erziehung zu Demokratie?, S. 83.

625 Kannapin, Detlef: Dialektik der Bilder, S. 75.

626 Genau dies formulierte auch der Hauptdarsteller Erwin Geschonneck. Nach seinem Verständnis ist es das Hauptanliegen des Films, zu zeigen, „wie jemand aus sozialen Gründen zum Werkzeug der Nazis werden kann.“ Diese Beurteilung durch Geschonneck ist vor allem deshalb interessant, da der Film für heftige Kontroversen in der DDR sorgte, weil der Film angeblich „Mitleid mit dem Henker“ auslösen würde. Geschonneck, Erwin: *Meine unruhigen Jahre*, Berlin 1984, S. 193; vgl. dazu auch Kannapin: *Dialektik der Bilder*, S. 14.

6.2.2 (MULTI-)PERSPEKTIVITÄT

Der Vergleich von *DAS BEIL VON WANDSBEK* (1951) und *JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN* (1970) kann vor allem sichtbar machen, wie unterschiedlich historisch-politische Situationen in das Leben einzelner Menschen hineinwirken und deren Verhalten bestimmen können. Je nach individueller Disposition kann der Mensch zum Verbrecher oder aber zum Widerständler werden. Aus diesem Grund kann nicht nur ein personalisierender, sondern auch ein im Reflex darauf konzipierter personifizierender Geschichtsunterricht verkürzt bleiben, wenn die Sichtweise auf das historische Geschehen nur aus einer Sicht dargestellt wird. Insofern ist die Forderung nach einem multiperspektivischen Geschichtsunterricht, „bei dem historische Sachverhalte aus den Perspektiven verschiedener beteiligter und betroffener Menschen dargestellt und betrachtet werden“,⁶²⁷ die notwendige und logische Konsequenz. Entscheidend ist dabei, dass es bei der Forderung nach Multiperspektivität nicht mehr um ein Entweder-oder („Herrschende“ vs. „Unterschichten“) geht, sondern eher um ein Sowohl-als-auch. Grundsätzlich scheinen dabei zwei Möglichkeiten in Betracht zu kommen. Zum einen zählt dazu die Umsetzung in einem einzelnen Film, in dem verschiedene Figurenperspektiven berücksichtigt und so unterschiedliche soziale Gruppen in ihren Motivationen bzw. in ihrem „Handeln und Leiden“ im historischen Prozess gezeigt werden. Durchaus propagandistisch angelegt, bildet der Anfang des Films *DER RAT DER GÖTTER* ein eindrucksvolles Beispiel dafür. In einer Parallelmontage werden eine Versammlung rheinischer Industrieller und die Geburtstagsfeier einer kleinbürgerlich-proletarischen Familie gezeigt. Das Thema in beiden Kreisen ist der Aufstieg Hitlers, der ganz im Sinne des Antifaschismus als Werk der Industrie dargestellt wird: Während auf der Familienfeier über die große Politik „nur“ diskutiert wird, trifft die Versammlung der Großindustriellen die maßgeblichen Entscheidungen zum Machtantritt Hitlers.⁶²⁸

Nicht wegen Propaganda, sondern wegen der Vielfalt historischer Wirklichkeit ist das schon mehrfach erwähnte Mammutprojekt *HEIMAT* interessant. Die Multiperspektivität auf das historische Geschehen wird darin vor allem über die Vielzahl der Figuren realisiert. Im Gegensatz zu *DER RAT DER GÖTTER* bleibt hier jedoch die Perspektive der Herrschenden nahezu ausgeschlossen. Nur im dritten Teil von *HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (WEIHNACHTEN WIE NOCH NIE)* tauchen „Rosenberg, Frick und Ley“ zu einer Beratung auf, um anschließend sofort wieder zu verschwinden. Der fast wie ein Traum inszenierte Besuch zeigt damit, wie groß die Distanz zwischen den Herrschenden und Beherrschten sein kann. Multiperspektivität im Mainstream-Film kann sich häufig auch aus der Konstellation von Protagonist und Antagonist ergeben. Stellvertretend dafür ist

627 Bergmann: Multiperspektivität (2007), S. 65.

628 Siehe dazu auch Kapitel 5.4.3 Parallelhandlungen im historischen Spielfilm.

der Film *NIKOLAIKIRCHE* von Frank Beyer. Der Film schildert die (Vor)Wendezeit in der DDR aus Sicht einer Leipziger Familie. Während ein Teil der Familie bei der Staatssicherheit arbeitet, schließt sich der andere Teil der kirchlich organisierten Opposition an. Beide Seiten werden ausführlich in ihren Entscheidungsprozessen dargestellt, wodurch es dem Film gelingt, ein sehr detailliertes und differenziertes Bild vom Sommer und Herbst 1989 zu zeigen.

Neben dieser filminternen Multiperspektivität besteht zum anderen die Möglichkeit, Multiperspektivität bzw. Kontroversität durch die Präsentation zweier oder mehrerer Filme zu einer Thematik zu erzeugen. So erleben die Figuren in den Filmen *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* und *DIE FAHNE VON KRIWOJ ROG* das Herannahen der Roten Armee sehr unterschiedlich. Beide Beispiele zeigen damit, wie der Entstehungskontext die durch die Figuren ausgedrückte Perspektive auf die Vergangenheit bestimmen und zu einer kontroversen Darstellung führen kann.

6.2.3 PERSPEKTIVEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SCHULISCHE PRAXIS

Auch wenn das Phänomen der Personalisierung in letzter Zeit in der Geschichtsdidaktik nicht mehr in der Form diskutiert wird wie noch in den 1970er Jahren, bedeutet das nicht das Ende der in diesem Zusammenhang erwähnten Probleme. Das gilt vor allem für eine Beschäftigung mit historischen Spielfilmen, bei denen die Handlungs- und Figurenebene direkt miteinander verbunden sind und Handlung deshalb immer Figurenhandlung bedeutet. Welche Aufmerksamkeit hier notwendig ist, zeigt die Untersuchung Kühbergers: Am Beispiel des Films *1492 – DIE EROBERUNG DES PARADIESES* stellte er bei Schülerinnen und Schülern fest, dass diese die „in der Regel über narrative Strukturen [...] vermittelte Perspektive“⁶²⁹ nicht wahrnehmen bzw. hinterfragen. Diese Perspektivität ist im Film immer eine Figurenperspektive, aus der sich ergibt, ob Geschichte eher von „unten“ oder von „oben“ betrachtet wird. Da nur Figuren Handlungsträger sein können, steht diese Perspektivität im direkten Zusammenhang mit der Handlungsfähigkeit der jeweiligen Figur, die sich darin ausdrückt, ob diese Geschichte „gemacht“ oder „erlitten“ wird. Eine personalisierende Darstellung ist demnach dadurch gekennzeichnet, dass die historischen Prozesse „von oben“ betrachtet und gleichzeitig aktiv gestaltet werden. Die untersuchten Beispiele zeigten, wie unterschiedlich dieser Zusammenhang filmisch realisiert werden kann. So wurde am Beispiel von *DER GROSSE KÖNIG* deutlich, wie über die kontinuierliche Verwendung von Einstellungsgrößen die Perspektive der Figur auf das Geschehen entwickelt und gleich-

629 Kühberger (Hrsg.): *Geschichte denken. Zum Umgang mit Geschichte und Vergangenheit von Schüler/innen der Sekundarstufe I am Beispiel „Spielfilm“*. Empirische Befunde – diagnostische Tools – methodische Hinweise, S. 97.

zeitig die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf diese Figur gelenkt wird. Diese Verbindung aus Isolation und Überhöhung kann deshalb als ein typisches Muster einer personalisierenden Darstellung betrachtet werden. Die Handlungsfähigkeit der in den Beispielen dargestellten Akteure zeigt sich auf unterschiedlichen Ebenen. Am Beispiel ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE konnte diese Fähigkeit an der Verknüpfung von Ereignissen verdeutlicht werden, deren kausale Beziehung sich nur aus dem Handeln Thälmanns erklären lässt. In Anlehnung an den Satz Forsters ließe sich also sagen: Weil Thälmann die Offiziere entwaffnet und zur Revolution *aufruft*, kann Liebknecht die Republik *ausrufen*. Die Handlungsfähigkeit zeigt sich aber nicht nur in dem Vermögen der Figuren, einzelne historische Ereignisse auszulösen, sondern auch in größeren Ereigniszusammenhängen, die mit der dramatischen Struktur eines Films im Zusammenhang stehen können. Der Film STRESEMANN ist dafür ein eindrucksvolles Beispiel, weil hier vor allem über die Handlungsunfähigkeit des Protagonisten dessen Bedeutung gezeigt wird. Zu dem Zeitpunkt, an dem Stresemann nicht mehr agieren kann, schlägt die Handlung ins Tragische um und endet mit dem angedeuteten Aufstieg der Nationalsozialisten. Aber nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch auf der Figurenebene zeigen alle drei Beispiele, wie über die Figurenkonstellation eine personalisierende Darstellung erreicht werden kann. In diesem Sinn können die letzten Worte Friedrichs II. in DER GROSSE KÖNIG („Ich stehe allein.“) auf die anderen Figuren übertragen werden, die alle alleinhandelnd bleiben.

Im Vergleich zur Personalisierung stellt sich das Darstellungsprinzip der Personifizierung durch ein anderes Verhältnis von Figurenperspektive und Handlungsfähigkeit dar. Die repräsentativen Figuren nehmen Geschichte „von unten“ wahr und haben selbst nur geringen Einfluss auf das historische Geschehen. Die Figuren aus den untersuchten Beispielen handeln deshalb jedoch nicht unhistorisch, denn ihr Verhalten resultiert aus den gesellschaftlichen Verhältnissen und persönlichen Lebensumständen. Allerdings bleiben die Handlungen der Figuren historisch folgenlos, denn sie sind zwar durch eine hohe filmische, aber eine nur geringe historische Ereignishaftigkeit gekennzeichnet. Insgesamt lässt sich deshalb feststellen, dass eine personifizierende Darstellung nicht nur die Auswirkungen des historischen Geschehens auf einzelne Menschen zeigt, sondern gleichzeitig auch Reaktionen darauf darstellen kann.

Unterrichtspraktisch kann vor allem mit der Kontrastierung von personalisierender und personifizierender Darstellung darauf aufmerksam gemacht werden, dass Geschichte im Film immer an die Figurenhandlung geknüpft ist. Allerdings kann dabei keine der beiden Varianten für sich allein überzeugen, denn erst eine multiperspektivische Darstellung kann der Vielfalt historischen Handelns und Erlebens gerecht werden. Von dieser Figurenperspektive muss die Perspektive der filmischen Darstellung, d. h. die Perspektive der Sender, unterschieden werden. Diese können zwar identisch sein, wie bei den Beispielen zur personalisierenden Darstellung, sie können aber auch partiell oder vollständig auseinan-

derfallen. Deutlich wird dies an Frank Beyers Film *NIKOLAIKIRCHE*, der versucht, die Wendezeit aus Sicht von Nomenklatura und Opposition zu zeigen. Multiperspektivität bedeutet deshalb oftmals auch Kontroversität. In Anlehnung an von Borries und Bergmann hat es sich etabliert, Multiperspektivität auf die Ebene der zeitgenössischen Quellen zu beziehen und Kontroversität als Ausdruck des geschichtswissenschaftlichen Diskurses zu verstehen.⁶³⁰ Beide Begriffe lassen sich jedoch nur bedingt mit der Unterscheidung in Quellen und Darstellungen verbinden, denn Perspektivität ist ein Phänomen der Epistemologie, der Begriff verweist auf die subjektive Abhängigkeit von Erkenntnis. Bergmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „unaufhebbare(n) Tatbestand menschlicher Wahrnehmung“. Demgegenüber beschreibt Kontroversität mehr oder weniger die Folgen dieser „sozialen Perspektivität“,⁶³¹ die sich auf der Ebene widersprüchlicher Quellen oder aber in einer diskursiven Praxis ausdrückt, bei der intersubjektive Geltungsansprüche zur Deutung historischer Phänomene ausgehandelt werden. Perspektivität muss deshalb sowohl auf der Ebene der Quellen als auch auf der Ebene der Darstellungen angesiedelt werden.⁶³²

Die Auseinandersetzung mit den Darstellungsprinzipien der Personalisierung und Personifizierung im Unterricht ist sicherlich komplex und anspruchsvoll, aber gleichzeitig auch besonders notwendig. Die Komplexität ergibt sich vor allem daraus, dass die Umsetzung von Personalisierung und Personifizierung in unterschiedlichen Bereichen des Films zu finden ist und deshalb zu ihrer Analyse einzelne Ereignisverknüpfungen, dramaturgische Gestaltung, Figurenkonstellation und Bildsprache berücksichtigt werden müssen. Notwendig ist der Zugang zunächst deswegen, weil eine Beurteilung von Perspektivität und Handlungsfähigkeit deutlich machen kann, dass eine figurenbezogene historische Darstellung sehr unterschiedlich ausfallen und die Kritik an der „Trias von Personalisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung“,⁶³³ die Wirtz anhand der sogenannte Eventfilme der letzten Jahre wie *DRESDEN*, *DIE FLUCHT* u. ä. formuliert, nicht pauschalisiert werden kann. Hinzu kommt bei der Beschäftigung mit dem Verhältnis von Perspektivität und Handlungsfähigkeit aber noch ein weiterer, das Geschichtsbewusstsein betreffender Punkt: Erst die Kenntnis der sich aus diesem Verhältnis ergebenden Konsequenzen für die eigene gesellschaftliche Position ermöglicht ein emanzipiertes politisches Bewusstsein.

630 Vgl. Borries, Bodo von: Geschichte lernen – mit heutigen Schulbüchern?, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 34 (1983), H. 9, S. 558–584.

631 Bergmann, Klaus: Multiperspektivität, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 301–303, hier S. 301.

632 „Darstellungen und Vorstellungen von Geschichte sind gegenwärtige perspektivische Darstellungen, die auf historischen perspektivischen Wahrnehmungen beruhen, die unsere Überlieferungen bilden.“ Sauer: *Geschichte unterrichten*, S. 71.

633 Wirtz: *Alles authentisch: so war's*, S. 15.

Toolkit – Figurenanalyse

Personalisierung – Personifizierung – (Multi-)Perspektivität

✓ **Personalisierung erkennen und beurteilen**

Von einer personalisierenden Darstellung kann gesprochen werden, wenn komplexe historische Prozesse als das Werk eines Akteurs präsentiert werden. Personalisierende Darstellungen sind deshalb an historische Figuren gebunden, die als Protagonisten auftreten. Typisch ist somit eine Perspektive von „oben“ auf das historische Geschehen, die mit einer hohen Handlungsfähigkeit verbunden ist.

Leitfrage: Welchen Akteur stellt die historische Figur dar? Welche Perspektive hat die Figur auf die Handlung? Welchen Anteil hat die Figur am Verlauf der Handlung? Welche historischen Leistungen/ Ereignisse erscheinen als Resultat der Figurenhandlung? Welche filmischen Mittel werden zur Gestaltung genutzt?

✓ **Personifizierung erkennen und beurteilen**

Im Gegensatz zu personalisierenden Darstellungen fokussiert die Personifizierung nicht die vermeintlichen Entscheidungsträger, sondern die „Sicht der namenlosen Individuen“. In der Regel ist dies mit einer Perspektive von „unten“ und einer geringeren historischen Handlungsfähigkeit verbunden. Das bedeutet, dass eine Figur zwar aktiv sein kann, doch die ausgelösten Ereignisse eher filmische Folgen haben und kaum historische Relevanz aufweisen.

Leitfrage: Wodurch erscheint die Figur als historisch repräsentativ? Wie ist ihr „Blick“ auf das historische Geschehen? Welche Möglichkeiten hat die Figur, das historische Geschehen zu beeinflussen? Wie beeinflusst das historische Geschehen die Figurenhandlung?

✓ **(Multi-) Perspektivität erkennen und beurteilen**

Figuren nehmen die Handlung aus einer bestimmten Perspektive wahr, die auch auf die Rezeption übertragen wird. Eine kritische Beurteilung der Handlung setzt deshalb die Analyse dieser Perspektivität voraus, die affirmativ, kritisch oder auch ideologisch ausgerichtet sein kann. Methodisch besteht hier auch die Möglichkeit, Filme bzw. Ausschnitte so zu arrangieren, dass die Perspektive der Sender deutlich wird, die sich nicht immer mit der Figurenperspektive decken muss.

Leitfrage: Welche historischen Perspektiven ergeben sich aus der Figurenkonstellation? In welchem Verhältnis stehen die Figurenperspektive und die Produktionsperspektive?

6.3 BETRACHTUNGSEBENEN DER FIGURENDARSTELLUNG

Bei der Analyse von Figuren ist es nicht nur wichtig, das Figureninventar zu strukturieren, sondern auch die einzelne Figur differenziert auf ihren unterschiedlichen Gestaltungsebenen zu erfassen. Zu welchen Missverständnissen es führen kann, wenn diese Ebenen isoliert und einseitig betrachtet werden, zeigt das Beispiel von Dany Levys Komödie *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER*, in der Adolf Hitler durch Helge Schneider verkörpert wird. Stephan J. Kramer vom Zentralrat der Juden in Deutschland kam diesbezüglich zu dem Schluss: „Hitler war keine Witzfigur mit verkorkster Kindheit. Er war nicht unzurechnungsfähig oder bloß ein Fall für den Therapeuten: Er verdient keine mildernden Umstände oder gar Mitleidsgefühle des Publikums!“⁶³⁴ Demgegenüber urteilte der Filmwissenschaftler Daniel Kothenschulte:

„Helge Schneider, der mit seiner Darstellung der Hauptrolle Dani Levys Film *Mein Führer* in ähnlicher Weise überragt wie Ganz den Untergang, spielt gar nicht den Hitler. Er spielt Bruno Ganz. Und Dani Levys Film spielt zwar in Nazi-Deutschland, aber der Spuk, den er verspottet, ist noch lange nicht vorüber. Es ist der gegenwärtige mediale Wahn, aus beliebig aufbereiteten Archivschätzen und Nachstellungen die Hitlerzeit lebendig werden lassen zu wollen – wie auf denselben Kanälen die Römer- oder Mayazeit.“⁶³⁵

Kramer bewegt sich in seiner Einschätzung auf einer inhaltlichen Ebene. Dabei geht er von Hitler als historischem Akteur aus und erwartet deshalb eine historisch authentische, d. h. realistische Darstellung, die moralischen Kriterien gerecht werden kann. Seine Sichtweise ist damit verständlicherweise stark durch seine soziale Perspektivität geleitet. Demgegenüber argumentiert Kothenschulte als Filmwissenschaftler. Für ihn ist die Darstellung Hitlers mehr als nur ein komischer und absurder Versuch. Er versteht sie als eine mediale Reflexion, die ihre Rechtfertigung aus dem Umgang mit Hitler in der neueren Geschichtskultur erhält. Er unterscheidet dabei zwischen Dargestelltem und Darstellendem und kommt deshalb zu einer Beurteilung, die über die Betrachtung der Referenzialisierbarkeit hinausgeht und die Figur als Ausdruck ihrer Entstehungszeit begreift.

Weil Kramer und Kothenschulte verschiedene Ebenen der Figurendarstellung akzentuieren, müssen sie auch zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen gelangen. Da die Schlussfolgerungen in diesem Fall auch mit politischen Implikationen ver-

634 Kramer, Stephan J.: „Mein Führer“ – oberflächlich, überflüssig, gefährlich, Warum ich über die Hitler-Satire von Levy nicht lachen kann, *Tagesspiegel*, 11.01.2007, zit. nach <http://www.tagesspiegel.de/meinung/mein-fuehrer-oberflaechlich-ueberfluessig-gefaehrlich/797260.html>.

635 Kothenschulte, Daniel: Lachen gegen den wohligen Schauer, *Frankfurter Rundschau*, 09.01.2007.

bunden sind, zeigt sich, wie wichtig es ist, die unterschiedlichen Ebenen der Figurengestaltung gleichermaßen zu berücksichtigen. Für diesen Zweck kann das von Eder vorgelegte Analysemodell einen wichtigen Beitrag leisten, das als eines der wohl elaboriertesten Modelle der filmischen Figurenanalyse gelten kann. Dabei scheint sein Grundverständnis der Figur zunächst ganz konventionell und wenig innovativ, wenn er schreibt, dass Figuren „als wiedererkennbare fiktive Wesen verstanden werden [...], denen ein Innenleben zugeschrieben wird“.⁶³⁶ Interessant wird sein Ansatz im Umgang mit Figuren, denn Eder beschränkt sich nicht auf Hermeneutik, Psychoanalyse, Semiotik oder Konstruktivismus, sondern versucht diese sehr unterschiedlichen wissenschaftlichen Konzepte ausgehend vom Analysegegenstand zu synthetisieren: „Die Auseinandersetzung mit der Seinsweise solcher fiktiver Wesen hat ergeben, dass sie weder Zeichen noch mentale Repräsentationen sind, weder Darstellungen im Text noch Vorstellungen im Kopf. Sie sind vielmehr kollektive Konstrukte, die durch fiktionale Kommunikation erst erschaffen werden [...]. Figuren entstehen durch kommunikative Imaginationsspiele.“⁶³⁷ In diesem Sinn will er sein Modell auch nicht als ein starres System, sondern als „heuristische Grundlage der Figurenanalyse“⁶³⁸ verstanden wissen, weshalb es auch im Rahmen dieser Arbeit als besonders geeignet erscheint.

Die verschiedenen Ebenen der Figurenanalyse strukturiert Eder in vier bzw. fünf Teilbereiche, die kumulativ aufeinander aufbauen, jedoch auch einzeln betrachtet werden können:

1. „Bevor Zuschauer eine Figur erkennen, nehmen sie deren audiovisuelle Darstellung auf nicht-repräsentationale Weise wahr. Diese Ebene der basalen Wahrnehmung ist im Modell unter ‚**Artefakt**‘ erfasst, weil man sich zu ihrer Beschreibung auf die Darstellungsmittel beziehen kann, welche die vorbewussten Wahrnehmungseindrücke auslösen.
2. Auf der Basis ihrer Wahrnehmungen konstruieren die Zuschauer mentale Modelle der Figur; sie entwickeln Vorstellungen über eine Gestalt, die charakteristische Eigenschaften besitzt und Teil einer bestimmten Welt ist. Auf dieser Ebene untersucht man die **Figur als fiktives Wesen**.
3. Haben die Zuschauer Eigenschaften des fiktiven Wesens erfasst, können sie es als Zeichen begreifen, das über die fiktive Welt hinausweist und zur Vermittlung indirekter Bedeutungen, übergeordneter Themen und allgemeiner Aussagen beiträgt. Auf dieser Ebene untersucht man **Figuren als Symbol**.

636 Eder: Die Figur im Film, S. 131.

637 Ebd.

638 Ebd., S. 143.

4. Die bisherigen Rezeptionsergebnisse lassen auf mögliche Ursachen und Wirkungen schließen, die die Figur in der Realität, vor allem in den kommunikativen Kontexten ihrer Produktion und Rezeption hat. Auf dieser Ebene untersucht man die **Figur als Symptom**.
5. Und schließlich können die Zuschauer über die Gestaltungsweise der Figur auf jeder der vorigen Ebenen reflektieren. Auf dieser Ebene untersucht man die **Figur als Artefakt**.⁶³⁹ [Hervorhebungen Ch. B.]

Bei jeder filmischen Figur können alle vier bzw. fünf Ebenen untersucht werden. Eder weist jedoch mehrfach darauf hin, dass es sich bei der Analyse nicht um ein starres Abarbeiten handeln kann. Vielmehr müssen Analyseziel, Analysegegenstand und die verwendete Methodik aufeinander abgestimmt werden. Das kann bedeuten, dass bei konkreten Figuren eine der Untersuchungsebenen besonders hervortritt und zu intensiverer Auseinandersetzung herausfordert: „Jede Figur lässt sich näher an dem einen oder anderen Pol dieses Kontinuums verorten, ist mehr oder weniger ‚realistisch‘ bzw. ‚artifizuell‘, ‚symbolisch‘, ‚symptomatisch‘. Ihre Ambivalenz geht jedoch nie ganz verloren.“⁶⁴⁰

Diese vier Ebenen laufen in einem Figurenmodell zusammen, dass der Rezipient in einem dynamischen über den Film andauernden Prozess konstruiert. Entscheidenden Einfluss üben dabei dessen soziale bzw. mediale Dispositionen aus. Diese Dispositionen können zu Abweichungen in den Figurenmodellen führen, wobei bei grundsätzlichen Merkmalen wie Alter und Geschlecht kaum Differenzen auftreten, sondern erst bei komplexeren Einschätzungen, z. B. bei der Charakterisierung und der Handlungsmotivation. Dabei kann die Modellbildung nicht nur rational-kognitiv verlaufen, sondern auch affektiv, wodurch Identifikation, Sympathie und Empathie erzeugt werden. Ein vom Rezipienten entwickeltes Figurenkonzept ist damit also zum einen davon abhängig, über welches Menschenbild und welche moralischen Einstellungen, aber auch über welche Fähigkeiten des Fremdverstehens er verfügt. Aus historischer Sicht kommt das Wissen über historische Akteure bzw. Zusammenhänge hinzu. Zum anderen ist bei der Entwicklung des Figurenkonzepts das medienspezifische Wissen (z. B. Genrewissen, Fiktionsbewusstsein) des Rezipienten entscheidend.

6.3.1 FIGUREN IN DER FILMISCHEN DARSTELLUNG

Rolf Schörken schlägt in seiner Analyse der sprachlichen Darstellungsmöglichkeiten von historischen Akteuren eine „einfache Klassifizierung“ vor, bei der er zwischen „den Personalien, [...] die die bloße Identität bezeichnen“, der „Dar-

639 Ebd., S. 142.

640 Ebd., S. 242.

stellung des Äußeren“ und der „Darstellung des Inneren“⁶⁴¹ unterscheidet. Auch für die Analyse der filmischen Darstellungsmöglichkeiten liefert diese Einteilung einen praktikablen Ansatz, der jedoch aufgrund seiner ausschließlich inhaltlichen Ausrichtung einer medienspezifischen Ergänzung bedarf. Eine Möglichkeit dazu bietet Eder, der bei seiner Beschäftigung mit der Figur als Artefakt zwischen der „Ebene des Dargestellten“ und der „Ebene der Darstellung“ unterscheidet:

„Auf der Ebene des Dargestellten verweisen die äußerlich wahrnehmbaren Merkmale von Figuren auf ihre nicht direkt wahrnehmbaren Eigenschaften. Bestimmte Figurenmerkmale lassen sich relativ direkt erfassen: Gestalt und Gesicht; äußere Bewegungen, Mimik, Körpersprache; Stimmen, Äußerungen, Sprechweise; die Verortung in einer Umwelt. Hinzu kommen Namen, visualisierte Bewusstseinsvorgänge und Aussagen anderer Figuren oder Erzähler. [...] Nun werden allerdings auch die äußeren Eigenschaften der Figur durch die Bilder und Töne des Films vermittelt, modelliert und in ihrer Funktion unterstützt. Es ist also eine weitere Ebene zu berücksichtigen. Auf der Ebene der Darstellung leistet die spezifische Weise, in der die Bilder und Töne des Films durch bestimmte Stilmittel gestaltet sind, einen wesentlichen Beitrag zur Figurenrezeption, lenkt die Erschließung der Figur und verleiht dieser sinnliche Konkretheit.“⁶⁴²

Diese Unterscheidung geht von einer Trennung von Form und Inhalt aus, der auch hier gefolgt werden soll. Dazu soll zunächst der Frage nachgegangen werden, wie (historische) Figuren in Spielfilmen konkret dargestellt werden können. Im Vergleich zu sprachlichen Darstellungsformen soll es dabei vor allem um die Präsentationsmöglichkeiten des Inneren und Äußeren (historischer) Figuren gehen. Im Anschluss soll dann der Blick von der Ebene des Dargestellten auf die Ebene der Darstellung und damit auf weitere filmische Mittel gerichtet werden, die bei der Figurengestaltung genutzt werden können.

Darstellung und Darstellbarkeit des Äußeren

Gerade hinsichtlich der Darstellbarkeit des Äußeren zeigen sich die Unterschiede zwischen einer sprachlich-wissenschaftlichen und einer filmischen Figurendarstellung, denn gegenüber der konkreten Darstellung der Wirklichkeit im Film eröffnet die Abstraktionsmöglichkeit der Sprache der individuellen Assoziation und Imagination einen wesentlich größeren Spielraum. Der sich am Roman von Thomas Brussig orientierende Film *HELDEN WIE WIR* zeigt das sehr anschaulich in satirisch überspitzter Form. Die Geschichtslehrerin des Protagonisten Klaus

641 Schörken: Historische Imagination und Geschichtsdidaktik, S. 99.

642 Eder: Die Figur im Film, S. 327.

Uhltscht liest darin den Kindern der Klasse „als letztes vor den großen Ferien“ die „Geschichte von Teddy vor“ (Abb. 81). In seiner Phantasie (Abb. 82) wird für Klaus Uhltscht Thälmann als ein übergroßer, dicker Teddybär lebendig, der mit „Rotfront, Teddy!“ (Abb. 83) von den Arbeitern begrüßt wird, seine Pausenbrote mit den noch ärmeren Kindern teilt (Abb. 84) und Seite an Seite mit dem kleinen Trompeter und Adolf Hennecke (Abb. 85) kämpft.



Abb. 81: HELDEN WIE WIR, TC 0.21.24



Abb. 82: HELDEN WIE WIR, TC 0.21.40



Abb. 83: HELDEN WIE WIR, TC 0.21.45



Abb. 84: HELDEN WIE WIR, TC 0.22.03



Abb. 85: HELDEN WIE WIR, TC 0.22.22



Abb. 86: HELDEN WIE WIR, TC 0.23.46

HELDEN WIE WIR ist in dieser Szene äußerst komplex, wobei drei Bereiche unterschieden werden können: die Erzählung der Klassenlehrerin, die phantasiebetonte Rezeption von Klaus Uhltscht und die Ebene der filmischen Vermittlung. Die Erzählung der Klassenlehrerin bedient sich der Sprache. Diese Sprache ist zwar anschaulich, aber nur vermeintlich kindgemäß. Das zeigt die Rezeption durch Klaus Uhltscht, dessen Assoziationen so weit gehen, dass er aus Ernst Thälmann den sprichwörtlichen Teddybären werden lässt, der dann in der filmischen Darstellung in typischen Schwarzweiß-Bildern erscheint. Dieses Beispiel ist vor allem deshalb interessant, weil die Sprache eine derartige Assoziation zulässt und

etwas Vergleichbares bei der gegenständlichen Darstellung des Films unmöglich scheint, denn anders als in sprachlichen Erzählungen müssen Figuren im Film immer konkret präsent sein, d. h., dass „Handlungen in Film und Drama, anders als in der Literatur, meist von sichtbaren Akteuren ausgeführt werden“⁶⁴³ müssen. Während die Sprache das Aussehen, Verhalten usw. von Akteuren bzw. Figuren nur beschreiben kann (und deshalb auch sehr individuelle Vorstellungsbilder möglich sind), macht der Film durch seine vermeintliche Reproduktion der Wirklichkeit eine äußere sprachliche Beschreibung nahezu überflüssig.⁶⁴⁴ Daraus ergibt sich eine über die „Handlungsfunktion [hinausreichende] wirkungsmächtige Körperlichkeit und performative Präsenz“⁶⁴⁵ der (historischen) Figur, die ein individuell konstruiertes Bild beim Rezipienten kaum zulässt.

Die Einflussfaktoren auf die Rezeption einer Figur sehen deshalb beim Film ganz anders aus als bei der Sprache, denn Günter Simon in der Rolle Ernst Thälmanns kann schwerlich – auch nicht in der Phantasie eines Kindes – als ein Teddybär wahrgenommen werden. Im Film ist es also entscheidend, von welchem Schauspieler ein historischer Akteur verkörpert wird. In diesem Zusammenhang ist vor allem das sogenannte Starsystem zu nennen:

„Spielt Sir Laurence Olivier den Crassus, dann [...] gewinnt der römische Aristokrat durch Oliviers Physiognomie und Sprache [...] ein dezidiert britisches Profil. Liz Taylor dagegen verleiht ihrer Kleopatra außer ihrem Ruf als „schönster Frau der Welt“ [...] den Glamour des Hollywoodstars und den ‚Ruhm‘ eines skandalumwitterten Sexidols.“⁶⁴⁶

Auf diese Weise werden „zahlreiche[...] handlungsunabhängige [...] Eigenschaften“⁶⁴⁷ vermittelt, die der Schauspieler quasi mit in die Rolle einbringt. Konkret geht es dabei, wie die genannten Beispiele zeigen, um das jeweilige Image, das Privatleben und die bislang gespielten Rollen. Welche Brisanz die Besetzung eines historischen Akteurs aus diesen Gründen haben kann, zeigte die bereits erwähnte Darstellung Hitlers durch Helge Schneider oder die Stauffenbergs durch Tom Cruise. Beide Schauspieler wurden von Teilen der Öffentlichkeit als unangemessene Wahl betrachtet: Bei Helge Schneider herrschte die Angst vor, dass Hitler zum Klamauk werden könnte;⁶⁴⁸ bei Tom Cruise stellte sich dagegen die Frage, ob seine

643 Ebd., S. 19.

644 Auch Monaco stellt Film und Literatur so gegenüber: „Das Großartige an der Literatur ist, daß man sich Vorstellungsbilder machen kann; das Großartige am Film ist, dass man es nicht kann.“ Monaco: Film verstehen, S. 160.

645 Eder: Die Figur im Film, S. 20.

646 Junkelmann: Hollywoods Traum von Rom, S. 27.

647 Eder: Die Figur im Film, S. 20.

648 „Er spielt ihn wirklich! Ausgerechnet Deutschlands durchgeknalltester Komiker Helge Schneider [...] ist als ‚Adolf Hitler‘ Hauptdarsteller in der Nazi-Komödie ‚Mein Führer‘.“ BILD, 06. 03. 2006, zit. nach <http://www.bild.de/leute/2006/helge-schneider-hitler-180938.bild.html>.

Mitgliedschaft bei Scientology die Darstellung einer der „strahlenden Ikonen“⁶⁴⁹ des deutschen Widerstands nicht verbieten würde.⁶⁵⁰

Hinzu kommt bei der Darstellung historischer Akteure auch die Frage der reinen Körperlichkeit bzw. die Frage der Ähnlichkeit: Inwieweit ist also jemand aufgrund seiner körperlichen Voraussetzungen in der Lage, einen bestimmten historischen Akteur darzustellen. Als repräsentatives Beispiel für die typischen Diskussionen über die Besetzung kann Abraham Lincoln dienen, dessen markantes körperliches Erscheinungsbild nicht zuletzt aufgrund des Lincoln Memorials in Washington D. C. auch außerhalb der USA tief im kulturellen Gedächtnis verankert ist.⁶⁵¹ Zu großem Ruhm bei der Darstellung des Präsidenten vor allem in der Stumm- und frühen Tonfilmzeit brachte es Frank McGlynn senior. Ähnlich wie Otto Gebühr, der in der Wahrnehmung zeitweise mit Friedrich II. verschmolz, wurde McGlynn zu einer Art Surrogat Lincolns. In mehreren Bühnenstücken und insgesamt 10 Filmen spielte er den Präsidenten und signierte sogar Fotos, die ihn in der Rolle Lincolns zeigten (Abb. 87).



Abb. 87: Frank McGlynn senior als Abraham Lincoln

Es kann deshalb nicht verwundern, dass 1939 die Kritik der „New York Times“ zum Erscheinen von *DER JUNGE MR. LINCOLN*, einem der großen Filme über den Präsidenten, vor allem die Frage der Besetzung thematisierte. In diesem Fall wurde die Titelrolle allerdings von Henry Fonda übernommen:

649 Joffe, Josef: Lasst Tom Cruise in Berlin spielen!, *DIE ZEIT*, 05.07.2007, Nr. 28, zit. nach <http://www.zeit.de/2007/28/Spitze28>.

650 Ein vergleichbarer Skandal wurde durch den Einsatz einiger Statisten in *DER UNTERGANG* ausgelöst. Nach Erscheinen des Filmes wurde bekannt, dass der Adjutant des Generalfeldmarschalls Keitel von einem einschlägig bekannten, wegen Volksverhetzung verurteilten Rechtsextremen gespielt wurde. „Als Hitler mir die Hand schüttelte“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.10.2004, zit. nach <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/rechtsextremist-als-komparsen-als-hilfer-mir-die-hand-schuettelte-1197009.html>.

651 Einen umfangreichen Überblick mit Bewertung der körperlichen Vor- und Nachteile der Schauspieler bei der Darstellung Lincolns gibt Reinhart, Mark S.: *Abraham Lincoln on Screen. Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television, 1903–1998*, 2. Aufl., Jefferson, NC 2009.

„Henry Fonda’s characterization is one of those once-in-a-blue-moon things: a crossroads meeting of nature, art and a smart casting director. Nature gave Mr. Fonda long legs and arms, a strong and honest face and a slow smile; the make-up man added a new nose bridge, the lank brown hair, the frock coat and stove-pipe hat (the beard hadn’t begun to sprout in those days) and the trace of a mole. Mr. Fonda supplied the rest – the warmth and kindness, the pleasant modesty, the courage, resolution, tenderness, shrewdness and wit that Lincoln, even young Mr. Lincoln, must have possessed.“⁶⁵²

Dass sich die Beurteilungskriterien auch über 70 Jahre nach Erscheinen des Films noch nicht verändert haben, zeigt eine Kritik zum Film LINCOLN von Steven Spielberg. Unter der bezeichnenden Überschrift „Ein Monument wird Mensch“ liest sich diese wie eine Fortsetzung der „New York Times“:

„Der Backenbart, die Haartolle und der Zylinder, all das würde bei anderen Schauspielern wie eine Karnevalsmaskerade wirken. Aber bei Day-Lewis ist es kein Kostüm mehr, er beherrscht die physische Mimesis bis hin zur verbrieft hohen Sprechstimme des Präsidenten und löst sich doch zugleich von den Klischees der Figur.“⁶⁵³

Die Frage der körperlichen Ähnlichkeit zwischen Schauspieler und historischer Person scheint also nach wie vor ein wichtiges Kriterium. Aber auch wenn die Leistungen so überzeugend wie bei den angeführten Beispielen sind, darf nicht vergessen werden, dass es sich eben nur um eine Darstellung handelt. Aus diesem Grund ist der Einschätzung Rosenstones zuzustimmen: „The very use of an actor to ‚be‘ someone will always be a kind of fiction. If the person is ‚historical‘, the

652 Nugent, Frank S.: Movie Review, New York Times, 03.06.1939, zit. nach <http://www.nytimes.com/movie/review?res=980DE1DC1430E53ABC4B53DFB0668382629EDE>.

653 Kleingers, David: Oscar-Favorit „Lincoln“: Ein Monument wird Mensch, DER SPIEGEL, 21. 01. 2013, zit. nach <http://www.spiegel.de/kultur/kino/lincoln-steven-spielbergs-brillantes-filmpor-traet-mit-daniel-day-lewis-a-878147.html>. – Sehr ähnlich und ebenfalls auf die Körperlichkeit des Hauptdarstellers konzentriert fällt die Kritik in der „WELT“ aus: „Nicht weniger als eine Auferstehung versucht der Regisseur über zwei Stunden und 25 Minuten in seinem ‚Lincoln‘. Wenn sie ihm bisweilen zu gelingen scheint, verdankt er es einem irisch-britischen Dichtersohn und dem wählerischsten Schauspieler seiner Generation: Daniel Day-Lewis. Dessen Mienenspiel, Gang und Gestik würden in einem Stummfilm ausreichen, um Trauer und Vaterliebe, politische Erpressung und Schmeichelei, derbe Possenreißerei und unendliche Müdigkeit glaubwürdig zu machen. Doch erst die Stimme, ein nieselnder Tenor mit Kentucky-Akzent, erweckt den Mann zum Leben, wie ihn Zeitgenossen bezeugten.“ Schmitt, Uwe: Lincoln als Denkmal mit Blut, Dreck und Tränen, DIE WELT, 13.11.2012, zit. nach <http://www.welt.de/kultur/kino/article111006675/Lincoln-als-Denkmal-mit-Blut-Dreck-und-Traenen.html>.

realistic film says what cannot truly be said: that this is how this person looked, moved and sounded.“⁶⁵⁴

Die Zeit der Sezessionskriege bzw. die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auch die Zeit, in der die meisten Western spielen. Wenn es um die Frage der Körperlichkeit des Schauspielers geht, um historische Akteure glaubhaft und authentisch zu verkörpern, erlangte dieses Genre traurige Berühmtheit darin, sehr sorglos und frei mit ethnischen Besonderheiten und Differenzen umgegangen zu sein. Nicht nur, dass die allermeisten ab den 1930er Jahren entstandenen Western die kulturelle Vielfalt der indigenen Bevölkerung auf stereotype Eigenschaftsmerkmale reduzieren, hinzu kommt außerdem, dass Rollen indigener historischer Akteure von „weißen“ Schauspielern übernommen wurden. Das gilt für Statisten bei der Darstellung von Kollektivfiguren genauso wie für fiktive und historische Einzelfiguren. So ist bekanntlich der Winnetou-Darsteller Pierre Brice ein Franzose. Aber auch bei historischen Akteuren gibt es zahlreiche Beispiele: So stellte Burt Lancaster z. B. die Häuptlinge Crazy Horse und Osceola dar.⁶⁵⁵ Nahezu unglaublich ist dagegen das Beispiel Ben Kingsleys, der sowohl den indischen Gandhi im gleichnamigen Film (GANDHI) als auch die Figur des jüdischen Polen Itzhak Stern im Film SCHINDLERS LISTE verkörperte. Ein Grund dafür, dass es Kingsley gelang, diese unterschiedlichen Figuren überaus glaubhaft darzustellen, liegt sicherlich darin, dass er väterlicherseits indischer Abstammung ist und mütterlicherseits jüdisch-russische Wurzeln hat. Aber nicht nur die Ethnie, sondern auch das Geschlecht kann zwischen historischen Akteuren und deren Darstellung durch Schauspieler variieren, auch wenn es die Ausnahme bleibt: So stellten z. B. Katharina Thalbach und ihre Tochter Anna in der Fernsehdokumentation FRIEDRICH – EIN DEUTSCHER KÖNIG den jungen bzw. alten Friedrich II. dar.

Bei der Verkörperung von historischen Akteuren wie Stauffenberg oder Hitler kommt im Vergleich zu Crassus und Cleopatra außerdem hinzu, dass ihre Körperlichkeit visuell und akustisch abbildhaft dokumentiert ist. Das gilt für viele historische Akteure ab Mitte (Fotografie) bzw. Ende (Film, Ton) des 19. Jahrhunderts. Bis zu dieser Zeit wird zwar eine visuelle Vorstellung von historischen Akteuren vermittelt, aber die immer auch idealisierenden Herrscherporträts können im Vergleich zur Fotografie oder zum Film nur Näherungswerte liefern. Es scheint fast so, als ob die Überlieferung durch die die Wirklichkeit reproduzierenden Medien den Anspruch an Authentizität in der Darstellung steigert. Der amerikanische Fernsehfilm GETTYSBURG greift dieses Thema in seinem Vorspann auf, indem Fotos der historisch Beteiligten mit denen der Schauspieler überblendet werden. Das Beispiel zeigt die „Verwandlung“ von General Robert E. Lee in seinen Darsteller Martin Sheen (Abb. 88–Abb. 90):

654 Rosenstone: *Visions of the Past*, S. 68.

655 Es handelt sich um die Filme SEIN LETZTES KOMMANDO (Crazy Horse) und SEMINOLA (Osceola).

Analyse der historischen Akteure und Figuren

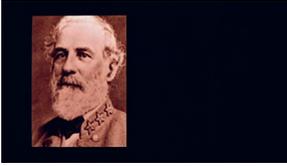


Abb. 88: GETTYSBURG, TC 0.00.57

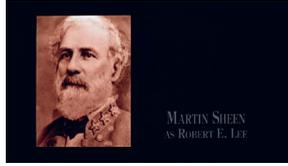


Abb. 89: GETTYSBURG, TC 0.01.00

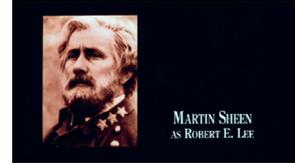


Abb. 90: GETTYSBURG, TC 0.01.02

Im Gegensatz zu dieser Verwandlung, die die Grenze zwischen Dargestelltem und Darstellendem zu verwischen scheint, ist das Urteil zu der Darstellung von Idi Amin in *DER LETZTE KÖNIG VON SCHOTTLAND* interessant. Obwohl für die Kritik offensichtlich ist, dass der Darsteller Forest Whitaker nicht so aussieht wie der ugandische Diktator, wird gleichzeitig betont, dass dieser „niemals mehr [...] andere Züge tragen [wird] als die des Schwarzen aus Hollywood.“⁶⁵⁶ Das Beispiel zeigt damit, dass die nachhaltige Wirkung einer Darstellung auch auf der Interpretation, der Überzeichnung und der Fiktionalisierung beruhen kann.

Aber nicht nur die visuelle Überlieferung kann die Darstellung beeinflussen und als Richtwert gelten. So erklärte Bruno Ganz bei Erscheinen des Films *DER UNTERGANG*, dass für seine Rolle ein Tonbandmitschnitt entscheidend war, bei dem Hitler nicht wie sonst in seinen öffentlichen Reden mit einer sich überschreitenden Stimme, sondern ohne Pathos und Emphase spricht.⁶⁵⁷ Der Mitschnitt ermöglichte ihm, eine menschliche Seite Hitlers zu entwickeln, die den Propagandadarstellungen fehlt.

Durchaus interessant ist auch ein Vergleich zwischen der Darstellung historischer Akteure mit und ohne audiovisuelle Überlieferung. Hier entsteht der Eindruck, dass je vollständiger eine Person über die modernen Medien dokumentiert ist, sie sich umso mehr einer wirkungsvollen Darstellung entzieht. So spielte Otto Gebühr die Rolle Friedrich II. in zwölf Filmen und verschmolz „in den Augen des Publikums mit dem großen König“.⁶⁵⁸ Dessen visuelles Erscheinungsbild ist aber vor allem „von den Menzelschen Zeichnungen inspiriert“.⁶⁵⁹ Diese erst im 19. Jahrhundert entstandenen Gemälde lassen einen großen Spielraum für eine weitere Interpretation zu, weshalb dann die Darstellung Gebührs derart nach-

656 Lueken, Verena: Die Leinwand bebt: „Der letzte König von Schottland“, FAZ, 14. 03. 2007, zit.nach <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/filmkritik-die-leinwand-bebt-der-letzte-koenig-von-schottland-1105410.html>.

657 Zum Tondokument siehe <http://www.dra.de/online/dokument/2004/oktober.html>.

658 Feld, Hans: Potsdam gegen Weimar oder Wie Otto Gebühr den Siebenjährigen Krieg gewann, in: Marquardt, Axel; Rathsack, Heinz (Hrsg.): Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 68–73, hier S. 71.

659 Regel, Helmut: Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik, in: Marquardt, Axel; Rathsack, Heinz (Hrsg.): Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 124–134, hier S. 71.

haltig wirksam werden konnte. Hitler dagegen ist umfangreich durch moderne Medien dokumentiert, allerdings mit einer Ausnahme: Seine private Seite, vor allem die der letzten Jahre, ist öffentlich nahezu unbekannt. Somit konnte das intensive Spiel von Bruno Ganz diesen „blinden Fleck“ füllen. Paradigmatisch für diese Verquickung von historischer Überlieferung und filmischer Darstellung ist die Titelseite des Nachrichtenmagazins „DER SPIEGEL“ aus dem Erscheinungsjahr des Films (Abb. 91). Vielen anderen Versuchen, Hitlers filmisch umfangreich dokumentiertes Redetalent nachzustellen, haftet dagegen eine merkwürdige Distanz an, die die Ebene des Dargestellten für den Rezipienten explizit werden lässt und den Illusionscharakter des Kinos angreift.⁶⁶⁰



Abb. 91: Titelbild DER SPIEGEL (35/04)

Darstellung und Darstellbarkeit des Inneren

Aber nicht nur bei der „Darstellung des Äußeren“, sondern auch bei der „Darstellung des Inneren“ unterscheiden sich die sprachlichen und filmischen Möglichkeiten der Figurendarstellung voneinander. So geht Schörken in seinem Vergleich zwischen literarischer und historiographischer Personen- bzw. Figurendarstellung von der Überlegung aus, dass das Gewicht in der Belletristik auf der Darstellung des Inneren liegt. Die Geschichtsschreibung dagegen lehnt diese Ebene seiner

⁶⁶⁰ Zu denken ist hier z. B. an die Wahlkampfrede Hitlers in ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE (TC 0.42.37 ff.) sowie an dessen Reden in HITLER – AUFSTIEG DES BÖSEN (Teil I: z. B. TC 0.32.34 ff.; TC 0.48.31 ff.; TC 1.03.23 ff.).

Meinung nach ab, „weil darin ein Verstoß gegen das Realismusprinzip steckt“.⁶⁶¹ Auch Jaeger verweist in Anlehnung an Käthe Hamburger darauf, dass die Darstellung der „Innenwelten von Charakteren“ vor allem eine „Fähigkeit fiktionaler Texte“⁶⁶² sei. Dass sich die Urteile auf eine diskursiv festgelegte Darstellungspraxis beziehen, zeigt ein interessantes Beispiel von Golo Mann, der in seiner Biographie „Wallenstein“ schreibt:

„Jahr um Jahr nun haben wir von dem einen Menschen erzählt [...], wie es die Historiker mit ihrem Gegenstand machen. [...] Er hörte, er dachte, er zweifelte, er plante, er sah voraus; er befahl. [...] Ein Hantieren mit Abstraktem. Darf man dem, womit man sich emsig befaßt, denn nicht näher kommen, ganz nahe, so, daß man drinnen wäre und nicht ewig draußen?“⁶⁶³

Mann belässt es nicht bei der Frage, sondern entscheidet sich für die sogenannte „Nachtphantasie“, eine Art Bewusstseinsstrom aus dem Januar 1630. Das Beispiel kann allerdings als Ausnahme gelten.

Im Vergleich dazu ist es bemerkenswert, dass auch in der filmischen Darstellung innere Vorgänge selten explizit ausgedrückt werden, denn das Bewusstsein einer Figur ist „nur so weit darstellbar, als es von dieser situativ und psychologisch glaubhaft artikuliert werden kann“.⁶⁶⁴ Die innere Verfassung oder Einstellung einer Figur muss deshalb von außen sichtbar sein. Möglich wird dies vor allem durch die schauspielerische Gestaltung. Neben Gestik und Mimik können aber auch Maske und Kostüme dazu verwendet werden, innere Einstellungen sichtbar zu machen. Ein Beispiel für die Arbeit mit der Mimik zeigt die westdeutsche Nachkriegsproduktion *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN: Eine Folge von Großaufnahmen weinender Frauen* wird auf der Tonspur von der sogenannten *Russland-Fanfare*⁶⁶⁵ und einem Off-Kommentar begleitet, der sich ausschließlich auf die deutsche Perspektive des Leids konzentriert (Abb. 92–Abb. 95). Die Mimik der Frauen soll deshalb nicht nur einen individuellen Zustand ausdrücken, sondern stellvertretend und symbolhaft für alle deutschen Frauen und Mütter stehen. Die Bilder stellen deshalb auch eine Art Leitmotiv des gesamten Films dar, da es die Absicht des Regisseurs war, „das Schicksal der deutschen Frau in jenen Tagen des Zusammenbruchs“ zu schildern. Dazu griff er „von brüchigen Kriegsehen über Bombennächte bis zu rohen Vergewaltigungen alle Schrecknisse“ auf,

661 Schörken: *Historische Imagination und Geschichtsdidaktik*, S. 105.

662 Jaeger: *Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft*, S. 247.

663 Mann, Golo: *Wallenstein. Sein Leben erzählt von Golo Mann*, 8. Aufl., Frankfurt/M. 1987, S. 557.

664 Pfister: *Das Drama*, S. 223.

665 Die sogenannte *Russland-Fanfare* wurde als Erkennungsmelodie im Rundfunk genutzt, um Sondermeldungen des OKW anzukündigen, vgl. Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982, S. 339 f.

die der „Krieg für Frauen bereithält“.⁶⁶⁶ Mit dieser einseitigen Perspektive, der Art und Weise der Figurendarstellung, dem Einsatz filmischer Mittel („Russland-Fanfare“ und Großaufnahme) entspricht der Filme in seiner revanchistischen und antikommunistischen Tendenz vielen anderen bundesdeutschen Filmen der 1950er Jahre über die NS-Zeit, die damit als Ausdruck der politischen Situation der Adenauer-Ära verstanden werden können.

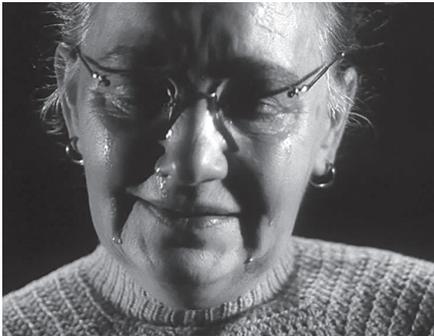


Abb. 92: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.10.55



Abb. 93: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.11.22



Abb. 94: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.11.46



Abb. 95: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.11.50

Nicht nur mit einer komplexeren Bildsprache, sondern auch mit einer anderen politischen Botschaft liefert der Film *DER RAT DER GÖTTER* ein Beispiel für den Einsatz der Gestik, um innere Einstellungen sichtbar zu machen. Im Gegensatz zu *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* verbleibt der Regisseur, Kurt Maetzig, dabei aber nicht auf einer nur emotionalen Ebene, bei der das Leid der Zivilbevölkerung voyeuristisch ausgenutzt wird. In einer komplexen Kombination aus schauspielerischer Darbietung, Kadrierung und Schnitt versucht er, das Leid der einfachen Soldaten dem Leben der Wehrmachtsführung gegenüberzustellen. Während der

666 DER SPIEGEL, 03/1960, S. 59.

Soldat sich an der Front vor Erschöpfung an den Kopf fasst, streicht in der folgenden Einstellung der Offizier mit einer eitlen Geste sein Haar glatt (Abb. 96–Abb. 98). Wie schon im Beispiel aus *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* verbleibt die Darstellung des Inneren in *DER RAT DER GÖTTER* nicht nur auf der Ebene der Figur. In der Gegenüberstellung wird auch hier eine symbolische Ebene deutlich: Der Initiator und Nutznießer des Krieges ist das sich der Wehrmacht bedienende imperialistische „Finanzkapital“, das seine Interessen auf Kosten der „Arbeiterklasse“ durchsetzt.



Abb. 96: *DER RAT DER GÖTTER*, TC 0.49.06



Abb. 97: *DER RAT DER GÖTTER*, TC 0.49.07



Abb. 98: *DER RAT DER GÖTTER*, TC 0.49.08

Beide Beispiele zeigen damit, wie ein vermeintlich bedeutungsloser Ausdruck auf der Ebene der Mimik und Gestik Einfluss auf die Wahrnehmung der Figur als Symbol und Symptom nehmen und damit historische Aussagen mit eindeutiger politischer Ausrichtung herstellen kann. Sicherlich ist das nicht die Regel, und nicht jeder Fingerzeig sollte überinterpretiert werden. Allerdings setzen Mimik und Gestik als körpersprachlicher Ausdruck im Bereich der nicht immer bewussten Wahrnehmung und der emotionalen Reaktion an, weshalb ihre Verwendung in besonderer Weise reflektiert werden sollte.

Die Möglichkeit, mit Körpersprache Aussagen über die Vergangenheit zu treffen, darf allerdings nicht mit dem historisch authentischen körperlichen Verhalten einer bestimmten Zeit verwechselt werden. So sehen Brütsch und Führer ein Merkmal der Antikfilme darin, „allen Völkern die eigene Gestik und Sprache zu verleihen, bis auf wenige Gebärden und Floskeln, die als Kolorierung dienen“.⁶⁶⁷ Für Filme, die zeithistorische Themen verarbeiten, ist diese Frage sicherlich eher von untergeordneter Bedeutung. Für alle anderen Zeiten wird mit der Körpersprache jedoch ein großes Problem berührt, für das auch Historiker oftmals keine Antwort haben.⁶⁶⁸ Eine interessante, sich aber aus dem speziellen Thema ergebende Ausnahme hinsichtlich dieser Frage bildet der Film *AM ANFANG WAR DAS FEUER*. Gegenstand des Films ist die Auseinandersetzung zwischen unterschiedli-

667 Brütsch, Matthias; Führer, Therese: Annäherung an eine fremde Welt. „Fellini-Satyricon“ im Spannungsfeld von klassischem Antikfilm und literarischer Vorlage, in: Eigler, Ulrich (Hrsg.): *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*, Stuttgart 2002, S. 41–54, hier S. 44.

668 Vgl. Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 29.

chen Menschenarten in der Altsteinzeit. Die Darstellung von Neandertalern und Cro-Magnon-Menschen wurde dabei von Verhaltensforschern begleitet.

Neben den Möglichkeiten, innere Vorgänge wie Leid, Wut oder Trauer zu visualisieren, gibt es natürlich ebenso Beispiele dafür, wie diese inneren Vorgänge auch sprachlich explizit gemacht werden können. Ein solches findet sich beispielsweise in Teil II der Reihe DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND. In diesem Teil wird das Schicksal einer jungen Frau thematisiert, deren jüdische Mutter während der NS-Zeit ermordet wurde. In den 1960er Jahren besucht sie mit ihrem deutschen, seinerzeit der SS angehörenden Vater das KZ Dachau. Dabei denkt sie über ihre Wahrnehmung der Gedenkstätte in einem inneren Monolog nach.⁶⁶⁹ Dem Regisseur Edgar Reitz gelingt mit dem 1992 entstandenen zweiten Teil seiner Chronik eine doppelte historische Auseinandersetzung: Auf der Ebene der filmischen Gegenwart thematisiert er die Entwicklung der Bundesrepublik in den 1960er Jahren, auf der Ebene der Erinnerung thematisiert er den Umgang mit der NS-Vergangenheit in dieser Zeit. Wie schon oben festgestellt, findet sich diese Art der Versprachlichung jedoch eher selten, im Mainstream-Film so gut wie nie, weil dadurch der Illusionscharakter des Kinos berührt und die Künstlichkeit des Spiels sehr schnell sichtbar werden kann. Häufiger ist dagegen der Off-Kommentar, mit dem eine Figur ihre Geschichte erzählt und mit dem eine der Literatur vergleichbare Erzählsituation geschaffen wird. Vermehrt zeigt sich der Einsatz eines solchen Erzählers in den DEFA-Produktionen ab den 1960er Jahren, die damit versuchten, die Forderungen nach einer objektiven Darstellung durch eine subjektive Perspektive auszugleichen.⁶⁷⁰ Um die künstliche Situation des inneren Monologs zu umgehen, wird dieser auch mit dem Schreiben eines Briefes oder eines Tagebuches verbunden: Während des Schreibens liest die Figur den gerade entstehenden Text mit, sodass der Zuschauer einen Einblick in die Gedanken bekommen kann. Dieser Weg wird nicht selten dazu genutzt, um Quellenmaterial in den Film einzubauen. In DER UNTERGANG ist dies z. B. bei den Briefen von Magda Goebbels und Eva Braun umgesetzt worden.⁶⁷¹

669 „Ihre Spuren haben sich verloren, so wie die Spuren von all den Menschen, die hier gequält und ohne Erbarmen zu Tode gefoltert worden sind. Man sieht nichts mehr davon, man hört nichts, alles ist so sauber und aufgeräumt.“ DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND IN 13 FILMEN, II: DIE ZEIT DES SCHWEIGENS (1967/68), zit. nach <http://edgar-reitz.de/spielfilme/98-die-zweite-heimat-drehbuch.html>.

670 Dieser subjektive Anspruch wird auch schon in den Titeln deutlich: ICH WAR NEUNZEHN; MAMA, ICH LEBE; MEINE STUNDE NULL.

671 DER UNTERGANG, TC 0.56.03 ff.

Die Ausstattung der Schauspieler

Eng verbunden mit der Darstellung des Äußeren und Inneren ist die Ausstattung der Schauspieler durch Maske, Kostüm und Frisur. Diese ist zwar grundsätzlich unabhängig von der schauspielerischen Leistung zu sehen, doch erst in der Kombination von Ausstattung und Spiel kann die historische Darstellung erkennbar und erlebbar werden. In diesem Zusammenhang weist die Figurengestaltung viele Parallelen zum Raum auf, bei dem es ebenfalls um die Ausstattung geht. Welche Bedeutung die Ausstattung der Figuren für einen historischen Spielfilm hat, machen schon typische Genrebezeichnungen wie Sandalen-, Kostüm- oder Mantel-und-Degen-Film deutlich. Tatsächlich wird wohl vor allem über die Ausstattung mit Kostümen, Masken und Frisur die notwendige zeitliche Einordnung bei einem historischen Spielfilm vorgenommen. Sehr deutlich wird dies bei filmischen Experimenten wie 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER, bei denen auf die Ausstattung verzichtet wird. Der Mainstream-Film kommt dagegen ohne Ausstattung nicht aus, und so steht die Toga symbolisch für die römische Geschichte, die Tonsur für das Mittelalter, die Allongerücke für den Absolutismus, die Pickelhaube für das Kaiserreich usw. Junkelmann kommt diesbezüglich zu dem Schluss:

„Der Historienfilm – wie das Historienstück auf der Bühne – bedeutet also immer auch Verkleidung. Gewiß kann man ‚Julius Ceasar‘ auch in modernen Klamotten spielen, doch verliert dann das Drama oder der Film schlagartig den Charakter des Historischen, der Vergangenheitsbeschwörung und wird zur didaktischen Parabel, zum allgemein menschlichen Lehrstück.“⁶⁷²

Wird die Analyse von historischen Spielfilmen auf den Bereich der Ausstattung konzentriert, kann die Gefahr einer fast pedantischen Überprüfung bis auf den berühmten letzten Uniformknopf entstehen, die schnell zum Selbstzweck werden kann. Deshalb ist es wichtig, zunächst einige grundsätzliche Dinge zu berücksichtigen, die sich aus der Einordnung des Analysegegenstandes ergeben. Innerhalb der üblichen Quellenklassifikationen lässt sich die Ausstattung in den Bereich der Sachquellen bzw. der gegenständlichen Quellen einordnen, bei denen Schneider zwischen „mobile[n] und immobile[n] Objekte[n]“⁶⁷³ unterscheidet, die eine „Unmittelbarkeit der Begegnung“⁶⁷⁴ ermöglichen, weshalb von ihnen eine „geradezu auratische Wirkung“⁶⁷⁵ ausgeht. Im Falle des Films haben Unmittelbarkeit und

672 Junkelmann: Hollywoods Traum von Rom, S. 117.

673 Schneider, Gerhard: Gegenständliche Quellen, in: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, 3. Aufl., Schwalbach/Ts. 2005, S. 509–524, hier S. 512.

674 Ebd., S. 514.

675 Ebd., S. 513.

Aura jedoch keine Bedeutung, denn die Objekte verlieren aufgrund der medialen Vermittlung ihre „dreidimensionale Qualität“;⁶⁷⁶ sie sind nur visuell und auditiv, aber nicht haptisch und/oder olfaktorisch wahrnehmbar. Hinzu kommt, dass es sich in der Regel um Repliken handelt und nur in den seltensten Fällen originale Kostüme oder Ausstattungsgegenstände Verwendung finden. Das macht deutlich, warum die Überprüfung der Echtheit der Ausstattung nur von begrenztem Wert sein kann, denn einerseits ist die Materialität der Gegenstände nicht greifbar, andererseits ist mit einiger Sicherheit klar, dass es sich nicht um Originale handelt. Das soll allerdings nicht bedeuten, dass der Frage der Ausstattung in historischen Spielfilmen keine Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte. Doch statt sich in endlosen Details zu verlieren, scheint es sinnvoller, der Frage nachzugehen, in welchen „Nutzungssituationen und Lebenszusammenhängen“⁶⁷⁷ Kleidung und Gegenstände situiert werden und ob diesen Zusammenhängen Triftigkeit und Bedeutsamkeit zugesprochen werden kann. Was damit gemeint sein kann, kann am Film *SONNENALLEE* verdeutlicht werden, in dem die Jugendlichen ausführlich über die „richtige“ Jeans debattieren. Eine Hose wird damit zum Inbegriff einer Jugendkultur, die sich von staatlich vorgeschriebenen Schönheitsidealen distanzieren und die Sehnsucht nach westlicher Freiheit artikuliert. Um diese Zusammenhänge nachzuvollziehen, ist es nur bedingt wichtig, ob die getragenen Hosen in jedem Detail dem historischen Original entsprechen. In diesem Sinne findet sich Kleidung als historischer Ausdruck individueller und gesellschaftlicher Identität in zahlreichen Filmen wieder. So zeigt beispielsweise *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* im Gegensatz zu *SONNENALLEE* Kleidung nicht als eine Möglichkeit zur Distanzierung von der Mehrheitsgesellschaft, sondern im Gegenteil als Merkmal repressiver und zwanghafter Verhältnisse. Deutlich wird das nicht nur in der Stigmatisierung durch das Tragen des weißen Bandes, sondern schon in der weniger offensichtlichen „nach verschiedenen Stufen der ‚sittlichen Reife‘ wechselnde[n] Kinderkleidung“.⁶⁷⁸

Bei der Ausstattung geht es also um mehr, als nur um den „Look“ einer bestimmten Zeit, weshalb wohl auch in diesem Bereich das Bestreben nach realistischer Darstellung bei den Filmemachern durchaus unterschiedlich ist. Mit welcher Genauigkeit und Akribie dabei allerdings vorgegangen werden kann, zeigt das Beispiel *BARRY LYNDON*. Seine Einstellung und Erwartungshaltung an die im Film verwendeten Kostüme erläuterte der für zahlreiche historische Spielfilme verantwortliche Regisseur Stanley Kubrick folgendermaßen:

676 Reeken, Dietmar von: Gegenständliche Quellen und museale Darstellungen, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): *Geschichtsdidaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 137–150, hier S. 138.

677 Sauer: *Geschichte unterrichten*, S. 166.

678 Bundeszentrale für politische Bildung, (BpB) (Hrsg.): *Filmheft: Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, Bonn 2009, S. 9.

„Es erscheint kaum sinnvoll, von einem Designer einen Entwurf [...] herstellen zu lassen, wenn man die Kleider detailgetreu kopieren kann. Eben-
sowenig ist es sinnvoll, Skizzen von Kostümen herstellen zu lassen, die be-
reits in Zeichnungen und Gemälden des jeweiligen Zeitalters vorliegen.
Sehr wichtig ist es hingegen, Originalkleider aus der jeweiligen Epoche zu
bekommen, damit man weiß, wie sie ursprünglich hergestellt wurden. Da-
mit sie naturgetreu wirken, müssen sie eben auch nach dem gleichen Ver-
fahren hergestellt werden.“⁶⁷⁹

Mit diesem Anspruch steht Kubrick sicherlich nicht allein, denn vor allem in letz-
ter Zeit scheint der Aufwand, der in diesem Bereich betrieben wird, deutlich an-
gestiegen zu sein. Allerdings gibt es natürlich auch Extrempunkte auf der anderen
Seite des Umgangs mit historischer Genauigkeit wie beispielsweise die unfreiwillig
komisch wirkenden roten Perücken der Germanen beim Angriff auf die Römer
im Film *DER UNTERGANG DES RÖMISCHEN REICHES*. Die Wirkungsmächtigkeit
des historischen Spielfilms wird dagegen am Beispiel des „Indianerstirnband“
deutlich. Eingeführt wurden diese Stirnbänder in den ersten Western, um die Pe-
rücken der reitenden Statisten zu befestigen. Infolgedessen assoziieren noch heute
viele Rezipienten diese Stirnbänder mit den indigenen Kulturen Nordamerikas.
Von der großen Vielzahl zum Teil sehr unterschiedlicher Kulturen waren es aller-
dings die wenigsten Stämme, die Stirnbänder trugen.⁶⁸⁰

Ein unfreiwillig komischer Fehler in der Ausstattung des Protagonisten findet
sich in *DER 20. JULI* über das Attentat auf Adolf Hitler. Der Schauspieler Wolf-
gang Preiss übernimmt darin die Rolle Stauffenbergs, allerdings trägt er dabei die
Augenklappe auf der rechten statt auf der linken Seite (Abb. 99). Hinzu kommt,
dass nicht nur die rechte Hand, sondern gleich der ganze rechte Unterarm der
Darstellung zum Opfer fiel. Im Gegensatz dazu befindet sich die Augenklappe bei
Bernhard Wicki, der die Rolle Stauffenbergs in dem zeitgleich erschienenen *ES
GESCHAH AM 20. JULI* spielt, an der richtigen Stelle. Außerdem wurde auch die
Amputation des kleinen Fingers und des Ringfingers an der linken Hand beach-
tet (Abb. 100). Der Frage der Ausstattung widmet sich auch ausführlich Marcus
Junkelmann in seiner Analyse der Darstellung der römischen Antike in histori-
schen Spielfilmen. Er stellt gelungene und weniger gelungene Beispiele detailliert
vor und verweist auf zahlreiche Kleidungs- und Uniformstücke, die es in der rö-
mischen Antike nicht gab.⁶⁸¹ Dabei macht er wiederholt deutlich, wie abhängig
die Ausstattung vom jeweils herrschenden Zeitgeschmack ist. Beispielhaft dafür

679 Ciment, Michel: Kubrick, München 1982, S. 175 f.

680 Zu diesem Schluss kommt der Filmemacher Neil Diamond in seiner Dokumentation über die
Darstellung der indigener Kulturen im Westernfilm. Vgl. *REEL INJUNS*, TC 0.30.00 f.

681 Unter anderem verweist auch er auf die Verwendung von in Rom nie getragenen Stirnbändern in
der Stummfilmzeit. Junkelmann, vgl. *Hollywoods Traum von Rom*, S. 117 ff.

kann die Darstellung von Cleopatra in den Filmen CLEOPATRA (1934) und CLEOPATRA (1963) stehen. In beiden Fällen wird weniger versucht, eine historisch realistische Darstellung zu erreichen. Vielmehr ist jeweils die beständige Tendenz zu erkennen, die bekannten Klischees über die sexuelle Attraktivität der ägyptischen Königin lasziv in freizügigen Kostümen in Szene zu setzen (Abb. 101 u. Abb. 102).



Abb. 99: DER 20. JULI, TC 0.01.02



Abb. 100: ES GESCHAH AM 20. JULI, TC 0.10.14



Abb. 101: CLEOPATRA (1934), TC 0.09.42



Abb. 102: CLEOPATRA (1963), TC 1.52.25

Sprachliche Darstellungsmöglichkeiten

Wenn es um die formalen Voraussetzungen der Figurendarstellung im historischen Spielfilm geht, darf eine Auseinandersetzung mit der Sprache nicht fehlen, denn wie oben bereits festgestellt wurde, ermöglicht Sprache historisches Denken und schafft eine wesentliche Voraussetzung, um über Geschichte zu kommunizieren. Günther-Arndt kommt deshalb auch zu dem nachvollziehbaren Schluss, dass „sprachliches Verstehen [...] Grundlage historischen Verstehens“⁶⁸² ist. Wenn es nun um den Einsatz von Sprache im Film geht, sollen jedoch weniger theoretische

682 Günther-Arndt, Hilke: Sprache, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 181.

sche Grundsatzfragen im Mittelpunkt stehen. Vielmehr geht es um den konkreten Einsatz und den Umgang mit Sprache im historischen Spielfilm. Im Kontext der Untersuchung der Figurendarstellung soll dazu zunächst auf eine allgemeine Definition zurückgegriffen werden, mit der Sprache in einer größtmöglichen Verallgemeinerung als auf „kognitiven Prozessen basierendes, gesellschaftlich bedingtes, historischer Entwicklung unterworfenen Mittel zum Ausdruck bzw. Austausch von Gedanken, Vorstellungen, Erkenntnissen und Informationen sowie zur Fixierung und Tradierung von Erfahrung und Wissen“⁶⁸³ verstanden werden kann. In diesem Sinne ist Sprache nur dem Menschen eigen und abzugrenzen von Tier-sprachen und künstlichen Sprachen. Dieser kompakten Definition können einige Aspekte entnommen werden, die nun näher verfolgt werden sollen. Aus der Sicht des Historikers gehört dazu zunächst die historische Entwicklung der Sprache, wozu beispielsweise die Verschiebung von Bedeutungen und Intonationen, die Veränderung von Schreibweisen, die Entwicklung von Textsorten u. ä. zählen. Da Sprache eine „gesellschaftliche Erscheinung“ ist, resultieren diese Veränderungen aus dem Zusammenhang von „Geschichte, Politik, Ökonomie, Kultur, Recht, Religion“.⁶⁸⁴ Aus sprachgeschichtlicher Sicht interessiert dabei vor allem, „wie die Vertreter der verschiedenen sozialen Gruppen und Schichten die Sprache als Mittel der Kommunikation und Erkenntnis in den verschiedenen Lebensbereichen genutzt haben“.⁶⁸⁵

Sprache ist demnach immer ein spezifischer Ausdruck einer konkreten historischen Situation, und zwar sowohl auf der lexikalisch-semanticen Ebene als auch auf der Ebene der kommunikativen Möglichkeiten. Das macht deutlich, warum Sprachgeschichte nicht nur Teil der Linguistik ist, sondern auch für den Historiker von großem Interesse sein kann.⁶⁸⁶ Ein konkretes Beispiel für diese allgemeine Einschätzung liefert die Arbeit Victor Klemperers, die über die Grenzen der Sprachwissenschaft auch in den Geschichtswissenschaften Beachtung fand.⁶⁸⁷ Seine Auseinandersetzung mit der Sprache des Dritten Reiches zeigt mit erschreckender Deutlichkeit, wie manipulativ mit Sprache in allen Lebensbereichen umgegangen wurde. Klemperer zeigt aber auch, welche Möglichkeiten der Gegenkommunikation es gab und wie sich auch aus kommunikativen Zwängen Wortbedeutungen verschoben haben. Da sich die Überlegungen Klemperers maßgeblich aus seiner

683 Bußmann, Hadumod: Lexikon der Sprachwissenschaft, 2. Aufl., Stuttgart 1990, S. 699.

684 Schmidt, Wilhelm: Geschichte der deutschen Sprache. Ein Lehrbuch für das germanistische Studium, 7. Aufl., Stuttgart 1996, S. 15.

685 Ebd., S. 22.

686 Die große Wichtigkeit des Sprachwandels bzw. der Veränderung von Bedeutungen für die Quellenanalyse kann das Wort *Marshall* aufzeigen, das im 9. Jahrhundert entstand („*marah-scalc*“) und zunächst nur *Pferdeknecht* bedeutete. Im Laufe der folgenden Jahrhunderte wandelte sich die Bedeutung schließlich zu einem der höchsten militärischen Ränge. Vgl. ebd., S. 77.

687 Vgl. Klose: Die Tagebücher Klemperers als historische Quelle. Anregungen für ihre Einbeziehung in den Geschichtsunterricht.

persönlichen Situation ergaben, verdeutlicht dieses Beispiel in besonderer Weise den engen Zusammenhang und die wechselseitige Abhängigkeit von Sprache, historischer Situation und historischen Akteuren. Allgemeiner formuliert kann dieses Beispiel also veranschaulichen, wie „die jeweils zeitgebundene Wahrnehmung von Wirklichkeit und die Verständigung über Wirklichkeit auf Sprache angewiesen [sind]. Denn subjektive Wahrnehmungen und Erfahrungen werden erst über Sprache objektiviert und erst durch Sprachhandlungen potentiell kollektiv anschlussfähig.“ Das bedeutet, dass der „Sprache keine Abbildfunktion von Wirklichkeit“⁶⁸⁸ zukommt, sondern dass diese durch diskursiv festgelegte Bedeutungen und kommunikative Regeln erzeugt wird. Die Verwendung von Sprache in historischen Spielfilmen ist deshalb also keine Nebensächlichkeit, sondern berührt die erkenntnistheoretischen Grundlagen bei der Beschäftigung mit Geschichte. Das heißt konkret: In der sprachlichen Kommunikation drücken (historische) Figuren nicht einfach nur eine innere Befindlichkeit bzw. eine Handlungsmotivation aus, sondern sie rekonstruieren mit ihren Sprachhandlungen darüber hinaus idealerweise die historische Wirklichkeit.

Versucht man nun ausgehend von der Definition von Sprache als „Mittel zum Ausdruck bzw. Austausch“ die Sprachverwendung in historischen Spielfilmen zu untersuchen, kann man zunächst feststellen, dass alle denkbaren Formen von der geschriebenen bis zur gesprochenen Sprache, mit (innerem) Monolog und Dialog, der wohl die häufigste Form der Sprachverwendung ausmacht, auftauchen. Der Einsatz von geschriebener Sprache ist oft mit dem Einsatz von Quellen verbunden. Typische Beispiele sind hier: Zeitungen, Plakate, Briefe, Urkunden, Beschilderungen von Plätzen und Straßen usw.⁶⁸⁹ Diese Beispiele zeigen, dass sprachliche Erscheinungen nicht immer mit Figurenäußerungen verbunden sein müssen. Möglich ist dies beim Verfassen von Briefen, Tagebüchern o. ä., wodurch mündliche und schriftliche Sprachverwendung verbunden werden können.⁶⁹⁰

Neben diesen schriftsprachlichen Möglichkeiten steht die gesprochene Sprache. In der Regel ist dabei die Sprache an bestimmte Figuren gebunden, was bedeutet, dass Sprache im Film in der Regel Figurenrede ist. Daneben stehen Möglichkeiten des Off-Kommentars, der allerdings aus unterschiedlicher, nicht immer figurengebundener Perspektive erfolgen kann. Bei einer Betrachtung dieser Ebene der Sprachverwendung stellt sich zunächst die Frage, ob der Sprachwandel berücksichtigt wurde. Für die allermeisten Filme gilt dies leider nicht. Egal, ob Luther oder Friedrich der Große, die meisten historischen Akteure kommunizieren als historische Figuren in einem zeitlos erscheinenden, akzentlosen Hoch-

688 Handro, Saskia; Schönemann, Bernd: Geschichte und Sprache – eine Einführung, in: Handro, Saskia; Schönemann, Bernd (Hrsg.): Geschichte und Sprache, Berlin 2010, S. 3–16, hier S. 3.

689 Siehe dazu Abb. 11–Abb. 16.

690 Siehe dazu Kapitel 6.3.1 Figuren in der filmischen Darstellung/Darstellung und Darstellbarkeit des Inneren Darstellung.

deutsch. Doch trotz des hohen Wertes von Luthers Bibelübersetzung für die Entwicklung der deutschen Sprache kann angenommen werden, dass er selbst kein modernes Hochdeutsch sprach wie in den Filmen *MARTIN LUTHER* (1982/83) und *LUTHER* dargestellt. Bleibt man beim Beispiel *Luther*, stellt sich zusätzlich die Frage, ob alle in diesem Zusammenhang wichtigen historischen Akteure der deutschen Sprache aktiv bzw. passiv mächtig waren. Für Kaiser Karl V. darf zumindest die Bereitschaft dazu bezweifelt werden.⁶⁹¹ In diesem Sinne kann die Präferenz für eine bestimmte Sprache von Bedeutung sein. Bekannt ist, dass beispielsweise am Hofe Friedrich II. hauptsächlich französisch gesprochen wurde, er selbst Deutsch als „halbbarbarische Sprache“⁶⁹² bezeichnete und sie deshalb als eine „Hauptursache der Zurückgebliebenheit der deutschen Kultur“⁶⁹³ ansah. In allen größeren Produktionen⁶⁹⁴ spricht Friedrich aber nicht Französisch, sondern Deutsch.⁶⁹⁵

Obwohl also die sprachliche Entwicklung umfangreich dokumentiert bzw. erforscht ist und auch die Fähigkeiten und Eigenheiten historischer Akteure bekannt sind, ist der Umgang mit Sprache im historischen Spielfilm durchaus vergleichbar mit dem Einsatz von Mimik und Gestik. Statt realistischer Darstellung oder kritischer Distanz dominiert die Sprache der Entstehungszeit. Dennoch gibt es auch einige Beispiele für einen reflektierten, der historischen Entwicklung angemessenen Umgang mit Sprache. So legte Edgar Reitz in *DIE ANDERE HEIMAT* außerordentlich großen Wert auf die Sprachverwendung. In diesem Fall wurde das sogenannte Hunsrückler Platt bei heute lebenden Nachfahren deutscher Auswanderer in Brasilien studiert. Wie in vielen anderen bekannten Fällen auch führte die fremdsprachige Umgebung dazu, dass sich die deutsche Sprache der Vergangenheit bei den Auswanderern erhalten hat.⁶⁹⁶ Dieser Dialekt bildete dann die

691 Über die sprachlichen Vorlieben und Fähigkeiten Kaiser Karl V. wird folgendes Bonmot kolportiert: „Will ich mit Gott sprechen, so tue ich es auf Spanisch, mit meiner Geliebten auf Italienisch, mit meinen Freunden auf Französisch, mit meinen Pferden auf Deutsch.“ Zur Geschichte dieser Aussage siehe Borst, Arno: *Wie sprach der Kaiser mit seinem Pferd? – Fremde Leute, fremde Zungen – Am Beispiel einer berühmten Anekdote*, in: *DIE ZEIT*, 48/1966, zit. nach <http://www.zeit.de/1966/48/wie-sprach-kaiser-karl-mit-seinem-pferd>.

692 Friedrich der Große: *Historische, militärische und philosophische Schriften, Gedichte und Briefe*, Köln 2006, S. 154.

693 Schieder, Theodor: *Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche*, Frankfurt/M. 1986, S. 391.

694 Dazu zählen z. B. die sogenannten Preußenfilme mit Otto Gebühr in der Rolle Friedrichs des Großen. Daneben stehen neuere TV-Mehrteiler wie *SACHSENS GLANZ UND PREUSSENS GLORIA* oder *DIE MERKWÜRDIGE LEBENSGESCHICHTE DES FRIEDRICH FREIHERRN VON DER TRENCCK*.

695 Auch Goebbels kritisierte an der Regie Veit Harlans bei *DER GROSSE KÖNIG* die Sprache. Die Kritik galt dem gewöhnlichen Berliner Dialekt, der der Größe des Königs seiner Meinung nach nicht gerecht wurde, vgl. Moeller: *Der Filmminister*, S. 300. Außerdem mussten alle im Film enthaltenen französischen Redewendungen nachsynchronisiert werden. Giesen; Hobsch: *Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, S. 387.

696 Typische Beispiele dafür sind die unterschiedlichen protestantischen Gruppierungen wie die Amisch, Hutterer, Mennoniten u. a.

Grundlage für die im Film gesprochene Sprache, die dadurch zum Teil nur durch Untertitel verständlich ist.⁶⁹⁷ Noch einen Schritt weiter geht der Film *DIE PASSION CHRISTI*, bei dem ausgestorbene Sprachen wie Latein und Aramäisch verwendet und die Dialoge nicht untertitelt werden. Berücksichtigt wird dabei außerdem, dass die historischen Akteure auch unterschiedliche Sprachen benutzen.⁶⁹⁸ Filme wie diese erreichen damit eine Authentizität, die eine besondere Form der Alteritätserfahrung ermöglicht. Gerade an diesen Produktionen zeigt sich deshalb auch deutlich der distanzlose Umgang mit der Sprache in vielen anderen Filmen.

Gegenüber dem Versuch, historische Sprachen wiederzubeleben, findet sich die Tatsache, dass historische Akteure nicht immer derselben Sprache mächtig waren, in relativ vielen Filmen wieder. Beispielhaft dafür ist *DER MIT DEM WOLF TANZT*, bei dem ca. 25 Prozent der Dialoge in Lakota gesprochen werden. Der Film geht aber darüber hinaus, indem er die zunächst herrschende Sprachlosigkeit zwischen Lt. John Dunbar einerseits und den Lakota andererseits thematisiert. Sehr ausführlich wird der mühsame Weg zur Verständigung thematisiert. Vor allem über das Essen und über den Einsatz von Mimik und Gestik gelingt es, eine erste gemeinsame Basis für den Austausch zu schaffen. Im Gegensatz zu vielen anderen Filmen geht der Film damit auf die historischen Voraussetzungen und Schwierigkeiten bei der Kommunikation im amerikanischen Westen ein. Ein filmgeschichtlich sehr aufschlussreiches Gegenbeispiel zu *DER MIT DEM WOLF TANZT* bildet *DIE BLAUE ESKADRON*. Auch hier wird zwar in unterschiedlichen Sprachen kommuniziert, doch entsprechen die Untertitel des Dialogs zwischen der Kavallerie und dem Häuptling der Chiricahua-Apachen nur dem Drehbuch, denn statt der dort zunächst in Englisch formulierten, romantisierenden Worte bezeichnet der indianische Statist den weißen Schauspieler in seiner Sprache als eine „Schlange, die in der Scheiße kriecht“.⁶⁹⁹ Da es bei der Produktion des Films zu Beginn der 1960er Jahre nur um Folklore ging, mit der die Distanz zwischen europäischen Einwanderern und Ureinwohnern verdeutlicht werden sollte, und eine Rückübersetzung offensichtlich nicht stattfand, wurde diese filmgeschichtliche Kuriosität erst über 50 Jahre später bekannt.⁷⁰⁰ Weitere Beispiele für die Verwendung unterschiedlicher Sprachen sind zahlreiche Kriegsfilm. Hervorzuheben sind dabei

697 Regisseur Edgar Reitz: „Wer lesen konnte, wollte weg“, Interview von Christiane Peitz mit Edgar Reitz, in: *Der Tagesspiegel*, 30.09.2013, zit. nach <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-andere-heimat-regisseur-edgar-reitz-wer-lesen-konnte-wollte-weg/8868846.html>.

698 Die Genauigkeit dieser unterschiedlichen Sprachverwendung wurde im Anschluss an den Film jedoch kritisiert, vgl. Maier-Albang, Monika; Göttler, Fritz: Wenn die Träne Gottes tropft, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.05.2010, zit. nach <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/die-passion-christi-wenn-die-traene-gottes-tropft-1.758075>.

699 REEL INJUNS, TC 0.35.00 f.

700 Dementsprechend komisch wirkt es heute, dass in dem sonst sehr kontrovers aufgenommenen Film gerade die Verwendung von Apache gelobt wurde: „The only bright thing in the picture comes when ‚Shavetail‘ Lieutenant Donahue, attached to isolated Fort Dependence in Arizona in 1883, finally gets through to Chief War Eagle to ask him to surrender peacefully, and the

DER LÄNGSTE TAG und BEFREIUNG, in denen nicht nur unterschiedliche Sprachen verwendet werden, sondern die gleichzeitig Koproduktionen der vormals am Krieg beteiligten Kontrahenten darstellen.

Bei einer Betrachtung der Sprachverwendung in historischen Spielfilmen kommt hinzu, dass nahezu alle internationalen, kommerziell verwertbaren Filme für den deutschen Sprachraum synchronisiert werden. Auch dies trägt zu einer weiteren Distanz bei, die unter Umständen zu Verfälschungen und historischen Unsauberkeiten führen kann. Das zeigt beispielhaft der erste Teil von IWAN DER SCHRECKLICHE, für den insgesamt drei verschiedene deutsche Synchronfassungen vorliegen. Die erste Szene des Films thematisiert die Krönung Iwans. Dabei hält der Metropolit von Moskau eine Rede, die in der Fassung der Berliner Synchron folgendermaßen übersetzt wird:

„Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes krönt sich heute mit der goldenen Krone zum mächtigen Herrscher der Großfürst von Moskau, von Gott ausersehen, zum Zaren Iwan Wassiljewitsch.“⁷⁰¹

Demgegenüber heißt es in der Synchron-Fassung der DEFA:

„Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes wird zum Zaren gekrönt, empfängt Zarenkrone nebst Zepter, der ehrenwerte Großfürst und mächtige Herrscher Jan Wassiljewitsch.“⁷⁰²

Die Unterschiede zwischen beiden Fassungen scheinen an dieser Stelle marginal, vor allem im Vergleich zu den großen Differenzen im restlichen Film. Doch diese vermeintlichen Marginalien können auf die notwendige Genauigkeit bei der Übersetzung aufmerksam machen: In beiden Fällen wird das Verb „krönen“ verwendet, jedoch in unterschiedlichen Formen. Während die Fassung der Berliner Synchron das Verb in Verbindung mit einem Reflexivpronomen benutzt („sich krönen“), wird das Verb in der DEFA-Fassung in einer Passivkonstruktion verwendet („wird gekrönt“). Dieser sprachliche Unterschied hat Auswirkungen auf die Triftigkeit der historischen Aussage, denn es ist ein großer Unterschied, ob Iwan sich selbst gekrönt hat oder ob er gekrönt wurde. Nach der Überlieferung tat er es selbst. Die Fassung der Berliner Synchron wäre deshalb also genauer. Allerdings stimmt diese nicht mit dem Wortlaut des russischen Originals überein,

chief's conversation in his native language is translated with English subtitles at the bottom of the frame.“ Crowther, Bosley: Movie Review, New York Times, 28.05.1964, zit. nach <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D01E2DB1F3AE13ABC4051DFB366838F679EDE>.

701 IWAN DER SCHRECKLICHE, Teil 1, TC 0.02.21 f., Synchronfassung der Berliner Synchron, TV-Ausstrahlung, ORB am 23.05.1999.

702 IWAN DER SCHRECKLICHE, Teil 1, TC 0.02.05 f., Synchronfassung der DEFA, Version der DVD im Verleih von Icestorm.

denn diese benutzt das Passiv: „Во имя Отца и Сына и Святаго Духа венчается на царство царским венцом Великий Князь и Государь Иван Васильевич.“⁷⁰³ Damit stellt sich für Synchronisationen die Frage, inwiefern die Wiederherstellung historischer Triftigkeit über die Genauigkeit bei der Übersetzung geht.

Wie das Beispiel IWAN DER SCHRECKLICHE außerdem zeigt, kann die Synchronisation von Filmen auch eine politisch-ideologische Dimension enthalten. Am Ende des ersten Teils erzählt der Film, wie der Zar nach der Verlegung seiner Residenz von Moskau nach Alexandrow zum Aufbau der Opritschnina aufruft. Nachdem eine Art offizielle Verlautbarung des Zaren öffentlich verlesen wird, meldet sich eine sonst unbedeutende Figur zu Wort, um den Zarenenerlass zu kommentieren. In der Version der Berliner Synchron wird diese Szene wie folgt übersetzt:

„Es lebe Zar Iwan, der Fürst von Moskau, unser Herr, ihm wollen wir gehorsam sein, eine neue glückliche Zeit bricht an, die Bojaren, die uns solange geknechtet haben, werden vernichtet. Ihre Herrschaft ist zu Ende. Wir sind uns doch einig Freunde, die Knechtschaft hat ein Ende. Wir werden Russland von seinen Unterdrückern befreien. Der Zar ruft euch in die Steppe von Alexandrow, wer für ihn kämpfen will, der folge mir.“⁷⁰⁴

In der Fassung der DEFA ist demgegenüber folgendes zu hören:

„Ehrliche und gut gesinnte Christen jedoch, die mit dem Fürsten und Bojaren und anderen ähnlich übel beleumdeten Geschlechtern nichts zu schaffen haben, selbst aber aus beliebigen Geschlechtern und von niederer Herkunft sind und reinen Herzens bereit wären, dem Zaren zu dienen, die ruft der Herrscher zu sich als Opritschniki, auf dass sie ihm Treue schwören, er ruft sie zu sich nach Alexandrowa Sloboda.“⁷⁰⁵

Der Tenor in der Fassung der Berliner Synchron liegt lediglich darauf, die Bojarenherrschaft und damit die Knechtschaft zu beenden. Die DEFA-Fassung dagegen stellt die gesellschaftlichen Beziehungen zwischen den Bojaren bzw. Fürsten und den neuen Opritschnina, die ausdrücklich von „niederer Herkunft“ sein sollen, in den Mittelpunkt. Damit wird nahezu eine dem historischen Materialismus entsprechende Klassenkampfsituation entwickelt, die in der Fassung der Berliner

703 In eigener Übersetzung: „Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes wird der Großfürst und Herrscher Ivan Vasil'evič mit der Zarenkrone zur Herrschaft gekrönt.“ Für Transkription und Übersetzungshilfe danke ich Olga Holland.

704 IWAN DER SCHRECKLICHE, Teil 1, TC 1.35.04 f., Synchronfassung der Berliner Synchron, TV-Ausstrahlung, ORB am 23. 05. 1999.

705 IWAN DER SCHRECKLICHE, Teil 1, TC 1.34.46 f., Synchronfassung der DEFA, Version der DVD im Verleih von Icestorm.

Synchron fehlt. Verglichen mit dem Original kann es kaum verwundern, dass in diesem Fall die DEFA-Version näher am Ausgangstext liegt und den politisch-ideologischen Vorgaben folgt.⁷⁰⁶

Filmische Mittel zur Figurendarstellung

Nach der Beschreibung der Darstellungsmöglichkeiten des Inneren und Äußeren soll abschließend noch ein gesonderter Blick auf die Ebene der Darstellung und damit auf den Einsatz filmischer Mittel geworfen werden. Eder geht diesbezüglich sogar so weit zu behaupten, dass Figuren im Film von so großer Wichtigkeit sind, „dass sich der gesamte Gebrauch der filmischen Stilmittel in der Regel überwiegend nach ihnen richtet“. Zu diesen Stilmitteln zählt Eder „Mise-en-scène, Kamera, Sound, Design und Montage“.⁷⁰⁷ Aus dieser Aufzählung ergibt sich auch, warum der Historiker diesem Aspekt große Aufmerksamkeit schenken sollte, denn Filme sind damit in der Lage, alle Quellengattungen aufzunehmen und sie dabei auf spezifische Weise zu verändern und zueinander ins Verhältnis zu setzen. Auch hier ist es also „eine eher wenig geeignete Handhabe“, den „Film in seine technischen Bestandteile“⁷⁰⁸ zerlegen zu wollen und die Filmanalyse damit zum Selbstzweck werden zu lassen. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass der Film mit seinen unterschiedlichen Stilmitteln als eine Sprache verstanden werden muss und die Rekonstruktion von Vergangenheit im historischen Spielfilm nach den Mustern dieser Sprache erfolgt. Es ist es also unbedingt notwendig, über grundlegende Kenntnisse dieser Sprache zu verfügen und zu verstehen, in welcher Weise Aussagen über die Vergangenheit getroffen werden können.

Beispielhaft kann das für die Mise-en-scène verdeutlicht werden. Wulf beschreibt diese als „die Bildkomposition, die Bildgestaltung im sichtbaren Bildausschnitt, die Farbkomposition, Lichtgestaltung, Anordnung der Figuren und Dinge im Bild, Umgang mit Raum und Tiefe, Ausstattung, Kostüm, Maske, Schauspielerführung etc.“⁷⁰⁹ Zusammenfassend kann man deshalb sagen, dass es sich bei der

706 Im Original heißt es: „А которые добрые христиане, а с князьями-боярами, да со знатными родами не знают-ся, но сами любого рода звания из простых людей царю верою-правдою служить гото-вы, тех Царь Государь к себе в Опричнину призывает, присягать Царю на верность в слободу Александрову к себе зовёт.“ In eigener Übersetzung: „Und diejenigen guten Christen, die sich mit den Fürsten und Bojaren und mit den vornehmen Familien nicht gemein machen, selbst aber einfache Menschen jeder Abstammung und jeden Ranges sind und dem Zaren in voller Ergebenheit bereit sind zu dienen, diese ruft der Zar und Herrscher zu sich in die Opričnina, er ruft sie zu sich in die Aleksandrova Sloboda dem Zaren Treue zu schwören.“ Transkription und Übersetzung Olga Holland.

707 Eder: Die Figur im Film, S. 345.

708 Barricelli: History on Demand. Eine zeitgemäße Betrachtung zur Arbeit mit historischen Spielfilmen im kompetenzorientierten Unterricht, S. 110.

709 Wulff, Hans Jürgen: Lexikon der Filmbegriffe, Stichwort: mise-en-scène, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741>.

Mise-en-scène „um den kalkulierten Aufbau eines Bildes und seine Veränderungen ohne Schnitte“⁷¹⁰ handelt. An einer Gegenüberstellung von zwei Einstellungen aus dem russischen Film ... UND MORGEN WAR KRIEG kann erläutert werden, worum es konkret geht:



Abb. 103: ... UND MORGEN WAR KRIEG, TC 0.22.39



Abb. 104: ... UND MORGEN WAR KRIEG, TC 0.23.03

Der von der Zensur zunächst blockierte und dann 1987 veröffentlichte Film beschreibt die Situation am Vorabend des Zweiten Weltkrieges in der Sowjetunion. Im Mittelpunkt der Handlung steht eine 9. Klasse, deren Schülerinnen und Schüler sich menschlich und politisch langsam zu Erwachsenen entwickeln. Dabei werden sie sowohl von der Schule als auch von den Elternhäusern in unterschiedlicher Weise geprägt. Die Abbildungen illustrieren beispielhaft, wie die verschiedenen familiären Situationen im Film dargestellt werden: Auf der einen Seite ist der als liberal charakterisierte Flugzeugbauer Ljuberezki zu sehen (Abb. 103), der z. B. seiner Tochter den Zugang zu verbotener Literatur ermöglicht. Demgegenüber steht die Genossin Poljakowa (Abb. 104), die streng und dogmatisch den Willen der Partei zu vertreten versucht. Beide Einstellungen zeigen in ihrer Abfolge zunächst die Möglichkeiten der Montage, indem die unterschiedlichen Lebenssituationen im Kontrast aufeinander folgen. Die Abfolge der beiden Einstellungen kann jedoch erst dann sinnvoll gedeutet werden, wenn zunächst jede Einstellung für sich richtig entschlüsselt wird. An dieser Stelle kommt die Mise-en-scène zum Tragen. Sofort und unmittelbar zu erkennen ist der Einsatz der Farbe. Während die Aufnahme Ljuberezkis in Farbe erfolgte, ist die Parteigenossin in Schwarz-Weiß zu sehen. Dies kann als deutlicher Ausdruck der schon genannten unterschiedlichen Positionen beider Figuren gedeutet werden. Die Unterschiede zwischen den beiden Figuren werden aber auch noch auf weiteren Ebenen deutlich: Zwar sitzen beide Figuren an einem Tisch, und in beiden Einstellungen wurde ein ähnlicher

710 Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. 122.

Analyse der historischen Akteure und Figuren

Bildausschnitt bzw. eine ähnliche Einstellungsgröße verwendet, durch die Position der Figur im Raum entstehen jedoch unterschiedliche Eindrücke. Während Ljuberezki sich sehr nah an der Kamera bewegt, erscheint er dem Zuschauer als viel näher und direkter als die Parteigenossin Poljakowa, die sich vom Zuschauer abwendet und sich eher zurückziehen scheint. Ihr Blick ist auf die fast den gesamten Tisch einnehmende Zeitung gerichtet. Durch die Positionierung einer Schreibtischlampe im Bild kann dabei der Effekt erzielt werden, dass nur sie und diese Zeitung beleuchtet werden. Alles außerhalb dieser Verbindung bleibt dagegen im Dunkeln. Es entsteht so der Eindruck, als ob die Figur die Wirklichkeit auszublenden scheint und diese durch die stalinistische Propaganda ersetzt. Hinzu kommt, dass eine räumliche Tiefe nicht vorhanden ist, da der einfache Tisch an einer kargen Wand steht. Die Figur selbst erscheint als Mutter wenig feminin, sondern in Uniform und mit übergeworfenem Mantel als Aktivistin. Demgegenüber findet sich in Abb. 103 eine sehr große räumliche Tiefe, die durch das Fenster noch größer wirkt. In Verbindung mit den im Hintergrund hängenden Bildern und dem Flügel erscheint diese Bildgestaltung als Ausdruck einer künstlerisch interessierten, offenen und liberalen Figur. Die Betrachtung der beiden Figuren auf der Artefakt-Ebene verweist damit auch deutlich auf deren symbolischen und symptomatischen Gehalt. Denn unabhängig von der jeweiligen Handlungsfunktion stehen beide Figuren symbolhaft für Täter und Opfer der Stalin-Ära. Hinzu kommt, dass der in den 1980er Jahren entstandene Film gleichermaßen symptomatischer Ausdruck der Zeit von Glasnost und Perestrojka ist.

Dieses Beispiel weist zwar viele typische Elemente der Bildgestaltung auf, die Liste der Möglichkeiten ist jedoch noch länger. Ein weiteres beliebtes Mittel zur Figurencharakterisierung ist z. B. die Kameraperspektive.



Abb. 105: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.23.25



Abb. 106: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.23.32

Neben der sogenannten Normalperspektive, bei der sich die Kamera auf derselben Höhe wie das zu filmende Objekt befindet, gibt es die Möglichkeit, die Kamera ober- bzw. unterhalb dieses Bildobjektes zu positionieren. Diese Kameraper-

spektive wird in der Regel als Frosch- bzw. Vogelperspektive bezeichnet. In den beiden Abbildungen aus ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE werden diese Möglichkeiten kontrastiv verwendet. Zu sehen ist eine Reichstagsdebatte am Ende der Weimarer Republik. Die Fraktion der NSDAP erscheint hier zwar in voller Größe, aufgrund der Verwendung der Vogelperspektive wirken die Mitglieder aber klein und unbedeutend (Abb. 105). Ganz anders dagegen wirkt Thälmann selbst (Abb. 106). Durch seine Position hinter dem Rednerpult und die Verwendung einer extremen Untersicht erscheint er groß, bestimmend und selbstsicher.

Filmische Mittel dienen jedoch nicht nur zur Charakterisierung von Figuren. Denn über den einzelnen Einsatz hinaus kann sich ihre Kombination zu einer bestimmten, wiedererkennbaren Filmsprache verdichten. Bekannt sind in diesem Zusammenhang die unterschiedlichen visuellen Stile der großen Hollywoodstudios während der 1930er Jahre. Je nach Studio konnten dies „grobkörniger Realismus“ (Warner Brothers), „luxuriöse, hell ausgeleuchtete Szenenbilder“ (MGM) oder „mißmutige Düsternis“ (Universal)⁷¹¹ sein. Wichtige Impulse kamen diesbezüglich von der Ufa, deren Stil sich mit dem Aufkommen des Tonfilms noch einmal deutlich veränderte. Dieser Stil ist dann bis weit in die 1950er und 1960er Jahre in bundesdeutschen Produktionen zu finden und sorgt so neben den ohnehin vorhandenen revanchistischen Inhalten für eine ästhetische Kontinuität. Eine Ursache dafür liegt sicherlich auch in den personellen Kontinuitäten. So sind die auffallenden formalen Übereinstimmungen zwischen der Verklärung der Luftwaffe in der nationalsozialistischen Produktion JUNGE ADLER und der Heldenverehrung des Kampffliegers Hans-Joachim Marseille in DER STERN VON AFRIKA kein Zufall, denn beide Filme stammen mit Alfred Wiedemann von demselben Regisseur und mit Herbert Reinecker von demselben Drehbuchautor. Auch Carl Otto Bartning, der den Schnitt besorgte, konnte mit der Beteiligung an dem propagandistischen Fliiegerfilm D III 88 und an der Dokumentation FEUERTAUFE. DER FILM VOM EINSATZ UNSERER LUFTWAFFE IN POLEN, einer „menschenverachtende[n] und geschichtsverfälschende[n] Propagandamontage, die den Überfall auf Polen als heroischen Siegeszug der deutschen Luftwaffe inszeniert“,⁷¹² auf eine einschlägige Erfahrung zurückblicken. Gerhard Paul kommt deshalb zu dem Schluss, dass „die filmische Ästhetik der NS-Kriegspropaganda – somit auch das nationalsozialistische Bild des Krieges“ – erhalten blieb und sich „als ‚heimliches Drehbuch‘ nahezu ungebrochen bis in die Gegenwart“⁷¹³ verlängerte. Für ostdeutsche Produktionen der DEFA kann das jedoch nur bedingt gelten. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung von Kurt Maetzig, der nach seinem

711 Katz, Steven D.: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films, 6. Aufl., Frankfurt/M. 2010, S. 30.

712 Filmlexikon filmportal.de, http://www.filmportal.de/film/feuertaufe-der-film-vom-einsatz-unserer-luftwaffe-im-polnischen-feldzug_cf2627acca304beeba59a778cdd194bc.

713 Paul: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, S. 45.

ersten Film *EHE IM SCHATTEN* den unfreiwilligen Einfluss der Ufa- und NS-Ästhetik feststellte, obwohl der Film das Ziel der Aufarbeitung verfolgte. Maetzig wies darauf hin, dass es im Anschluss Versuche gab, die „Stilmittel der Schönfärberei“⁷¹⁴ zu überwinden. Dies gelang jedoch nur teilweise, da ab den 1950er Jahren mit dem Konzept des Sozialistischen Realismus klare Gestaltungsvorgaben formuliert wurden, die ebenfalls eine Idealisierung anstrebten.

Ob gewollt oder nicht, da der Film nicht anders kann, als sich filmischer Mittel zu bedienen, ist ihre Verwendung immer Ausdruck eines typischen Zeitgeistes. Unabhängig von den thematisierten Inhalten können diese Mittel deshalb zum Symbol und Ausdruck bestimmter Einstellungen werden. Die Filmgeschichte ist deshalb zahlreich an Beispielen, wie Gruppen junger Filmemacher versuchten, neue Stilkonzepte zu entwickeln, um auf diese Weise auch neue Inhalte vermitteln zu können. Die dabei auftretenden Kontroversen sind teilweise durchaus radikal: „Papás Kino ist tot!“ lautete z. B. der Titel der Pressekonferenz, auf der das Oberhausener Manifest vorgestellt wurde. Mit dem sogenannten Neuen Deutschen Film erfolgte dann unter Regisseuren wie Edgar Reitz, Alexander Kluge, Werner Herzog, Volker Schlöndorff und Rainer Werner Fassbinder auch wieder ein anderer Zugriff auf historische Themen der deutschen und internationalen Geschichte.⁷¹⁵

6.3.2 PERSÖNLICHKEITSMERKMALE VON FIGUREN

Wie schon festgestellt wurde, werden Figuren in realistischen Filmen ähnlich wie echte Menschen wahrgenommen. Dieser Umstand wird vor allem bei der Betrachtung der Figur als fiktives Wesen relevant, da es auf dieser Ebene um Persönlichkeitsmerkmale geht, die auch echten Menschen zugeschrieben werden können. Eder spricht in diesem Zusammenhang von einem Figurenmodell, das sich aus unterschiedlichen Merkmalsbereichen zusammensetzt und sich aus der sukzessiven Informationsvermittlung während des Films ergibt:

„Ein Figurenmodell ist also ein System von Vorstellungen über die Eigenschaften eines fiktiven Wesens, wobei mit ‚Eigenschaften‘ im weiten Sinn alle Arten körperlicher, mentaler, sozialer und verhaltensbezogener Attribute und Relationen gemeint sind, seien sie nun konstant oder veränder-

714 Maetzig, Kurt: Neuer Zug auf alten Gleisen, Kurt Maetzig über die Ufa-Tradition und die DEFA-Gründung, zit. nach <http://www.filmportal.de/material/kurt-maetzig-ueber-die-ufa-tradition-und-die-defa-gruendung>.

715 Vgl. Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München 1994; Grob, Norbert; Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric: *Neuer Deutscher Film*, Stuttgart 2012.

lich und seien sie verortet in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft der Geschichte. Die Eigenschaften des fiktiven Wesens bilden kein loses Bündel, sondern ein dynamisches System, sie verweisen aufeinander und sind durch ein Netz von Kausalzusammenhängen bzw. assoziativen Inferenzen miteinander verknüpft. Die damit verbundene Struktur des Figurenmodells wird in dessen Entstehungsprozess schrittweise entwickelt. Sowohl Figurenmodelle als auch die von ihnen repräsentierten fiktiven Wesen verändern sich über die Zeit hinweg. Manchmal erkennt man als Zuschauer am Ende des Films, dass man bis dahin eine unzutreffende Vorstellung von einer Figur und ihren Eigenschaften hatte, weil Informationen zurückgehalten wurden oder dergleichen.⁷¹⁶

Ausgehend von diesen Überlegungen entwickelt Eder eine Matrix aus physischen, psychischen und sozialen Eigenschaften, die jeweils in einen flüchtigen und in einen stabilen Teil aufgliedert werden, sodass insgesamt sechs Merkmalsbereiche vorliegen, die eine genaue Figurenbeschreibung ermöglichen.⁷¹⁷

	physisch	psychisch	sozial
stabil	körperliche Dispositionen (Körperbau, Alter, Geschlecht)	mentale Dispositionen (Persönlichkeit, Selbstkonzept, Identität)	soziale Positionen und Relationen innerhalb einer Gruppenstruktur, z. B. Rollen, Gruppenmitgliedschaft, Beziehungen, Beruf, Status
flüchtig	vorübergehende Körperzustände, z. B. äußere Aktionen, Bewegung im Raum, Krankheit, Kleidung, Mimik	mentale Vorgänge (z. B. Gedanken, Gefühle, Wünsche) und kurzzeitige Zustände (z. B. Pläne, Unkonzentriertheit)	Sozialverhalten, z. B. Interaktionen, Konflikte, Kommunikation

Da Filmfiguren und echte Menschen anhand dieser Persönlichkeitsmerkmale nahezu gleichgesetzt werden, können auch historische Akteure im Rahmen dieser Kategorien verortet werden. Dass dazu nicht nur psychische und soziale, sondern auch physische Eigenschaften zählen können, machen Haffners Ausführungen zu Friedrich Ebert deutlich:

⁷¹⁶ Eder: Die Figur im Film, S. 235.

⁷¹⁷ Tabelle nach ebd.

„Friedrich Ebert, der Mann, der am 9. November 1918 für Deutschland der Mann des Schicksals wurde, war keine imponierende Erscheinung. Er war ein kleiner Dicker, kurzbeinig und kurzhalsig, mit einem birnenförmigen Kopf auf einem birnenförmigen Körper. Er war auch kein mitreißender Redner. Er sprach mit kehliger Stimme, und er las seine Reden ab. Er war kein Intellektueller und ebenso wenig ein Proletarier. Sein Vater war Schneidermeister gewesen (wie der Vater Walter Ulbrichts), und er selbst hatte Sattler gelernt; seine heimliche Liebe waren von klein auf Pferde gewesen, und später, als Reichspräsident, pflegte er morgens im Tiergarten regelmäßig spazieren zu reiten. Ebert war der Typ des deutschen Handwerksmeisters: gediegen, gewissenhaft, von beschränktem Horizont, aber in seiner Beschränkung eben ein Meister; bescheiden-würdig im Umgang mit vornehmer Kundschaft, wortkarg und herrisch in seiner Werkstatt. Die SPD-Funktionäre zitterten ein bisschen vor ihm, so wie Gesellen und Lehrlinge vor einem strengen Meister zittern.“⁷¹⁸

Nun ist Haffner zwar ein „Meister der kurzen, zielgerichteten historischen Erzählung“,⁷¹⁹ aber bekanntermaßen eher Publizist als ausgebildeter Historiker. Insofern ist sein Stil zwar pointiert, ironisierend und kontrovers, doch keinesfalls unseriös oder populistisch. An dieser Stelle können seine anschaulichen Ausführungen beispielhaft eine Beschreibung Eberts auf allen Ebenen zeigen: Auf der physischen Ebene beschreibt er ihn als klein, dick, kurzhalsig und wenig imponierend, auf der psychischen Ebene nennt er ihn gediegen, gewissenhaft und von beschränktem Horizont, und auch seine soziale Position bezieht er ein, indem er Eberts Stellung innerhalb der Partei verdeutlicht. Insgesamt wird offenbar, dass diese umfangreiche Charakterisierung Eberts kein Selbstzweck ist. Vielmehr werden alle Eigenschaftsbereiche miteinander verknüpft, indem die soziale Stellung aus der psychischen Disposition heraus erklärt wird, die wiederum ihre Ursachen in den körperlichen Voraussetzungen Eberts zu haben scheinen.

Doch auch wenn beim „großen Stilisten“⁷²⁰ Haffner alle relevanten Persönlichkeitsmerkmale in so einem engen Zusammenhang beschrieben werden, kann sicherlich nicht behauptet werden, dass dieses Vorgehen typisch für die gesamte Geschichtswissenschaft ist. Zwar gibt es einzelne Disziplinen wie die Sozialgeschichte und auch psychologisierende Ansätze,⁷²¹ die sich mit individuellen Voraussetzungen historischer Prozesse beschäftigen, wesentlich häufiger ist demgegenüber aber – vor allem in Lehrbüchern – eine „Verdeckung konkreter Biografien, Motiv-

718 Haffner: Die deutsche Revolution 1918/19, S. 95.

719 Nachruf auf Sebastian Haffner, in: DER SPIEGEL 02/1999, S. 173.

720 Ullrich, Volker: Der helle Klang – Ein Nachruf auf Sebastian Haffner, den großen Stilisten und begnadeten Geschichtserzähler, in: DIE ZEIT, 02/1999.

721 Hierzu zählt z. B. die inzwischen stark angewachsene Literatur zur Psychopathologie Hitlers.

und Gefühlslagen [...] und individueller Verantwortlichkeit historisch Handelnder⁷²² zu beobachten. Diese Verdeckung und Verkürzung ist vor allem deshalb unverständlich, weil erst die Darstellung des ganzen Menschen ermöglicht, dessen Position im historischen Geschehen deutlich zu erfassen und die Perspektivität mit den daraus resultierenden Motivationen zu erkennen. Pandel stellt diesen Zusammenhang folgendermaßen dar:

„Die soziale Identität, die ein Individuum über Geschlecht, Ethnie, Schicht, Klasse, Religion, Amt, Stand und Rolle erworben hat, geht nicht nur in seine Sichtweisen, sondern auch in seine Handlungsweisen ein. [...] In die sozialen Standorte gehen auch die unterschiedlichen Motive, Interessen, ideologische Haltungen, religiöse Gefühle etc. ein.“⁷²³

Sicherlich kann mithilfe der aufgezählten Kategorien die soziale Identität differenziert beschrieben werden, allerdings ist bei Geschlecht und Ethnie noch einmal zu differenzieren, da es sich dabei nicht nur um soziale, sondern auch um physische Kategorien handelt. Die sozialwissenschaftliche Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht (*sex*) und der gesellschaftlichen Rollenzuschreibung (*gender*) macht darauf aufmerksam. Dass aber nicht alle physischen Dispositionen allein aus ihrer sozialen Zuschreibung Bedeutung gewinnen, sondern ein eigenes Gewicht besitzen, zeigen zahlreiche Beispiele, angefangen bei der Beschreibung der Germanen durch Tacitus über die Pest im Mittelalter bis hin zu den verheerenden Epidemien unter den amerikanischen Ureinwohnern nach der Ankunft der europäischen Siedler. Körperlichkeit ist also ein wesentliches Persönlichkeitsmerkmal, das über die Stellung im historischen Geschehen und damit auch über die jeweilige Perspektivität entscheidet. Aber nicht nur die physischen, auch die psychischen Dispositionen, also vor allem „Emotionen, die den Lauf historischer Ereignisse offenbar maßgeblich mitbestimmen“⁷²⁴ müssen berücksichtigt werden. Hinzu kommt, dass psychische Dispositionen auch dem historischen Wandel unterlegen sind und – ähnlich wie die Körperlichkeit – in einem engen Bezug zu sozialen Zuschreibungen und Ausgrenzungen stehen. Deutlich herausgearbeitet wurde dies z. B. von Foucault in seiner Studie zum Umgang mit dem Wahnsinn vom Mittelalter an.⁷²⁵

722 Baring, Frank: Empathie und historisches Lernen. Eine Untersuchung zur theoretischen Begründung und Ausformung in Schulgeschichtsbüchern, Frankfurt/M. 2011, S. 306.

723 Pandel: Geschichtsdidaktik, S. 256.

724 Brauer, Juliane; Lücke, Martin: Emotionen, Geschichte und historisches Lernen. Einführende Überlegungen, in: Brauer, Juliane; Lücke, Martin (Hrsg.): Emotionen, Geschichte und historisches Lernen. Geschichtsdidaktische und geschichtskulturelle Perspektiven, Göttingen 2013, S. 11–26, hier S. 11.

725 Vgl. Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, 22. Aufl., Frankfurt/M. 1973.

Die drei Persönlichkeitsmerkmale stehen damit also in gegenseitiger Abhängigkeit. Insofern ist es also wichtig und nahezu zwingend notwendig, alle drei Merkmalsbereiche gleichberechtigt zu berücksichtigen. Das heißt im Umkehrschluss aber nicht, dass auch alle drei Ebenen gleichermaßen bei der Erfassung der Figurendarstellung relevant sein müssen, denn vor allem in historischen Spielfilmen kann sich die Figurendarstellung auch auf einzelne Merkmale konzentrieren. In einem weiteren Schritt ermöglicht die Betrachtung der Persönlichkeitsmerkmale, Figuren zu kategorisieren und zwischen einer typisierten und einer individualisierten Darstellung zu unterscheiden.

Psychologische Figurenmodelle

Zu der Auseinandersetzung mit den psychologischen Dispositionen historischer Akteure zählt auch die Diskussion um den Zusammenhang von Emotion und Geschichte. Frevert fasst die unterschiedlichen Ansätze aus diesem Bereich in zwei Grundannahmen zusammen:

„Gefühle machen Geschichte. Sie motivieren soziales Handeln, setzen Menschen individuell und kollektiv in Bewegung, formen Gemeinschaften und zerstören sie, ermöglichen Kommunikation oder brechen sie ab. Sie beeinflussen den Rhythmus und die Dynamik sozialen Handelns. Sie entscheiden mit über Krieg und Frieden. Gefühle sind aber nicht nur geschichtsmächtig, sondern auch und zweitens geschichtsträchtig. Sie machen nicht nur Geschichte, sie haben auch eine. Sie sind keine anthropologischen Konstanten, sondern verändern sich in Ausdruck, Objekt und Bewertung.“⁷²⁶

Frevert macht in ihrer Einschätzung deutlich, dass Gefühle vor allem dann wichtig werden, wenn sie sich in sozialen Zusammenhängen artikulieren. Zu denken ist hier beispielsweise an die große Emphase der europäischen Intellektuellen in der Wahrnehmung der einsetzenden Französischen Revolution, an das Augusterlebnis 1914, an die bürokratische Distanz Adolf Eichmanns bei der Organisation des Holocausts oder auch an die große Hoffnung und die anschließende Resignation weiter Teile der Bevölkerung am Ende der DDR. Diese Beispiele verweisen auf die Möglichkeiten bei der Analyse der psychologischen Dispositionen von Figuren, denn im besten Fall kann dabei auf historische Motivationen, Gefühlslagen und Dynamiken geschlossen werden.

Ein idealtypisches Beispiel für eine Figurendarstellung auf dieser Ebene ist zweifelsohne *APOCALYPSE NOW*. Vordergründig thematisiert der Film die Suche nach einem gewissen Colonel Kurtz, der sich von der US-amerikanischen Armee

726 Frevert, Ute: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?, in: Geschichte und Gesellschaft 35 (2009), H. 2, S. 183–208, hier S. 202.

losgesagt hat, um im Dschungel ein eigenes Regime zu installieren. Unlösbar mit dieser Suche verbunden ist eine fast metaphysische Reise zu den Anfängen der menschlichen Kultur und damit in das Unbewusste des Protagonisten:

„Bei Coppola ist aus Marlow ein Willard geworden, aber hier wie dort meint die Flußfahrt dem sagenhaften Kurtz entgegen nicht nur eine physische Bewegung, sondern auch und besonders eine Reise in die Innenwelt des Schreckens. Je weiter sich Marlow/Willard aus der Zivilisation entfernt, desto bizarrer, unglaublicher werden seine Erlebnisse, desto unwiderruflicher taucht er ein in eine Welt mythischen Grauens.“⁷²⁷

In diesem Sinne zeigt der Film weniger eine ereignisgeschichtlich orientierte Darstellung des Vietnamkrieges, sondern verweist eher auf die Sinnlosigkeit und die Brutalität des Krieges, ohne dabei aber dessen konkrete historische Voraussetzungen als Stellvertreter- bzw. Kolonialkrieg zu vernachlässigen. Statt aber nur die Oberfläche der Militärgeschichte zu berühren, geht der Film der Frage nach, welche Auswirkungen der Krieg auf die Menschen hat, womit die Fragilität westlich-moralischer Werte und die Bigotterie der US-amerikanischen Kriegsführung thematisiert werden.⁷²⁸ Obwohl die schrecklichen Leiden des vietnamesischen Volkes nicht ausgeblendet werden, verbleibt der Film somit in einer westlichen Perspektive und untersucht vor allem an der Psyche der Figur des Captain Willard den durch den Krieg erzeugten Bruch in der US-amerikanischen Gesellschaft: Willard, so Krause/Schwelling, ist

„ein am Krieg Zerbrochener, der wie auch Kurtz ‚das Grauen‘ gesehen hat und aufgrund seiner Erfahrung nicht mehr zu einer Rückkehr in ein ziviles Leben fähig ist. Er ist einer, von dem die Generäle wissen, daß er zu weit gegangen ist, um zurückkehren zu können. [...] Willard verkörpert diejenigen, die der Krieg seelisch kaputt gemacht hat, und für die es kein zurück [sic!] in die amerikanische Gesellschaft, keinen Weg zurück nach Hause gibt. Er symbolisiert die Integrations- und Adaptionsprobleme, denen Soldaten nach der Rückkehr in die Gesellschaft, die sie in den Krieg geschickt hat, ausgesetzt sind.“⁷²⁹

727 Blumenberg: Kinozeit, S. 240.

728 Für das mit der Planlosigkeit verbundene zum Teil sinnlose Vorgehen der US-Amerikaner steht vor allem die Einnahme eines Dorfes durch Leutnant Colonel Kilgore, um am nahegelegenen Strand surfen zu können, vgl. dazu Röwekamp: Antikriegsfilm, S. 153; Krause; Schwelling: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in „Apocalypse Now“, S. 101.

729 Krause; Schwelling: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in „Apocalypse Now“, S. 102.

Analyse der historischen Akteure und Figuren

Schon die berühmte Eröffnungssequenz des Films zeigt, dass die Darstellung der äußeren Umstände direkt mit der Darstellung der Psyche der Figuren verbunden wird. Dies gelingt Coppola mit einer Reihe von Überblendungen.

Captain Willard wird zu Beginn des Films in seinem Hotelzimmer dargestellt. In absolutem Rauschzustand zu den psychedelischen Klängen von „The End“ der amerikanischen Rockband The Doors verschwimmt für ihn die Wahrnehmung zusehends. Der Deckenventilator wird mit Hubschrauberklängen assoziiert (Abb. 107), das durch Napalmbomben erzeugte Feuer im Dschungel brennt fiebrig in seinem Kopf weiter (Abb. 108 u. Abb. 109) und zerstört schließlich die gesamte durch persönliche Unterlagen dargestellte Identität des Protagonisten (Abb. 110).



Abb. 107: APOCALYPSE NOW, TC 0.02.00



Abb. 108: APOCALYPSE NOW, TC 0.02.29



Abb. 109: APOCALYPSE NOW, TC 0.02.52



Abb. 110: APOCALYPSE NOW, TC 0.03.03

Physiologische Figurenmodelle

Neben der psychologischen Dimension der Figurendarstellung finden sich in APOCALYPSE NOW sicherlich auch Momente, die eher auf der physischen Ebene liegen. So haben beispielsweise Krause/Schwelling darauf hingewiesen, dass die akkurate Kleidung der GIs zu Beginn des Films in deutlichem Gegensatz zu den zumeist nackten, verschwitzten Oberkörpern und der Kriegsbemalung der Crew am Ende des Films steht.⁷³⁰ Diese Darstellung der physischen Dispositionen historischer Akteure durch filmische Figuren hat in Filmen in nahezu allen denkbaren Zusammenhängen eine relativ hohe Verbreitung: So sind typische, genrebedingte Figuren in Filmen über die Antike entweder ausgemergelte oder im Gegenteil sehr muskulöse Sklaven (vgl. z. B. die Sklavengaleere in BEN HUR (1959), Abb. 64), in Filmen über das Mittelalter wie DER NAME DER ROSE fin-

⁷³⁰ Vgl. Krause; Schwelling: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in Apocalypse Now, S. 102.

den sich etwa schlechte Zähne als Ausdruck einseitiger und mangelhafter Ernährung, in *DAS BOOT* ist der Rezipient aufgrund des Wassermangels an Bord Zeuge der fehlenden Körperhygiene, die sich nicht nur in zunehmendem Bartwuchs bei der Mannschaft, sondern auch an einer sich ausbreitenden Filzläusepidemie zeigt.

Ein kontrovers diskutiertes Beispiel für eine Darstellung, bei der die physischen Aspekte der Figur im Mittelpunkt stehen, liefert eine Szene aus dem Film *SCHINDLERS LISTE*, die den Ablauf einer „Selektion“⁷³¹ im Arbeitslager Płaszów zeigt. Die erbärmlichen körperlichen Zustände der Lagerinsassen verdeutlichen dabei die „Rituale der Entmenschlichung“ und den Verlust jeder Würde.⁷³² Die Figuren werden in der Szene nur zum Teil individuell dargestellt, vielmehr verkörpern die Häftlinge als Kollektivfigur das massenhafte Schicksal der Juden im Holocaust.⁷³³ Wie vor allem Korte bemerkt, gelingt es Spielberg mit dem Einsatz der Handkamera, das Geschehen und damit die „Bewegung der Figuren im Raum“⁷³⁴ unmittelbar zu erfassen und direkt darzustellen:

„Die Kamera ‚läuft‘ mit den anderen, bleibt stehen, blickt nach links dann nach rechts, ‚geht‘ in die Bildtiefe, ‚begutachtet‘ die körperliche Konstitution einzelner aus dem Blickwinkel der SS-Leute oder befindet sich in der Reihe der an den Tischen der Ärzte Vorbeigetriebenen. Die ohnehin schon chaotische Situation wird durch bewegungsbetonte Kamera, ‚fährt‘ in die Bildtiefe und schnelle Reißschwenks, den Bewegungen der Akteure folgend oder um ‚atemlos‘ verschiedene, gleichzeitig stattfindende Vorgänge zu zeigen, noch gesteigert. Spätestens an dieser Stelle erreicht die Realitätsillusion einen Grad, in dem die Differenz von Fiktion und aktuell ‚erlebter‘ Aggression aufgelöst erscheint und das Geschehen als hautnahe ‚Realität‘ erfahren wird.“⁷³⁵

731 Wie im Zusammenhang mit dem ersten Auschwitzprozess festgestellt wurde, ist nicht genau zu rekonstruieren, inwiefern der Begriff der ‚Selektion‘ tatsächlich Verwendung fand. Stattdessen hätten auch Alternativen wie ‚Ausmusterung‘ oder ‚Aussortierung‘ in Gebrauch gewesen sein können. Fritz Bauer Institut u. a. (Hrsg.): *Der Auschwitz-Prozess. Tonbandmitschnitte, Protokolle, Dokumente (CD-Rom)*, 2. Aufl., Berlin 2005, S. 421.

732 Vgl. Seeßlen, Georg: *Shoah, oder die Erzählung des Nichterzählbaren*. Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* kommt zur rechten Zeit, in: Weiß (Hrsg.): *Der gute Deutsche*, S. 165.

733 Zu dieser Szene und dem Verhältnis von individuellen Figuren und der Kollektivfigur bemerkt Correll, dass die „Selektion eingerahmt und unterbrochen von Szenen [ist], die das Schicksal der ‚Schindlerjüdinnen‘ dem der anonymen Masse gegenüberstellen. [Der Regisseur] lässt unterschiedliche Erzählperspektiven alternieren, insbesondere die figurenabhängige mit der figuren-unabhängigen. Während erstere dem Zuschauer einen Überblick über die Situation verschafft bzw. ihn in eine Beobachterrolle versetzt, bietet letzte unterschiedliche Identifikationsmöglichkeiten – Distanz und ‚Live-dabei‘-Eindruck wechseln sich ab und steigern sich wechselseitig in ihrer Wirkung.“ Correll, Catrin: *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*, Bielefeld 2009, S. 276.

734 Siehe Tabelle zur Persönlichkeitsmerkmalen oben bzw. bei Eder: *Die Figur im Film*, S. 325.

735 Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch*, 4. Aufl., Berlin 2010, S. 200.

Es ist die Kombination aus Form und Inhalt, aus Dargestelltem und Darstellendem, die die „Selektion“ nicht nur voyeuristisch präsentiert, sondern die eine Unmittelbarkeit erzeugt, die – wie Korte beschreibt – fast zu körperlichen Reaktionen beim Rezipienten führt. In diesem Sinn ist es nicht nur die einfache Darstellung der körperlichen Leiden an sich, sondern der filmische Umgang damit, der diese Zusammenhänge vergegenwärtigen kann. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Kilbs, der herausstellt, dass Spielberg trotz der Verwendung von Schwarz-Weiß nicht in eine naheliegende „Wochenschau-Ästhetik“ verfällt. Vielmehr entspricht die Verwendung der genannten filmischen Mittel modernen Sehgewohnheiten, wodurch das Geschehen für die Rezipienten unmittelbarer wird:

„Es ist nicht die Ästhetik der alten Wochenschauen, die da wiederkehrt, sondern das Prinzip der Fernsehreportage, die Schnappschuß-Realität der Straßenschilder aus Sarajevo und Phnom Penh, zurückgespiegelt in eine Vergangenheit, in der es kein Fernsehen gab. Mit diesen Bildern, die in der Filmgeschichte ohne Gegenstück sind, hat Spielberg den Kampf um die Erinnerung gewonnen, den er in ‚Schindlers Liste‘ ausficht. Von nun an wird der Film all die Phasen des großen Schlachtens nachzeichnen, die man aus den Dokumenten kennt, von der Selektion über den Transport bis zur ‚Desinfektion‘ in Auschwitz, und der Bann, der bis heute über der Darstellung dieser Hölle lag, wird endgültig gebrochen sein.“⁷³⁶

Soziale Figurenmodelle

Was Überblendungen und Plansequenzen zur psychedelischen Musik in APOCALYPSE NOW erreichen, um die Psyche des Protagonisten auszuleuchten, was Handkamera und Reißschwenks in SCHINDLERS LISTE bewirken, um die körperliche Entwürdigung der Lagerinsassen zu vergegenwärtigen, das erreicht in DER RAT DER GÖTTER die schon erwähnte Parallelmontage, um die soziale Dimension von Figuren und Figurenkonstellationen darzustellen.⁷³⁷ Nach dem Empfang Hitlers wird dessen Bedeutung durch das I. G. Farben-Konsortium im Beisein des fiktiven Oberst Schirrwind, der die Wehrmacht repräsentiert, ausgewertet und über die politische Zukunft Deutschlands nachgedacht:⁷³⁸

736 Kilb, Andreas: Des Teufels Saboteur, Steven Spielbergs Film-Epos über den Völkermord an den europäischen Juden – „Schindlers Liste“, in: DIE ZEIT, 04.03.1994, zit. nach <http://www.zeit.de/1994/10/des-teufels-saboteur/komplettansicht>.

737 Siehe dazu Kapitel 5.4.3 Parallelhandlungen im historischen Spielfilm.

738 Zur den historischen Referenzen der restlichen Figuren stellt Kannapin fest: „Die gesamten als Mitglieder des Aufsichtsrates der I. G.-Farben auftretenden Figuren meinen reale Personen der I. G., die bewußt nur leicht an ihren Namen verändert wurden [...]: Geheimrat Mauch ist an Carl Krauch angelehnt, Tilgner an Max Tilgner, in von Decken könnte man Georg von Schnitzler wiedererkennen, sämtlich Vorstandsmitglieder der I. G.-Farben bis 1945. Und selbst die [...] Nebenfiguren ten Boom und Hüttenrauch deuten auf ihre lebendigen Vorbilder in der I. G., Fritz ter Merr und Heinrich Bütetisch.“ Kannapin: Antifaschismus im Film der DDR, S. 117.

- Tilgner: Herr Geheimrat, ich gratuliere Ihnen. Wie Sie die Verhandlungen mal wieder geführt haben [...]
- Mauch: Ja, das war ja auch nicht so schwer, denn in seiner kampfgeprobten NSDAP fängt es in der letzten Zeit erheblich an zu wackeln.
- Schirrwind: Ich glaube auch, so stark wie sich der Herr macht, ist er gar nicht.
- Tilgner: Ich denke, Herr Oberst, er wird so stark sein, wie wir ihn machen werden.
- Von Decken: Zweifellos, er ist der Mann, den Karren aus dem Dreck zu ziehen. Wie Dynamit ist er doch. Großartig. [...]
- Mauch: Herr Oberst, wir haben ja nur die Wahl zwischen der ansteigenden roten Flut mit den Millionen Erwerbslosen und ihm mit seiner neuen Ordnung.“
- Ten Boom: Das heißt keine Wahl.
- Tilgner: Das heißt, wenn er nicht schon da wäre, man müsste ihn direkt erfinden.⁷³⁹

Auch mit diesem Dialog folgt der Film der Definition Dimitroffs: Aus Angst vor revolutionären Veränderungen (der „ansteigenden roten Flut“) und der gleichzeitigen Krise der NSDAP⁷⁴⁰ („in seiner kampfgeprobten NSDAP fängt es in der letzten Zeit erheblich an zu wackeln“) wird dem Faschismus durch das „Finanzkapital“ an die Macht geholfen („er wird so stark sein, wie wir ihn machen werden“). Das Ziel der I. G. Farben ist dabei die maximale Profitmaximierung, wozu auch der Krieg als Mittel der Interessendurchsetzung (im Film als „Fall B“ bezeichnet) akzeptiert wird. Die Argumentation der Figuren resultiert damit aus ihrer sozialen Stellung, die in diesem Fall aus der Zugehörigkeit zum „Finanzkapital“ abgeleitet wird. Damit berührt der auf einer breiten Quellenbasis angelegte Film – wie schon erwähnt – sehr komplexe und zum Teil kontrovers diskutierte historische Zusammenhänge, die zu einer Triftigkeitsprüfung herausfordern.⁷⁴¹ An dieser Stelle soll die Feststellung ausreichen, dass die thematisierten Beziehungen zwischen Industrie, Reichswehr, NSDAP und später auch den USA zwar dramaturgisch verdichtet, aber nicht fingiert sind.⁷⁴² Vielmehr ist es die Vereinfachung der historischen

739 DER RAT DER GÖTTER, TC 0.03.50 ff.

740 Hier verweist der Film offensichtlich auf die Wahlergebnisse der Novemberwahl 1932, die gegenüber den Ergebnissen der Wahl vom Juli desselben Jahres schlechtere Ergebnisse für die NSDAP und bessere Ergebnisse für die KPD zeigte.

741 Zur kritischen Diskussion der Quellenbasis des Films siehe Kannapin: Antifaschismus im Film der DDR, S. 114 f.

742 So wurde DER RAT DER GÖTTER schon nach seiner Premiere als „Tendenzfilm bössartiger couleur“ bezeichnet. In: DIE ZEIT, 25.05.1950, zit. nach <http://www.zeit.de/1950/21/der-rat-der-goetter>.

Entwicklung, d. h. das Ausblenden weiterer Einflussfaktoren auf die Machtübernahme Hitlers, und der damit verbundene Ausschließlichkeitsanspruch der Erklärung, durch die dann die soziale Bedingtheit der Figuren holzschnittartig und thesenhaft erscheint.

Diese Stereotypisierung findet sich dann auch in der parallel zum Treffen des Rats der Götter stattfindenden Geburtstagsfeier einer kleinbürgerlich-proletarischen Familie wieder. Gefeierte wird dabei der 60. Geburtstag von Wilhelm Scholz, dessen Söhne Karl und Hans die „Arbeiterklasse“ bzw. die Wissenschaft repräsentieren. Auch hier wird über die Zukunft Deutschlands und über die Rolle Hitlers diskutiert:

- Hans: Also, das ist ein Durcheinander auf den Straßen, wenn das so weitergeht. [...]
- Gert: Lass mal Hans, wenn der Führer erst die Sache in die Hand genommen hat, dann kommen andere Zeiten.
- Karl: Kinder, Kinder, mich juckt der große Zeh, man hat uns schon einmal großen Zeiten entgegengeführt.
- Gert: Aber die Wurzel des ganzen Übels hatte man damals noch nicht ausgerottet, das raffende Kapital.
- Hans: Aber Gert! [...]
- Gert: Außerdem schadet es gar nichts, wenn unsere Jungs vor einem bisschen Pulverdampf nicht gleich die Hosen voll haben.
- Karl: Gert, lass mir den Jungen aus dem Spiel.
- Gert: Ach was, der Junge gehört in die HJ. Da kann er seinen Mut beweisen.
- Karl: Nee, nee, nee. Kriegsspielerei ist nichts für Kinder. [...]
- Gert: Wir werden dafür sorgen, dass solche Feiglinge wie ihr verschwinden. [Verlässt wütend den Raum]
- Vater: Ja, siehste Karl, das kommt von der Politik. Du warst ja schon immer so'n Radikaler. Hast du die Welt damit ändern können?
- Mutter: Hast Recht Wilhelm. Wir haben es wenigstens zu etwas gebracht.⁷⁴³

Die Unterschiede zwischen beiden Gesprächsrunden könnten größer nicht sein. Während bei der ersten Diskussion weitgehende Einigkeit herrscht, Hitler an die Macht verhelfen zu müssen, werden bei Familie Scholz höchst unterschiedliche Positionen vertreten: Der als Wissenschaftler zunächst vollkommen desinteressierte Hans Scholz beschwichtigt die Gemüter („Aber Gert!“); Gert Scholz tritt dagegen voll und ganz für die „Bewegung“ ein, er wiederholt reflexartig die bis zu Beginn der 1930er Jahre zu Wahlkampfzwecken benutzten antikapitalistischen

743 DER RAT DER GÖTTER, TC 0.06.29ff.

Parolen (das „raffende Kapital“ als die „Wurzel des ganzen Übels“), steht für die Wiederherstellung der Wehrfähigkeit ein („der Junge gehört in die HJ“) und vertritt die Position, politische Gegner zu verfolgen („Wir werden dafür sorgen, dass solche Feiglinge wie ihr verschwinden.“); Hans Scholz als Vertreter der „Arbeitsklasse“ fungiert als der Gegensatz zu Gert Scholz, er verweist auf die deutsche Geschichte („man hat uns schon einmal großen Zeiten entgegengeführt“) und vertritt eine nahezu pazifistische Position („Kriegsspielerei ist nichts für Kinder“); neben diesen Figuren stehen die Eltern, die in vollkommener Passivität verbleiben und damit auf die deutsche Untertanenmentalität verweisen („Wir haben es wenigstens zu etwas gebracht.“). Natürlich ist auch dieses Gespräch bei einer Familienfeier dramaturgisch verdichtet, aber es zeigt exemplarisch die unterschiedlichen Positionen, wie sie in der deutschen Bevölkerung vor der Machtübernahme der NSDAP herrschten. Es wird sichtbar, wie aus den sozialen Verhältnissen heraus, zu denen hier vor allem die ökonomischen Lebensbedingungen zählen, Sichtweisen und Entscheidungen resultieren und Konfliktlinien entstehen. Gleichzeitig macht der Film aber auch deutlich, dass eine multiperspektivische Darstellung der Figuren nicht unbedingt auch objektiv und wertneutral sein muss, denn vor allem auf der Handlungsebene bleibt die Darstellung einseitig und erklärt die Machtübernahme der Nationalsozialisten monokausal.

Typisierung und Individualisierung

Die beschriebenen drei großen Merkmalsbereiche Psyche, Physis und Sozialität bieten eine effektive Möglichkeit, die historische Dimension der Figurendarstellung zu untersuchen und zu prüfen, auf welchen Ebenen ihr Handeln und Leiden angesiedelt ist. Verbindend und ergänzend dazu kann außerdem die Informationsmenge⁷⁴⁴ und die Art und Weise der Informationsvermittlung herangezogen werden. Beide Ebenen der Figurendarstellung sind bei der Entwicklung des Figurenmodells von großer Bedeutung: Während die Informationsmenge den quantitativen Umfang und damit auch die qualitative Struktur der Eigenschaften einer Figur beschreibt, geht es bei der Vermittlung darum, in welcher Dynamik bzw. in welcher Abfolge innerhalb des Films diese Eigenschaften präsentiert werden. Damit liegt bei der Informationsmenge ebenfalls ein enger Bezug zu wissenschaftlichen Darstellungen vor. Hier bestimmt zunächst die Quellenlage die Menge der Informationen, die zu einem historischen Akteur vorliegt. Entweder auf der Grundlage einer schmalen Quellenbasis oder aus einer bestimmten Darstellungsabsicht heraus können dann Akteure entweder knapp oder umfangreich bzw. individualisiert oder typisiert (z. B. der Beamte, der Arbeiter, die Frau) beschrieben werden.

⁷⁴⁴ Vgl. dazu auch Pfister: Das Drama, S. 122.

Genau diese übliche Unterscheidung in Typisierung und Individualisierung greift auch Eder auf: Um die Komplexität des Films zu reduzieren, ist der Rezipient in der Regel bestrebt, aufgrund seines Vorwissens Kategorien zu bilden, die zur Einschätzung von Erwartungen gegenüber einer Figur hilfreich sind. Dabei werden alltägliche Konzepte (Beruf, Nationalität, Religion ...) genauso herangezogen wie mediale Typisierungen (Abenteurer, Femme fatale ...). Das bedeutet in der Konsequenz, dass „soziale, mediale und filmspezifische Dispositionen [...] der Zuschauer“⁷⁴⁵ maßgeblich die Rezeption beeinflussen. Gelingt es nicht, aus dem Vorwissen und der Summe an filmischen Informationen zu einer Figur diese zu typisieren, ist der Rezipient gezwungen, ein individuelles Bild zu konstruieren, das dann erwartungsoffen bzw. mehrdimensional ist. Eder weist darauf hin, dass es sich bei Typisierung und Individualisierung um „Pole eines Kontinuums“ handelt und man häufig von „individualisierten Typen“⁷⁴⁶ sprechen kann.

Aus historischer Sicht zeigt sich die Bedeutung des Vorwissens sowohl auf der strukturellen als auch auf der dynamischen Ebene: Hitler tritt zu Beginn des Films *DER UNTERGANG* als sympathischer Staatsmann auf, der mit einiger Warmherzigkeit ein Bewerbungsverfahren für seine neue Sekretärin durchführt. Diese Darstellung irritiert ungemein, denn auch für den historisch weniger gebildeten Zuschauer ist dieses Hitlerbild kaum mit den bekannten und durch die Medien immer wieder kolportierten Eigenschaften kompatibel. Diese Irritation, von der ein Teil der Faszinationskraft des Filmes ausgeht, kann nur entstehen, weil der Rezipient sein Vorwissen zu Hitler aktivieren und es auf diese Figur beziehen kann. Denn auch wenn Hitler hier zunächst als (sympathischer) Mensch dargestellt wird, ist allgemein bekannt, dass dieses Verhalten nur einen Teilaspekt seiner Persönlichkeit ausmacht. Für eine fiktive Figur ist eine solche Vorausdeutung undenkbar, da diese sich erst im Laufe des Films entwickelt. Sowohl auf der strukturellen Ebene als auch auf der dynamischen Ebene liegt damit auch ein deutlicher Unterschied zwischen fiktiven und historischen Figuren vor: Nicht nur die Persönlichkeit, sondern auch das Schicksal historischer Figuren können bekannt sein. Bezogen auf das Beispiel kann also in *DER UNTERGANG* oder in anderen realistischen Hitlerdarstellungen nicht erwartet werden, dass dieser die sprichwörtliche Wandlung vom Saulus zum Paulus durchmacht.

Eine sehr hilfreiche Matrix zur Einschätzung von Typisierung und Individualisierung liefert die Unterscheidung von statischen und dynamischen bzw. eindimensionalen und komplexen Figuren. Eder greift hier hauptsächlich auf Pfister⁷⁴⁷ zurück, der die Unterscheidung von statischen und dynamischen Figuren folgendermaßen erklärt:

745 Eder: *Die Figur im Film*, S. 238.

746 Ebd., S. 230.

747 Pfister bezieht sich seinerseits zum einen auf Beckermann und zum anderen auf Forsters Unterscheidung in flat and round characters, vgl. Forster: *Aspects of the Novel*, S. 75 f.

„Eine statisch konzipierte Figur bleibt sich während des ganzen Textverlaufs gleich; sie verändert sich nicht, wenn sich auch das Bild des Rezipienten von dieser Figur durch das notwendige Nacheinander der Informationsvergabe erst allmählich entwickeln, vervollständigen und dabei eventuell verändern kann. Im Gegensatz dazu entwickeln sich dynamisch konzipierte Figuren über den Textverlauf hinweg, ihr Satz von Differenzmerkmalen bleibt nicht konstant, sondern er verändert sich entweder in einer kontinuierlichen Entwicklung oder diskontinuierlich-sprunghaft. Hier verändert sich also nicht nur das Bild, das sich der Rezipient von einer Figur in jeder Phase des Textablaufs aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden Informationen macht, sondern die Figur selbst.“⁷⁴⁸

Daneben steht das Gegensatzpaar der eindimensionalen und komplexen Figuren:

„Eindimensionale Figuren sind dadurch gekennzeichnet, daß sie durch einen kleinen Satz von Merkmalen definiert werden, [der] in sich stimmig und homogen ist [...]. Im Gegensatz dazu wird eine mehrdimensional konzipierte Figur durch einen komplexeren Satz von Merkmalen definiert, die auf den verschiedensten Ebenen liegen [...]. In jeder Figurenperspektive und in jeder Situation scheinen neue Seiten ihres Wesens auf, so daß sich ihre Identität in einer Fülle von Facetten und Abschattungen dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt.“⁷⁴⁹

Eder ergänzt hier, dass komplexe Figuren entweder „Widersprüche in ihrem Charakter“, oder „Widersprüche zwischen ihrer äußeren Erscheinung und ihrem wahren Charakter“⁷⁵⁰ aufweisen können.

Auch bei diesen filmischen Gestaltungsprinzipien finden sich Übereinstimmungen mit historischen Darstellungen. So weist z. B. schon der Untertitel von Schieders Biographie über Friedrich II. „Ein Königtum der Widersprüche“ auf die Komplexität des Hauptakteurs hin. Abschließend urteilt Schieder folgendermaßen:

„Friedrichs vielerlei Gesichter spiegeln den inneren Widerstreit seiner Persönlichkeit und seines Königtums wider, lassen aber auch die Gegensätze der Zeiten erkennen, in denen er lebte und wirkte. In zahlreichen seiner Eigenschaften bleibt er den traditionellen Lebensformen Alt-Europas verhaftet, während er bereits dazu beigetragen hat, eben diese Lebensformen von Grund auf zu erschüttern. [...] Die Spannungen in seiner Natur waren

748 Pfister: Das Drama, S. 241f.

749 Ebd., S. 243f.

750 Eder: Die Figur im Film, S. 393.

indessen auch das Ergebnis ungewöhnlicher Jugenderlebnisse, die einen schwächeren Charakter als ihn zerbrochen hätten, bei ihm jedoch den harten unzerstörbaren Kern verstärkten. Das konnte bis zur völligen Versteinerung führen, wäre ihm nicht die Fähigkeit geblieben, sich neben Staatshandeln und Kriegshandwerk eine zweite Welt in der Kunst und in der Philosophie zu erhalten. Die daraus sich ergebende Dichotomie wird zum grundlegenden Problem der Deutung des Wesens Friedrichs des Großen, das sich nicht in einer korrekt chronologisch verfahrenen Biographie wiedergeben läßt. Die Vielfalt der Gesichter, in der uns die Gestalt des Königs entgegentritt, macht einen ständigen Wechsel der Blickrichtung nötig, wie der Photograph seine Position verändert, von der aus er sein Objekt zu erfassen versucht.⁷⁵¹

Sehr vordergründig wird in dieser Einschätzung deutlich, dass Friedrich in seiner Widersprüchlichkeit als äußerst komplexer Mensch eingeschätzt wird. Daneben berührt Schieder aber auch die Unterscheidung von „statisch und dynamisch“, indem er betont, dass die Darstellung Friedrichs sich einer chronologischen, d. h. letztlich linearen Darstellung entziehe. Nun muss gewiss nicht jeder historische Akteur dieses Ausmaß an Widersprüchlichkeit aufweisen, um als komplex zu gelten. Exemplarisch kann Schieders Einschätzung jedoch zeigen, dass auch in historischen Darstellungen das genannte Charakterisierungsmuster zu finden ist.

Im Unterschied zur Charakterisierung historischer Akteure in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen müssen bei der Analyse der Gestaltung filmischer Figuren andere Intentionen vorausgesetzt werden. Denn es geht nicht nur um den Versuch, einen historischen Akteur möglichst genau zu erfassen, sondern auch darum, die Figur innerhalb der Figurenkonstellation zu verorten oder sie zu einem Symptom bzw. Symbol werden zu lassen. Mit anderen Worten: Die Gründe für die Gestaltung einer Figur gehen über den Anspruch der historischen Genauigkeit hinaus bzw. sind mit diesem Anspruch nur bedingt deckungsgleich. Deshalb reicht es auch nicht aus, nur festzustellen, ob eine Figur komplex oder eindimensional ist. Es muss außerdem nach den Gründen für diese Gestaltung gefragt werden. Wie unterschiedlich Gestaltung und Intention aussehen können, zeigt das Beispiel der komplexen und vor allem dynamischen Figur des jugendlich-kindlichen Fljora aus Elem Klimows *GEH UND SIEH*. Der Film, der 1943 in der Weißrussischen Sowjetrepublik spielt, erzählt vom Weg des Jungen, der sich gegen den Willen seiner Mutter den Partisanen anschließt. Die unvorstellbaren, auch für den Zuschauer kaum zu ertragenden Grausamkeiten, die er erleidet, lassen ihn in kurzer Zeit um Jahre altern. Aus dem fröhlichen, abenteuerlustigen Gesicht des Jungen zu Beginn der Handlung (Abb. 111) wird am Ende ein Gesicht des Grau-

751 Schieder: Friedrich der Große, S. 494.



Abb. 111: GEH UND SIEH, TC 0.12.54



Abb. 112: GEH UND SIEH, TC 2.09.08



Abb. 113: GEH UND SIEH, TC 2.14.18



Abb. 114: GEH UND SIEH, TC 2.14.28

ens, schmerzverzerrt, mit aufgerissenen Augen und grauen Haaren (Abb. 112).⁷⁵² Diese tiefen körperlichen und seelischen Schäden halten ihn jedoch nicht davon ab, sich am Ende des Films – unter den Klängen des „Lacrimosa“ – wieder den Truppen anzuschließen. Das erlebte Leid wird somit zur Motivation, den Krieg bis zur letzten Konsequenz zu führen und die Deutschen vernichtend zu schlagen. GEH UND SIEH zeigt damit die Entwicklung des Protagonisten auf allen drei Persönlichkeitsebenen: Auf der physischen Ebene thematisiert der Film die körperlichen Schäden, die vor allem von der psychischen Ebene, d. h. von den schockierenden Erfahrungen des Jungen hervorgerufen werden. Diese Veränderung kann vor dem Hintergrund des auf die Offenbarung des Johannes bezugnehmenden Titels⁷⁵³ auch religiös gedeutet werden: Fljoras Entwicklung geht von der kindlichen

752 Diesen Verlauf schildert anschaulich Kühn, Heike: Komm und siehe, in: Karpf, Ernst (Hrsg.): Kino und Krieg: von der Faszination eines tödlichen Genres, Frankfurt/M. 1989, S. 113–120, hier S. 114 f.; siehe außerdem dazu Kannapin, Detlef: Filme als Orte kollektiver Erinnerung: Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in *Apocalypse Now*, in: Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg: die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen 2002.

753 Vgl. Offb. 6, 1–7.

Unschuld über zur Erkenntnis. Diese Erkenntnis trägt schließlich dazu bei, dass er auf der sozialen Ebene vom kindlichen Außenseiter zum regulären Bestandteil der Truppe wird, was vor allem der Schluss deutlich macht. Hier begegnet Fljora einem gleichaltrigen Jungen, der in seinem Äußeren dem Aussehen von Fljora zu Beginn der Handlung entspricht (Abb. 112). Dieser Moment macht unmissverständlich deutlich, dass Flojras Entwicklung und Schicksal keine Ausnahme ist. Indem Fljora sich am Ende den Truppen anschließt, wird er Teil einer Armee, die aus vielen Einzelschicksalen zu bestehen scheint (Abb. 113). Aus dem dargestellten Einzelschicksal wird in diesem Sinn ein Kollektivschicksal, das für ein ganzes Land Geltung beansprucht.

Komplexe Figuren müssen aber nicht zwangsläufig auch dynamisch sein. Beispielhaft ist dafür die komplexe, aber statische Figur des Ethan Edwards aus *DER SCHWARZE FALKE*. Der in seiner vielschichtigen Verdichtung als „die Geschichte Amerikas“⁷⁵⁴ bezeichnete Film thematisiert die an das Schicksal von Cynthia Ann Parker angelehnte Suche nach zwei von Comanchen entführten Mädchen.⁷⁵⁵ Hanisch kommt bei seiner Beurteilung des Films zu dem Schluss:

„Doch diese Figur [Ethan Edwards] ist nicht in dem Schwarz-weiß-Schema einer eindimensionalen Westernstory zu fassen. Diese ungewöhnlich komplexe Figur ist auf der einen Seite der brutale Indianer-Hasser, der die Indianer für all das Übel verantwortlich macht, das er erlebt, der Indianer und Büffel nahezu genußvoll tötet. Auf der anderen Seite nimmt er mit sich ein Halbblut, den Jungen einer Cherokee-Indianerin, der in der Familie seines Bruders aufwuchs, nachdem seine Eltern umgebracht worden waren. Ethan ist ein geheimnisvoller Outlaw, wie er gleichzeitig Offizier des Bürgerkriegs auf seiten [sic!] der Südstaaten war; er ist ein Wanderer, dessen Ziel das Wandern ist, wie er gleichzeitig von der ewigen, unstillbaren Sehnsucht nach einem Heim geprägt wird.“⁷⁵⁶

Die von Hanisch beschriebenen Gegensätze können von der Figur nicht aufgelöst werden. Aus diesem Dilemma ergibt sich auch die Statik, die Unfähigkeit sich zu entwickeln. Das ist deshalb besonders auffällig, weil die restliche Gesellschaft diese Entwicklung vollzieht und die Figur so als Anachronismus erscheint. Auf diese Zusammenhänge hat vor allem Hembus aufmerksam gemacht:

754 McBride, Joseph; Wilmington, Michael: *Prisoner of the Desert*, in: McBride, Joseph; Wilmington, Michael: *John Ford*, S. 147–163, hier S. 163, zit. nach Frankel, Glenn: *The Searchers. The Making of an American Legend*, New York, NY 2014, S. 320.

755 Carlson, Paul Howard; Crum, Tom: *Myth, Memory, and Massacre. The Pease River Capture of Cynthia Ann Parker*, Lubbock 2010.

756 Hanisch: *Western*, S. 311.

„Die Tür zu einem neuen Land hat sich geöffnet. Die Tür zu einem neuen Land hat sich geschlossen. Das Land ist besiegt. Der eingeborene Amerikaner ist tot und skalpiert. [...] Aber es gibt keinen Frieden. Die weißen Amerikaner, die ihren Schullehrerinnentraum von der Zivilisation träumen, bleiben in ihrem dunklen Haus zurück. Der weiße Amerikaner, der sich den Herausforderungen der Wildnis stellt, Ethan Edwards [...] ist verdammt zwischen den Winden zu wandern, wie ein toter Krieger, dem man die Augen ausgeschossen hat. [...] Er versinkt in diesem Land, dessen Büffel er geschossen, dessen Menschen er massakriert, dessen Erde er mit Messern, Kugeln und mit seinen Fäusten bearbeitet hat.“⁷⁵⁷

Im Unterschied zur Darstellung Fljoras in *GEH UND SIEH* ist die komplexe Darstellung Ethan Edwards nicht nur als historisches Pars pro Toto zu erklären, denn die Psychologie und das Schicksal Ethan Edwards kann nur zum Teil als idealtypisch für eine Generation historischer Akteure gelten. Aus der Vielzahl der Deutungen der Figur sollen an dieser Stelle nur drei Ansätze vorgestellt werden. Ein historischer Ansatz versucht die Gestaltung der Figur mit der – vorsichtig formuliert – widersprüchlichen Politik der amerikanischen Regierung gegenüber den indigenen Kulturen zu erklären, die von der schonungslosen Vernichtung bis zur Gewährung von Autonomie reicht.⁷⁵⁸ Die als Termination bekannte Resolution aus der Entstehungszeit des Films macht diese Widersprüchlichkeit besonders deutlich,⁷⁵⁹ da mit der vermeintlichen Gleichstellung auch jede Form der Unterstützung ausblieb.⁷⁶⁰ Die dabei deutlich werdende Ambivalenz Hilfe leisten zu wollen, aber nur Tod und Zerstörung zu erreichen, ist auch elementarer Bestandteil der Persönlichkeit des Protagonisten.

Die Darstellung Ethan Edwards lässt sich aber nicht nur durch historische bzw. politische Bezüge erklären. Für das genaue Verständnis der widersprüchlichen Figur sollten auch filmhistorische Zusammenhänge berücksichtigt werden,

757 Hembus: *Western-Lexikon*. 1324 Filme von 1894–1978, S. 539.

758 Vgl. Peyer, Bernd: *Indianer*, in: Adams, Willi Paul (Hrsg.): *Länderbericht USA*, Bd. 2: Außenpolitik, Gesellschaft, Kultur, Religion, Erziehung, Bonn 1992, S. 111–122, hier S. 111 ff.

759 „Whereas it is the policy of Congress, as rapidly as possible, to make the Indians within the territorial limits of the United States subject to the same laws and entitled to the same privileges and responsibilities as are applicable to other citizens of the United States, to end their status as wards of the United States, and to grant them all of the rights and prerogatives pertaining to American citizenship [...].“ House Concurrent Resolution 108, 01.08.1953, zit. nach http://digital.library.okstate.edu/kappler/vol6/html_files/v6p0614.html.

760 „1953 verabschiedete der Kongreß die House Concurrent Resolution 108, ohne Zweifel eines der verheerendsten Gesetze für das indianische Volk. Ziel dieser neuen Politik war es, die Indianer aus staatlicher Bevormundung zu befreien und in die Eigenverantwortung zu entlassen sowie ihnen alle Rechte als Staatsbürger zuzugestehen. Folglich schlug das Gesetz die Beendigung aller staatlichen Zuschüsse an die Indianerstämme und die Auflösung aller Indianerreservate vor. [...] Die Termination-Politik hatte katastrophale Folgen für verschiedene Stämme, [...] die relativ schnell in eine wirtschaftliche Depression gerieten.“ Peyer: *Indianer*, S. 115.

denn *DER SCHWARZE FALKE* kann auch als Auseinandersetzung mit dem Frühwerk des Regisseurs John Ford verstanden werden, für das stellvertretend der Film *STAGECOACH* stehen kann.⁷⁶¹ Auch in diesem Film wird der Protagonist von John Wayne verkörpert. Seine Aufgabe ist es, eine Postkutsche zu bewachen, die dann von „Indianern“ überfallen wird; ein stereotyper Handlungsaufbau, der zum Paradigma zahlreicher weiterer Western wurde. Die Insassen der Postkutsche, die als Querschnitt einer mythisierten Frontiergesellschaft verstanden werden können, werden im Gegensatz zur komplexen Darstellung Ethan Edwards als eindimensionale Genretypen dargestellt.⁷⁶² Die Frage der Rechtmäßigkeit des eigenen Handelns kann deshalb weder von den Figuren noch vom Film thematisiert werden.

Schließlich ist es auch möglich, die Gestaltung der Figur psychologisch zu interpretieren. So ist darauf hingewiesen worden, dass die Figur des Ethan Edwards weniger Bezüge zu den restlichen weißen Siedlern aufweist, sondern in seiner Persönlichkeitsstruktur mit dem Häuptling verbunden ist, der als sein Alter Ego gedeutet wurde. Diese Verbindung zeigt sich nicht nur in den Charaktereigenschaften, sondern auch in seinen „tiefen Sprach- und Kulturkenntnissen über die Comanchen“. Hinzu kommt, dass er „in Kostüm und Ausstattung oft indianische Tracht oder Gegenstände“⁷⁶³ bei sich trägt.

Bei beiden näher erläuterten Beispielen handelt es sich um fiktive Figuren. Die Unterscheidung in eindimensionale und komplexe bzw. dynamische und statische Figuren ist aber auch bei historischen Figuren möglich, die je nach Darstellungsabsicht in jeder der vier möglichen Kombinationen dargestellt werden können. Am Beispiel der Darstellung Adolf Hitlers soll das noch einmal verdeutlicht werden, ohne auf die möglichen Gründe der Gestaltung einzugehen:

761 REEL INJUNS, TC 0.23.21ff., siehe außerdem Prinzler, Hans Helmut: „Stagecoach“ (1939), in: Houghaus, Alfred (Hrsg.): *Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen*, Bonn, Berlin 2005.

762 „Seine Menschen sind Typen, die sich nur geringfügig wandeln: Dallas will mit Ringo ein neues Leben beginnen, aber im Grunde ist sie schon immer Mütterchen; dem querulierenden, hochfahrenden Bankier gilt Fords Antipathie von Anfang an; Ringo, der Sheriff und Buck, natürlich auch das Schnapsmännchen und der Arzt, sind Karikaturen, ebenso Lucy, – die vornehme Dame, die entdeckt, daß ein Animiermädchen auch ein Mensch ist. Daß der windige Spieler ein Gentleman und der bürgerliche Bankier ein geldgieriger Schurke ist, diese Umkehrungen sind keine Entlarvungen, sondern Topoi, wie sie schon das simple Märchen kennt.“ Netfeibeek, Uwe: *Die Legende vom guten alten Westen*, in: *DIE ZEIT*, Nr. 34, 1963, zit. nach <http://www.zeit.de/1963/34/die-legende-vom-guten-alten-westen>.

763 Loew, Dirk Christian: *Versuch über John Ford. Die Westernfilme 1939–1964*, Norderstedt 2005, S. 217.

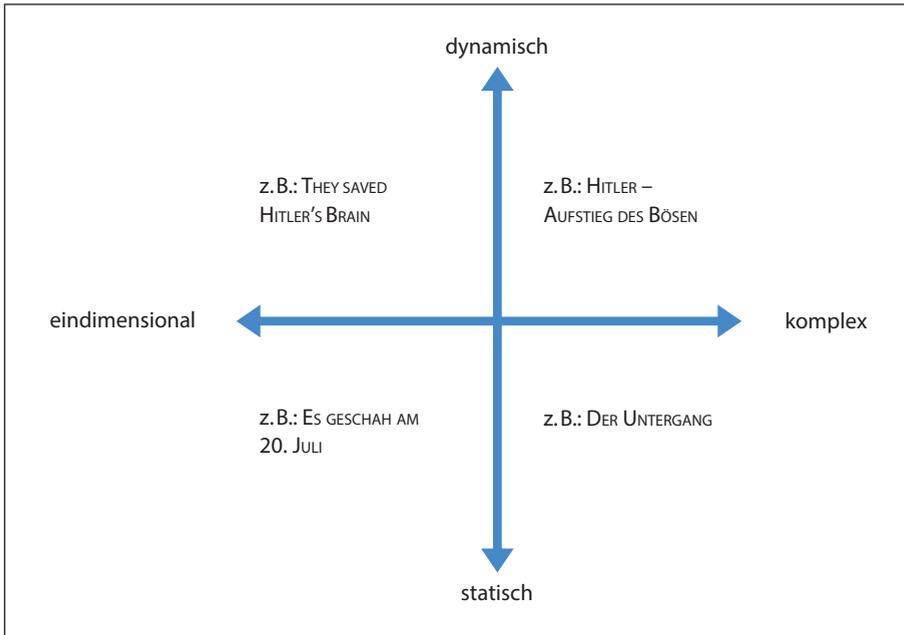


Abb. 115: Verhältnis zwischen Entwicklung und Komplexität von Figuren

Komplex-dynamische Darstellung: Der Film *HITLER – AUFSTIEG DES BÖSEN* umfasst den Zeitraum von der Kindheit und Jugend Hitlers bis zur endgültigen Machtkonsolidierung nach dem Tod Hindenburgs. Im Abspann wird dann die weitere Entwicklung mit dem Weltkrieg und dem Holocaust kurz aufgezeigt. Mit dem Einblick in unterschiedliche Lebensbereiche entwirft der Film ein mögliches Bild von Hitlers Entwicklung, weshalb die Darstellung sowohl dynamisch als auch komplex ist.

Eindimensional-dynamische Darstellung: Der Film *THEY SAVED HITLER'S BRAIN* macht schon mit seinem Titel deutlich, dass es sich um eine kontrafaktische Darstellung handelt, die in diesem Fall nicht als Parodie, sondern als Science-Fiction bzw. Horrorfilm verstanden werden will. Daneben zeigt die Entstehungsgeschichte des Films, der zunächst in geringerem Umfang für das Kino produziert und dann für das Fernsehen noch einmal verlängert wurde, dass es sich hier um eine typische Low-Budget-Produktion handelt.⁷⁶⁴ Der Film erzählt, wie sich Hitler am Ende des Krieges einer komplizierten Operation unterzieht, um seinen Kopf mit

⁷⁶⁴ Vgl. Herbst-Meßlinger, Kari; Rother, Rainer (Hrsg.): *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur*, München 2008, S. 28.

Spezialgeräten zu verbinden, sodass er ewig am Leben bleiben kann. Hitler vollzieht in diesem Film eine radikale physische Veränderung. Obwohl diese Veränderung weder historisch korrekt noch medizinisch möglich ist, ist diese Darstellung nach filmischen Kriterien dynamisch. Daneben liegt im Streben nach der Weltherrschaft das einzige Handlungsmotiv Hitlers, weshalb er hier eindimensional dargestellt wird.

Eindimensional-statische Darstellung: Der hier als Beispiel gewählte Film *ES GESCHAH AM 20. JULI* kann stellvertretend für viele weitere Filme vor allem der 1950er Jahre stehen, deren Gemeinsamkeit in einer äußerst verkürzten und begrenzten Hitlerdarstellung liegt.⁷⁶⁵ Hitler bleibt in diesen Filmen in der Rolle eines Statisten, der zwangsläufig eindimensional und statisch bleiben muss.

Komplex-statische Darstellung: Wie schon mehrfach erwähnt, erscheint Hitler in *DER UNTERGANG* erstmals seit langem in der deutschen Filmgeschichte nicht nur als Protagonist, sondern auch in einer sehr komplexen Darstellung. Er ist dabei nicht nur im Kreise seiner Generale zu sehen, sondern auch in mehr oder weniger alltäglichen Situationen, so beispielsweise häufiger beim Essen. Auf diese Weise entsteht ein facettenreiches Bild, mit dem versucht wird, aus dem Mythos wieder einen Menschen werden zu lassen. Bei diesem zum Teil sehr kontrovers diskutierten Versuch, die letzten Tage im Bunker der Reichskanzlei authentisch darzustellen, bleibt Hitler eine statische Figur, die von ihrem Ziel nicht abweicht.

6.3.3 SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK

In den bisherigen Ausführungen wurde immer auch auf symbolische und symptomatische Bedeutungen der Figurengestaltung eingegangen. So wurde beispielsweise deutlich, dass die vielen biographischen Filme der NS-Zeit als filmisches Gleichnis des Führerkultes verstanden werden können oder dass die Darstellung der Roten Armee in Abhängigkeit von den politischen Verhältnissen in beiden deutschen Staaten erfolgte. Abschließend soll noch einmal ausführlicher und direkter auf diese symbolischen und symptomatischen Figurenbedeutungen eingegangen werden, die eng miteinander zusammenhängen, sich aber auf grundsätzlich verschiedene Fragen beziehen:

„Wenn wir Figuren als Symbole analysieren, lautet die Grundfrage, welche indirekten Bedeutungen sie vermitteln. Rezeptionsbezogen gewendet: Welche Schlüsse auf übergeordnete Bedeutungen lösen Figuren bei den Zu-

⁷⁶⁵ Siehe dazu auch Kapitel 6.1.2 Historische Systematik.

schauern aus? [...] Wenn wir Figuren als Symptome analysieren, lautet die Grundfrage, welche individuellen und soziokulturellen Faktoren an ihrer Entstehung beteiligt waren und welche Wirkungen sie auf ihre Publika hat.⁷⁶⁶

Wenn es um die Symbolik einer Figur geht, stehen also eher implizite Bedeutungen in Form „abstrakter Themen“ im Zentrum des Interesses. Demgegenüber bei der symptomatischen Bedeutung auf die Figur als Ausdruck ihrer Entstehungszeit fokussiert. Der enge Zusammenhang von symbolischer und symptomatischer Bedeutung resultiert daraus, dass sich die symbolische Bedeutung sehr oft aus den Verhältnissen der Entstehungszeit ergibt: Wenn also beispielsweise die Darstellung des Lieutenant Colonel Kilgore aus *APOCALYPSE NOW* als ein Ausdruck für „amerikanische Allmachtsphantasien“ und als ein „Symbol für Oberflächlichkeit“⁷⁶⁷ verstanden wird, dann wird damit die symbolische Bedeutung der Figur thematisiert. Eine solche Deutung kann dann symptomatisch als Abkehr von einer überzogenen, positiv patriotischen Darstellung US-amerikanischer Militärangehöriger, wie sie z. B. noch in *DIE GRÜNEN TEUFEL* vorherrschte, betrachtet werden.⁷⁶⁸ Im Zusammenhang mit den fast zeitgleich wie *APOCALYPSE NOW* erschienenen Filmen *COMING HOME – SIE KEHREN HEIM* und *DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN* lässt sich daran ein verändertes, differenziertes Bild des Vietnamkriegs in der Gesellschaft der USA ablesen, für das die Filme Ausdruck und Ursache zugleich sind. Die Protagonisten sind hier Figuren, die der Krieg körperlich und psychisch gezeichnet hat (Abb. 116–Abb. 118). Dagegen zeigen die in den 1980er Jahren entstandenen Filmreihen wie *RAMBO* oder *MISSING IN ACTION*⁷⁶⁹ mit ihren körperbetonten Actionhelden Sylvester Stallone und Chuck Norris wieder deutlich andere Protagonisten, die als archaische Superhelden ihre Ziele unter dem Einsatz martialischer Gewalt erreichen (Abb. 117–Abb. 119). Zurückzuführen ist diese Entwicklung vor allem auf die konservative Wende unter Ronald Reagan.⁷⁷⁰

766 Eder: Die Figur im Film, S. 522.

767 Krause; Schelling: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in „Apocalypse Now“, S. 103.

768 Dementsprechend versagte das Pentagon die sonst immer wieder bei Filmen festzustellende Unterstützung für das Projekt, vgl. *OPERATION HOLLYWOOD: DER INSZENIERTE KRIEG*, TC 0.15.12 ff.

769 Die Filme *RAMBO 2 – DER AUFTRAG* und *MISSING IN ACTION* stellen nach der einleitend entwickelten Definition keine historischen Spielfilme dar, da mit der Suche nach vermissten Militärangehörigen Probleme der Entstehungszeit thematisiert werden. Die Suche wird in beiden Fällen jedoch zu einem nachträglichen Sieg der US-Amerikaner stilisiert.

770 Krause; Schelling: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in „Apocalypse Now“, S. 96.

Analyse der historischen Akteure und Figuren



Abb. 116: APOCALYPSE NOW, TC 0.06.41



Abb. 117: DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN, TC 2.41.27



Abb. 118: RAMBO II – DER AUFTRAG, TC 1.36.00



Abb. 119: MISSING IN ACTION, TC 1.41.40

Diese größeren Zusammenhänge müssen jedoch nicht bei jeder Figur von Bedeutung sein. Bei der Beschäftigung mit der Figur als Symptom und Symbol ist deshalb hervorzuheben, dass diese Bedeutungsebenen nicht immer präsent sein müssen: „Jede Figur wird als fiktives Wesen und Artefakt wahrgenommen, aber nicht jede muss etwas darüber hinaus bedeuten bzw. Vermutungen über Filmemacher oder Publika hervorrufen.“⁷⁷¹ Wie schmal der Grat bei der Deutung der symbolischen und symptomatischen Bedeutungsebene beim Verständnis von Figuren sein kann, zeigt die Analyse der Figuren aus dem John-Ford-Western STAGECOACH:

„The coach is America, a nation of exiles, riven with warring and contradictory factions: the Indians are the wild forces of nature; the pregnant woman is Liberty; the banker is the corrupt Republican Establishment, the spokesman for selfish individualism; the benevolent sheriff riding shotgun is Roosevelt; the Plummer Gang are the Axis powers; Buck the driver and his Mexican wife ‚Hoolietta‘ are the ethnic mixtures which give the country its democratic character.“⁷⁷²

Mit dieser sicherlich nicht in jedem Detail nachvollziehbaren symbolischen Deutung wird versucht, die Figurengestaltung mit den Verhältnissen in den USA und darüber hinaus zu erklären.⁷⁷³ Allerdings hat es den Anschein, dass die Interpre-

771 Eder: Die Figur im Film, S. 522.

772 McBride, Joseph; Wilmington, Michael: John Ford, New York 1975, S. 55.

773 Zustimmung zu dieser Deutung äußert Loew: Versuch über John Ford, S. 91 ff.; eher kritisch dagegen ist Hanisch: Western, S. 170.

tation weniger vom Film selbst, sondern eher von der historischen Situation ausgeht, die dann auf den Film übertragen wird. In diesem Sinn zeigt gerade diese an der Grenze zur Überinterpretation stehende Deutung, wie wichtig es ist, Symbolik und Symptomatik im Zusammenhang zu betrachten und dennoch beide Ebenen voneinander zu trennen, denn nicht alle gesellschaftlichen Verhältnisse der Entstehungszeit müssen sich auch symbolisch im Film niederschlagen.

Ein Vergleich zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen zeigt, dass Symbolik und Symptomatik von Figuren bzw. von historischen Akteuren keine rein filmischen Phänomene sind, denn symbolische Aussagen sind zwar nicht die Regel, sie kommen aber doch immer wieder vor. Im Kontext der Geschichte des Dritten Reiches ist dabei beispielsweise zu denken an die Bezeichnung Speers als „Technokraten“,⁷⁷⁴ Eichmanns als „Bürokraten“⁷⁷⁵ oder Hitlers – in Anlehnung an Attila – als „Gottesgeißel“.⁷⁷⁶ Diese verdichteten Charakterisierungen durch „übergeordnete Bedeutungen“⁷⁷⁷ sollen Erklärungsansätze zum Verständnis der jeweiligen Akteure liefern. Sie verweisen darauf, wofür der einzelne Akteur als Ergebnis der Forschung gesehen wird.

Neben der symbolischen Beschreibung historischer Akteure steht der symptomatische Ausdruck. Den engen, aber wie gesagt keinesfalls immer notwendigen Zusammenhang beider Ebenen macht Schieder in seiner Auseinandersetzung mit Alexander dem Großen deutlich:

„Alexander ist bis in die Tage Friedrichs und Napoleons das unumstrittene Vorbild weltumfassender Kriegführung und Reichsgründung. Geht ihm auch der Nimbus des Jünglings von göttlicher Abkunft, seine mythische Gestalt durch die unbarmherzige Kritik der Wissenschaft verloren, so ist der Beiname der Große trotz mancher Umdeutungen und Mißdeutungen untrennbar mit ihm verbunden geblieben. In seiner Person hat sich zeitlich überdauernder Nachruhm, der zum Mythos geworden ist, geradezu symbolhaft verdichtet; nicht zuletzt wegen seiner zeitlichen Entfernung bleibt er politischen Schwankungen geradezu entrückt.“⁷⁷⁸

Schieder verweist hier zum einen darauf, dass Alexander zum Symbol von Größe schlechthin geworden ist. Er macht zum anderen aber auch darauf aufmerksam, wie diese symbolischen Zuschreibungen einem zeitlichen Wandel unterlie-

774 Diese vor allem von Speer selbst im Nürnberger Prozess und in seinen Tagebüchern und Erinnerungen entwickelte Sichtweise bestimmte eine Zeit lang auch die historische Forschung, vgl. Schmidt, Matthias: *Albert Speer. Das Ende eines Mythos. Speers wahre Rolle im Dritten Reich*, Bern, München 1982.

775 Cesarani, David: *Adolf Eichmann. Bürokrat und Massenmörder*, Berlin 2004.

776 Bullock, Alan: *Hitler. Eine Studie über Tyrannei*, Düsseldorf 1967, S. 793.

777 Eder: *Die Figur im Film*, S. 522.

778 Schieder: *Friedrich der Große*, S. 475.

gen, denn die Entwicklung der Geschichtsschreibung zur Wissenschaft macht es unmöglich, von Alexander als einem Jüngling „göttlicher Abkunft“ zu sprechen. Damit bezieht sich Schieder auf die symptomatische Bedeutung der historischen Akteure. Er verweist im Zusammenhang mit den „Umdeutungen und Mißdeutungen“ darauf, dass die Betrachtung historischer Akteure (und von Geschichte im Allgemeinen) immer „auf die Situation hin entworfen [wird], in der der Erinnernde sich befindet“.⁷⁷⁹

Einflussfaktoren auf die Figurengestaltung

In den vorhergehenden Kapiteln ist an einigen Beispielen erläutert worden, mit welchen Mitteln und mit welchen Absichten Figuren gestaltet worden sind. Im Folgenden soll der Schwerpunkt auf den Gestaltungsbedingungen und Einflussfaktoren liegen, unter denen bestimmte Figurenkonzepte entstanden sind. Neben dem auch schon von Schieder genannten zeitlichen Kontext zählen für wissenschaftlich-sprachliche Darstellungen dazu vor allem der wissenschaftliche Ausgangspunkt und die machtpolitischen Bedingungen. Mit dem zeitlichen Kontext ist zum einen eine jeweils spezifische Erfahrungswelt gemeint, die bestimmte Fragestellungen an die Geschichte evoziert und zu einer intensiven Beschäftigung herausfordert. Unter dem zeitlichen Kontext können aber auch eher geschichtskulturelle bzw. konjunkturelle Aspekte wie Jahrestage und Jubiläen zusammengefasst werden. Eher unabhängig von diesen zeitlichen Einflüssen liegen „geschichtswissenschaftliche Basistheorien“, zu denen Pandel den Historismus, den historischen Materialismus, die Kulturwissenschaft und die Strukturgeschichte zählt.⁷⁸⁰ Je nachdem, welcher Basistheorie gefolgt wird, werden die Quellen anders interpretiert. Das bedeutet in diesem Zusammenhang, dass diese Theorien gewissermaßen zum Symptom werden: Während die politische Geschichte in der Tradition des Historismus die Persönlichkeiten als wirkungsmächtig betrachtet, werden diese von der Strukturgeschichte nur als zweitrangig angesehen.⁷⁸¹ Demgegenüber interessiert sich der historische Materialismus weniger für individuelle historische Akteure, sondern begreift Geschichte als Abfolge von Klassenkämpfen zwischen Unterdrückern und Unterdrückten.

Vor allem der historische Materialismus zeigt, wie neben diesen wissenschaftstheoretischen Ausgangsannahmen die Deutungen historischer Akteure außerdem von den politischen Machtverhältnissen abhängig sind. So liest sich eine Charakterisierung Ernst Thälmanns in der monumentalen achtbändigen „Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“, herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, folgendermaßen:

779 Bergmann: Gegenwarts- und Zukunftsbezug, S. 91.

780 Vgl. Pandel: Geschichtsdidaktik, S. 61.

781 Siehe dazu Kapitel 6.2 Darstellungsprinzipien.

„Auch als Ernst Thälmann den Faschisten in die Hände gefallen war, blieb er für sie ein gefährlicher Gegner. Unbeugsam und stark durch sein Wissen um die historische Mission der Arbeiterklasse, stand er seinen faschistischen Peinigern gegenüber und setzte auch während der schweren Kerkerhaft, obwohl gefesselt, gemartert und gequält, den Kampf fort.“⁷⁸²

Diese Einschätzung einer mehr manipulativen als wissenschaftlichen Geschichtsschreibung kann beispielhaft für die gesamte Darstellung Thälmanns in der DDR gelten. Sie durchzieht die Thälmann-Filme von Kurt Maetzig genauso wie Lehrbücher und alle anderen denkbaren Darstellungen. Sie steht damit beispielhaft dafür, wie die politischen Voraussetzungen die Auseinandersetzung mit historischen Akteuren beeinflussen. Im Gegensatz zu dieser verklärenden Heldengeschichtsschreibung ist dann ein Blick in aktuelle Schulbücher durchaus interessant: Obwohl Vorsitzender der KPD und mehrfacher Kandidat zur Wahl des Reichspräsidenten, bleibt Thälmann oft unerwähnt.⁷⁸³

Während der zeitliche Einfluss und die machtpolitischen Verhältnisse auch auf die Gestaltung von filmischen Figuren einwirken, kann die Bedeutung der sogenannten Basistheorien als eher gering eingeschätzt werden. Ein zentraler Grund dafür sind sicherlich die unterschiedlichen Möglichkeiten der sprachlichen und filmischen Darstellung. Allerdings ist auch festzustellen, dass der Mainstream-Film dazu tendiert, Handlungsabläufe auf wenige Figuren bzw. Akteure zu reduzieren. Zwar sind sich viele Regisseure der historischen Implikationen dieses oftmals personalisierenden Darstellungsprinzips bewusst,⁷⁸⁴ ein überzeugender Gegenentwurf, mit dem versucht wird, die Tradition des Historismus zu überwinden und z. B. einen strukturgeschichtlichen Zugang zu entwickeln, ist jedoch kaum zu erkennen. Ähnliche Schwierigkeiten liegen auch bei der Umsetzung des historischen Materialismus im Film vor. Der Film kann zwar gut mit Kollektivfiguren umgehen, der Handlungsaufbau ist jedoch in der Regel an individuelle Figuren gebunden. Dieses Problem wurde vor allem dadurch zu beheben versucht, dass individuelle Figuren als Repräsentanten ihrer Klasse dargestellt worden sind – ein Phänomen, dass vor allem bei Filmen aus sozialistischen Ländern anzutreffen ist. Ein idealtypisches Beispiel dafür wären die Filme Sergei Eisensteins *STREIK*, *PANZERKREUZER POTEMKIN* und *OKTOBER*. Schon früh wurde von den

782 Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* in acht Bänden, Bd. 5, S. 27.

783 Vgl. Lenzian, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Zeiten und Menschen*, Bd. 2, Paderborn 2006; Rauh, Robert; Laschewski-Müller, Karin (Hrsg.): *Kursbuch Geschichte. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2009.

784 Das thematisiert beispielsweise das „Vorwort“ der monumentalen Produktion *GANDHI*: „No man’s life can be encompassed in one telling. There is no way to give each year its allotted weight, to include each event, each person who helped to shape a lifetime.“ *GANDHI*, TC 0.01.06.

Filmemachern aber erkannt, dass auf diese Weise den Figuren die Menschlichkeit verloren geht, weil sie holzschnittartig und wenig natürlich wirkten.⁷⁸⁵

Im Unterschied zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen kommt beim Film außerdem ein ästhetischer Ausdruck hinzu, der symptomatisch verstanden werden kann. Damit ist ein visuelles Erscheinungsbild gemeint, das sich im Zusammenhang mit der Figur vor allem auf der Artefaktebene niederschlägt. So entspricht *BEN HUR* (1925) in Maske, Kostüm und in der schauspielerischen Darstellung noch ganz dem expressiven Stil des Stummfilms. Ähnliches gilt für die Darstellung von Cleopatra im Vergleich der Versionen von 1934 und 1969.⁷⁸⁶

Das Beispiel Nationalsozialismus

Entscheidender als diese sogenannten Basistheorien scheinen deshalb beim Film die konkreten gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen zu sein. Wie unterschiedlich diese sein und mit welcher Wirkung diese die Figurengestaltung beeinflussen können, zeigt ein Vergleich der Filmproduktion aus der Zeit des Nationalsozialismus, aus der DDR und den USA. Die Gegenüberstellung der Filmproduktion im Nationalsozialismus und in der DDR zeigt dabei die zahlreichen Möglichkeiten staatlicher Kontrolle, die in beiden Fällen mehr oder weniger direkt ausgeübt wurde und die sich z. B. in Zensur, Berufsverboten und inhaltlichen Vorgaben für Produktionen ausdrücken konnten. Ihren visuellen Ausdruck finden diese organisatorischen Ähnlichkeiten in einem durchgängig einheitlichen Erscheinungsbild, das in beiden Fällen über den Film hinaus auch in den anderen Künsten anzutreffen ist. So findet die Monumentalität von *KOLBERG* oder die Propagierung des Führerideals in den biographischen Filmen ihren Ausdruck in den Plastiken Arno Brekers oder in den architektonischen Entwürfen Albert Speers. Vor diesem Hintergrund kam Victor Klemperer zu dem Schluss:

„Das ‚Dritte Reich‘ spricht mit einer schrecklichen Einheitlichkeit aus all seinen Lebensäußerungen und Hinterlassenschaften: aus der maßlosen Prahlerei seiner Prunkbauten und aus ihren Trümmern, aus dem Typ der Soldaten, der SA- und SS-Männer, die es als Idealgestalten auf immer an-

785 So stellte Kurt Maetzig fest: „Anfang der fünfziger Jahre sollte dieser Sturzbauch frischer Ideen in die engen Röhren einer stalinistischen Kulturpolitik kanalisiert werden. Plötzlich wurden Vorgaben gemacht: ästhetische, thematische, politische. Das bekam dem Film außerordentlich schlecht, denn besonders eine Krankheit griff um sich, das war der soziologische Schematismus, der die Gestalten ihrer Individualität beraubte und sie als Sprachrohre einer bestimmten sozialen Schicht oder einer bestimmten Klasse oder Gruppe darstellen wollte. Das führte dazu, daß deren Verhalten vollkommen berechenbar war, so daß man sich bei einer entsprechenden Figurenkonstellation am Anfang des Films immer schon ausrechnen konnte, wie die Geschichte zu Ende gehen würde.“ In: Poss; Warnecke (Hrsg.): *Spur der Filme*, S. 73 f.

786 Siehe dazu Abb. 101 u. Abb. 102.

dern und immer gleichen Plakaten fixierte, aus seinen Autobahnen und Massengräbern. Das alles ist Sprache des ‚Dritten Reichs‘ [...].“⁷⁸⁷

Als typisches Beispiel für diese Einschätzung können die zeithistorischen Spielfilme SA-MANN BRAND – EIN LEBENSBIOD AUS UNSEREN TAGEN, HANS WESTMAR – EINER VON VIELEN und HITLERJUNGE QUEX – EIN FILM VOM OPFERGEIST DER DEUTSCHEN JUGEND gelten. Schon die Plakate zeigen, wie die Figurengestaltung der Filme mit der weiteren Propaganda in Einklang stand (Abb. 120–Abb. 122):



Abb. 120: Filmplakat SA-MANN BRAND – EIN LEBENSBIOD AUS UNSEREN TAGEN



Abb. 121: Filmplakat HANS WESTMAR – EINER VON VIELEN

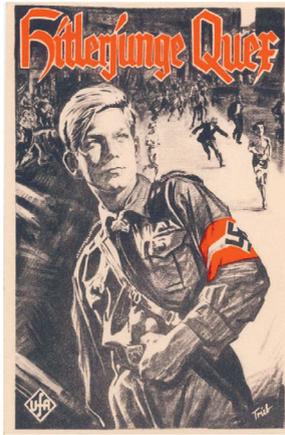


Abb. 122: Filmplakat HITLERJUNGE QUEX – EIN FILM VOM OPFERGEIST DER DEUTSCHEN JUGEND

Aus der Sicht von Goebbels war diese Umsetzung der nationalsozialistischen Ideologie jedoch eher kontraproduktiv. Nach der Uraufführung von HANS WESTMAR – EINER VON VIELEN, der zu diesem Zeitpunkt noch Horst Wessel hieß, wurde der Film zunächst verboten und erst nach einer Umarbeitung wieder veröffentlicht. In einer programmatischen Ansprache formulierte er die Ziele des Filmschaffens:

„Wir Nationalsozialisten legen keinen gesteigerten Wert darauf, daß unsere SA über die Bühne oder über die Leinwand marschiert. Ihr Gebiet ist die Straße. Wenn aber jemand an die Lösung nationalsozialistischer Probleme auf künstlerischem Gebiet herangeht, dann muß er sich darüber klar sein, daß auch in diesem Falle Kunst nicht von Wollen, sondern von Können

787 Klemperer, Victor: LTI. Notizbuch eines Philologen, Leipzig 1990, S. 16.

herkommt. Auch eine ostentativ zur Schau getragene nationalsozialistische Gesinnung ersetzt noch lange nicht den Mangel an wahrer Kunst. Die nationalsozialistische Regierung hat niemals verlangt, daß SA-Filme gedreht werden. Im Gegenteil: sie sieht sogar in ihrem Übermaß eine Gefahr.“⁷⁸⁸

Die kurz nach der Machtübernahme entstandenen Filme entsprechen also nur bedingt den Vorstellungen von Goebbels. Vielmehr müssen diese sehr figurenbetonen Filme als der „vorausseilende Gehorsam der Filmproduzenten“⁷⁸⁹ verstanden werden. Statt dieser direkten Verlängerung der allgemeinen Propaganda wurde auf den schon von der Ufa entwickelten eskapistischen und somit vermeintlich unpolitischen Unterhaltungsfilm zurückgegriffen.⁷⁹⁰ Konkretere politische Botschaften wurden dann vor allem in historischen Spielfilmen vermittelt. Nach dem Beginn des Krieges war die Figurengestaltung dabei stark von den aktuellen Situationen abhängig, so musste *DER GROSSE KÖNIG* mehrfach umgeschnitten werden, um den Film an die Kriegswirklichkeit anzupassen. Bei der Premiere wurde demgegenüber darauf verwiesen, dass sich die Parallelen zwischen der Filmhandlung und der gegenwärtigen Situation nur zufällig ergeben.⁷⁹¹ Dennoch gab es auch Kontinuitäten, so finden sich in vielen Filmen dieser Zeit aufopferungsvolle Frauenfiguren wieder, z. B. Kristina Söderbaum in *DER GROSSE KÖNIG* und *KOLBERG*, die damit zum Durchhalteappell für die Heimatfront wurden. Auf diese Lesart verwies auch schon eine zeitgenössische Kritik in der „Filmwoche“: „Durch die Nacht zum Licht, durch Katastrophe zum Sieg führt dieser Film [...]. Das große Schicksal spiegelt sich in dem kleinen der tapferen Müllerstochter [...] und ihres wackeren Feldwebels.“⁷⁹² Möller weist hier darauf hin, dass mit der Figur der „tapferen Müllerstochter“ nicht nur ein symbolisches Vorbild geschaffen wurde, da außerdem geschickt „Vorbehalte und Kritik in der Bevölkerung gegen den Krieg artikuliert – sie verdammt dabei auch den König, das Substitut Hitlers“, diese aber gleichzeitig „mit Hinweis auf die höhere Einsicht und das Pflichtbewusstsein widerlegt“⁷⁹³ wurden.

788 Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. 11. 1933, zit. nach Leiser: Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches, S. 36.

789 Moeller: Der Filmminister, S. 160.

790 Drewniak schätzt, dass ungefähr die Hälfte der ca. 1100 abendfüllenden Spielfilme Komödien bzw. Lustspiele waren. Drewniak: Der deutsche Film 1938–1945, S. 186.

791 Giesen; Hobsch: Die Propagandafilme des Dritten Reiches, S. 387 f.

792 Zit. nach ebd., S. 386 f.

793 Moeller: Der Filmminister, S. 301.

Das Beispiel DDR

Während sich die Symptomatik nationalsozialistischer Produktionen zu einem Großteil auf persönliche Entscheidungen von Goebbels zurückführen lässt, hing das einheitliche Bild der DDR-Produktionen, vor allem der 1950er Jahre, von dem Kunstkonzept des sogenannten Sozialistischen Realismus ab. Maxim Gorki lieferte mit seinem Roman „Die Mutter“ den Ausgangspunkt für eine umfangreiche theoretische Diskussion über das Wesen dieses neuen Kunstverständnisses,⁷⁹⁴ das dann auf dem Gründungskongress des einheitlichen und zentral gesteuerten sowjetischen Schriftstellerverbandes als „wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ verbindlich formuliert wurde. Seine Aufgabe sollte vor allem in der „ideellen Umerziehung und der Erziehung der werktätigen Menschen im Sinne des Sozialismus“⁷⁹⁵ liegen. Entscheidend dabei war, dass die „wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung“ keinesfalls subjektiv erfolgen durfte. Außerdem wurde gefordert, dass der Künstler sich nicht „außerhalb des Konflikts“ positioniert, sondern sich „selbst beteiligt“ und „Partei“ ergreift.⁷⁹⁶ Die Intention, objektive Wahrheiten zu formulieren, führte dann zu einem äußerst dogmatischen Kunstverständnis, das über die Literatur hinaus auch in allen anderen Künsten Geltung beanspruchte. Verstärkend kam die sogenannte Formalismusdebatte⁷⁹⁷ hinzu, bei der es um das Verhältnis von Form und Inhalt ging. Auf dem III. Parteitag der SED wurde dieses Verhältnis eindeutig zugunsten des Inhalts entschieden:

„Der Formalismus bedeutet Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst. Die Formalisten leugnen, daß die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des Werkes liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form.“⁷⁹⁸

794 Schon innerhalb dieser Diskussion wurde klar, dass der Sozialistische Realismus zwar stark vom historischen Materialismus hergeleitet werden kann, aber nicht als „Illustrationsmittel philosophischer Einsichten“ dienen konnte. Vgl. Pracht, Erwin; Neubert, Werner (Hrsg.): Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung, Berlin 1970, S. 84.

795 Statut des 1. Allunionskongresses der sowjetischen Schriftsteller, 1932, hier zit. nach Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED (Hrsg.): Zur Theorie des sozialistischen Realismus, Berlin 1974, S. 115.

796 Pracht; Neubert (Hrsg.): Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung, S. 176.

797 Vgl. Schittly, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002, S. 42 ff.

798 Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung (15.–17. 03. 1951), hier zit. nach Schubbe, Elimar (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart 1972, S. 178 ff.

Seinen entschiedenen institutionellen Ausdruck für den Film fand diese Phase in der 2. Parteikonferenz der SED im Juli 1952, auf der von Walter Ulbricht mehr Filme über „hervorragende Persönlichkeiten der Geschichte unseres Volkes“ gefordert wurden. In der verabschiedeten Resolution hieß es entsprechend:

„Solche Filmwerke, die den Kampf des deutschen Volkes in der Vergangenheit und Gegenwart um Frieden, Einheit, Demokratie und Sozialismus darstellen, die Volksmassen für den nationalen Befreiungskampf, für den Aufbau und für die Verteidigung der DDR mobilisieren und begeistern sollen, können nur durch das gründliche Studium und die schöpferische Aneignung und Anwendung der Prinzipien und Methoden des sozialistischen Realismus geschaffen werden [...]. Nur die Kunst des sozialistischen Realismus, die auf Marxismus-Leninismus basiert, vermag die Wirklichkeit objektiv widerzuspiegeln.“⁷⁹⁹

Diese rigiden Vorgaben mit dem Ziel, den „neuen Menschen“ zu verwirklichen, führten immer wieder zu Konflikten zwischen den Filmschaffenden und der Politik. Beispielhaft dafür steht der Film *DAS BEIL VON WANDSBEK* (1951), der einen Monat nach seiner Veröffentlichung aus dem Verleih genommen wurde, dann zehn Jahre später in einer gekürzten Fassung wieder in die Kinos kam und schließlich erst 1981, also 30 Jahre später, vollständig erscheinen konnte. Der Hauptgrund für die Kritik am Film lag darin, dass der Film „nicht die Kämpfer der deutschen Arbeiterklasse zu den Haupthelden macht, sondern ihren Henker“.⁸⁰⁰

Neben den literarischen Vorbildern waren es weniger die als formalistisch abgelehnten Meisterwerke des Stummfilms von Eisenstein und Pudowkin, sondern eher die ab der Alleinherrschaft von Stalin seit 1927 entstandenen Produktionen bzw. die frühen russischen Tonfilme, die als Vorbilder dienten.⁸⁰¹ Ein Beispiel für diese Filme ist *TSCHAPAJEW* von 1934, der von einigen Gefechten im russischen Bürgerkrieg unter der Führung des gleichnamigen Kommandeurs erzählt. Der Film legt das Gewicht dabei vor allem auf die Charakterisierung der unterschiedlichen Figuren, wobei jedoch keine der Figuren unabhängig von ihrer Stellung zur Revolution dargestellt wird und damit eine individuelle Charakterisierung erhält. Eine persönliche Dimension erreicht nur das Schicksal eines Adjutanten aus der Weißen Armee. Weil sein Bruder nach einem Spießrutenlauf stirbt, erkennt er deren Unmenschlichkeit und wechselt zur Roten Armee. Diese Funktionalisierung findet sich auch bei der eingebauten Liebesgeschichte, die sich rund

799 Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Beschluss des ZK der SED vom 22. 06. 1952, hier zit. nach ebd., S. 245.

800 Ebd., S. 246.

801 Pracht; Neubert (Hrsg.): *Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven*. Eine Einführung, S. 84.

um ein Maschinengewehr abspielt und auch nur aus der Perspektive des Kampfes erzählt wird. Aus diesem Grund wurde das in diesem Film deutlich herausgearbeitete Klassenbewusstsein der Figuren immer wieder als Beispiel herangezogen. Der Film *Tschapajew* weist aber noch ein weiteres Muster auf, das bei der Figurengestaltung zahlreicher weiterer Filme wiederzufinden ist: Als Kommandeur seiner Truppen ist Tschapajew zwar erfolgreich, jedoch handelt er zu Beginn der Handlung eher instinktiv und begeht deshalb einige ideologische Fehler. Erst der neu zur Truppe stoßende Politkommissar schafft es, Tschapajews Bewusstsein politisch weiterzuentwickeln. Diese Figurenkonzeption steht ganz im Sinne des Sozialistischen Realismus, dessen Ziel es ist, den „neuen Menschen“ zu formen. Wiederzufinden ist dieses dynamische Figurenkonzept z. B. in der Figur des Chemikers Hans Scholz aus dem Film *Der Rat der Götter*, der sich ebenfalls vom unpolitischen Wissenschaftler zum überzeugten Kommunisten bzw. Sozialisten entwickelt. Gleiches gilt für die Figur des Sozialdemokraten Dirhagen in den Thälmann-Filmen (*Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*). Als Sozialdemokrat lehnt er Thälmann und die Kommunisten zunächst ab. Im Laufe der Handlung wächst bei ihm jedoch mehr und mehr die Überzeugung von der Richtigkeit ihrer Positionen. Höhepunkt dieser Entwicklung ist dann der Handschlag mit Fiete Jansen, der in Allusion zum Einheitsparteitag der KPD und SPD inszeniert wird.⁸⁰²

Wie intensiv der politische Einfluss auf die Figurengestaltung bei diesem „Paradebeispiel für die propagandistische Filmarbeit der DEFA-Studios“⁸⁰³ war, zeigt sich schon in der Auseinandersetzung um die ersten Entwürfe. So äußerte sich Hermann Axen, als Mitglied des ZK der SED verantwortlich für Agitation und Presse, über das erste Szenarium so, dass dieses „nicht die Hauptaussage erfüllt, Genossen Thälmann als Führer der Arbeiterklasse im Kampf für Frieden und Demokratie und als Führer der Partei zu zeigen“.⁸⁰⁴ Ein ganz ähnliches Urteil hatte Axen auch schon über den vorhergehenden Film von Kurt Maetzig, *Der Rat der Götter*, geäußert. Konkret ging es dabei um die Figurenkonzeption des Arbeiters „Onkel Karl“:

„Nehmen wir die Rolle des bewussten antifaschistischen Arbeiters. Vom Standpunkt des sozialistischen Realismus aus wäre es richtig gewesen, gerade diese Figur stark und typisch zu zeigen. Aber er wird mehr als ‚Onkel‘ gezeigt, obwohl historisch feststeht, dass die Kommunisten die entschiedensten und opfermutigsten Kämpfer gegen Faschismus und Krieg gewesen sind.“⁸⁰⁵

802 Siehe dazu Abb. 39–Abb. 40.

803 Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, S. 69.

804 Zit. nach ebd., S. 65.

805 Zit. nach ebd., S. 58.

Diese sich wiederholenden Forderungen und Urteile belegen beispielhaft die Gründe für die Einheitlichkeit der Filmproduktion vor allem zu Beginn der 1950er Jahre. Im Zuge der sogenannten „Tauwetter-Periode“ ebte der damit verbundene Dogmatismus jedoch vorübergehend ab. Vor allem in sowjetischen Filmen finden sich in dieser Zeit ungewöhnliche Protagonisten wieder: Zu denken ist hier an *DIE KRANICHE ZIEHEN*, *DIE BALLADE VOM SOLDATEN* oder an *IWANS KINDHEIT*. Doch trotz aller Veränderungen blieben die Prinzipien des Sozialistischen Realismus auch in den späteren Jahren die maßgebliche Richtlinie der offiziellen Kritik. Deutlich wird dies vor allem an dem Film *DEIN UNBEKANNTER BRUDER*. Der auf einem Roman von Willi Bredel basierende Film thematisiert die Schwierigkeiten des antifaschistischen Kampfes. Der Protagonist Arnold Clasen wird dabei nicht wie der sonst übliche, über alle Zweifel erhabene und jegliche Gefahren überwindende Held dargestellt. Vielmehr bestimmen aus der Isolation resultierende Angst, Zweifel und Misstrauen sein Denken und Handeln. So wiederholen sich im Film häufig Szenen in seinem kargen, grauen und nur spärlich beleuchteten Zimmer, die diese Gefühlszustände deutlich ausdrücken (Abb. 123). Auch die Verhörscenes widersprechen dem sonst gewohnten Bild: Gegenüber der Macht der Nationalsozialisten wirkt der Protagonist klein, gefährdet und alles andere als heroisch (Abb. 124).



Abb. 123: *DEIN UNBEKANNTER BRUDER*, TC 1.23.03



Abb. 124: *DEIN UNBEKANNTER BRUDER*, TC 1.30.29

Vor allem diese Figurenkonzeption des Films bestimmte dann die nahezu durchgängig negative Kritik. Ganz im Sinne der Vorgaben des Sozialistischen Realismus wurde an dem Film die Formalisierung, Psychologisierung und Subjektivierung des antifaschistischen Widerstands bemängelt und diesem eine „stilisierte Erzählweise“ und die fehlende Darstellung der „Klassensolidarität der Arbeiter“⁸⁰⁶ als Fehler vorgeworfen. Besonders nachdrücklich wurde dies in einer anonym verfassten Kritik in der Zeitschrift „Der antifaschistische Widerstandskämpfer“ geäußert:

806 Stolze, Raymund: Fragen zu einem neuen DEFA-Film. „Dein unbekannter Bruder“ bleibt unter dem Anspruch der literarischen Vorlage Willi Bredels, in: Junge Welt, 14.05.1982, hier zit. nach Kannapin: Dialektik der Bilder, S. 247.

„Mit wem soll sich der Zuschauer, vor allem der junge, eigentlich identifizieren. Mit der Hauptfigur Arnold Clasen etwa, der (im Film!) mehr Angst als Mut hat und so wohl kaum politisch-moralische Haltungen prägen hilft. Verwundert es da, wenn angesichts einer solchen filmischen Umsetzung junge Leute zwangsläufig die Frage aufwerfen, ob es überhaupt einen Sinn hatte, gegen den Faschismus zu kämpfen. [...] Und so, wie dargestellt, ist auch das Gros der antifaschistischen Widerstandskämpfer nicht gewesen.“⁸⁰⁷

Diese Kritik formuliert eine aus den machtpolitischen Verhältnissen resultierende Erwartungshaltung. Vor allem die Auseinandersetzung mit diesen Erwartungen führte zu der Figurengestaltung in *DEIN UNBEKANNTER BRUDER*. Sie zeichnet sich zum einen aus durch die Abkehr von der langen Tradition des antifaschistischen Films mit seinen nahezu archetypischen, unverwundbaren Heldenfiguren, die zur Identifikation und als Vorbild dienen sollten. Zum anderen wird mit ihr versucht, die menschliche Größe des Widerstands zu zeigen und zu verdeutlichen, welche Überwindung es gekostet haben mag, trotz aller Zwänge und Korruptionsversuche standhaft gegen den deutschen Faschismus zu bleiben. Dieser Versuch scheiterte.

Das Beispiel USA

Gegenüber der staatlich organisierten und politisch motivierten Kontrolle des Films stellte sich der Einfluss auf den Film in den USA anders dar. Das auslösende Moment war hier eher „moralisch und puritanisch, ein Überbleibsel des heimischen Puritanismus und des viktorianischen Verhältnisses zum Sex“.⁸⁰⁸ Seinen institutionellen Ausdruck fand dieser Anspruch in der 1922 gegründeten Organisation der Motion Pictures Producers and Distributors of America (kurz MPPDA). Der auch unter dem Namen des ersten Vorsitzenden William Hays als „Hays Office“ bekannte Zusammenschluss entwickelte seit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre Richtlinien für die Hollywoodstudios, was, wer und wie etwas in Filmen gezeigt werden durfte. Ausgangspunkt dafür war die Absicht, einer staatlich geregelten Zensur zuvorzukommen, die immer stärker vom Kongress gefordert wurde. Diese Richtlinien wurden 1930 im sogenannten Production Code auf freiwilliger Basis zusammengefasst. Da deshalb viele Filme den Code missachteten, kam es zum erneuten Streit um eine schärfere Filmzensur. Das Ergebnis war die zwar nicht gesetzlich sanktionierte, aber für die großen Hollywood-Studios ver-

807 H.H.: „So waren wir nicht“. Bemerkungen zu dem DEFA-Film „Dein unbekannter Bruder“, in: *Der antifaschistische Widerstandskämpfer* 6/1982, hier zit. nach ebd., S. 244.

808 Monaco: *Film verstehen*, S. 280.

Analyse der historischen Akteure und Figuren

bindliche Festsetzung des Codes. Zur Überprüfung wurde die Production Code Administration eingerichtet, die bei Verstößen Geldstrafen verhängen oder Verbote erteilen konnte. Inhaltlich richteten sich die Richtlinien des Codes vor allem gegen Nacktheit, Obszönität, Unsittlichkeit, Gotteslästerung u. ä. Beispielhaft für die sogenannten Pre-Code-Filme stehen einige Monumentalfilme, die den moralischen Ansprüchen, wie sie z. B. von der Catholic Legion of Decency formuliert wurden, nicht gerecht wurden. Insbesondere löste der Regisseur Cecil B. DeMille mit seiner „schwüle[n] Mischung aus religiösem Erbauungs-drama und eben diese Thematik als Alibi gebrauchenden sensationslüsternen, lasziven und sadomasochistischen Elementen“⁸⁰⁹ immer wieder Kritik aus. Während der bereits erwähnte Film CLEOPATRA (1934) schon unter dem Einfluss des Codes entstand, ist IM ZEICHEN DES KREUZES ein typisches Beispiel für diesen Stil. Neben einem Bad in Eselsmilch von Claudette Colbert als Poppea Sabina (Abb. 125) steht dafür eine Sequenz in der Arena, mit der nach wie vor sehr irritierenden Szene, in



Abb. 125: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 0.18.59



Abb. 126: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 1.41.20



Abb. 127: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 1.41.21



Abb. 128: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 1.43.04

809 Junkelmann: Hollywoods Traum von Rom, S. 102. Junkelmann hebt hervor, dass die Nacktheit des Opfers „durchaus authentisch“ ist. Der Gorilla ist seiner Meinung zwar „etwas dick aufgetragen“, doch verweist er darauf, dass verurteilte Frauen vor ihrer Hinrichtung auch noch von einem „speziell abgerichteten Tier“ vergewaltigt werden konnten, ebd., S. 217.

der eine nackte, blumengeschmückte Frau an einer Herme gefesselt ist und dabei von einem „zweifellos eine Vergewaltigung planenden Gorilla“⁸¹⁰ bedroht wird (Abb. 126). Hinzu kommen zahllose weitere Szenen mit expliziter Gewaltdarstellung, deren Höhepunkt ein Kampf zwischen Pygmäen und Amazonen darstellt (Abb. 127–Abb. 128).

Im Zusammenhang mit der Darstellung historischer Akteure durch Schauspieler sind Bemerkungen des Codes interessant, die auf das Starsystem und die Verwechslung von Schauspieler, Figur und Akteur verweisen:

„The enthusiasm for and interest in the film actors and actresses, developed beyond anything of the sort in history, makes the audience largely sympathetic toward the characters they portray and the stories in which they figure. Hence the audience is more ready to confuse actor and actress and the characters they portray, and it is most receptive of the emotions and ideals presented by the favorite stars.“⁸¹¹

Als sich in den 1960er Jahren der Code nicht mehr durchsetzen ließ, zielte die Besetzung von Henry Fonda als Frank in *SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD* genau auf diesen Aspekt. Fonda, der nicht nur in zahllosen Western positive Heldenfiguren, sondern z. B. auch mit großer Resonanz Abraham Lincoln in *DER JUNGE MR. LINCOLN* verkörpert hatte,⁸¹² tauchte nun in der Rolle des Bösewichts auf, was zu großen Irritationen beim Publikum führte. Genau diese Irritationen waren für die Aussage des Films aber beabsichtigt und notwendig. Der Regisseur Sergio Leone wollte mit den alten Westernfilmen brechen und den dort entwickelten Mythen eine alternative Erzählung gegenüberstellen. Dieses Ziel erreichte er dadurch, dass er mit den Erwartungen des Publikums spielte, diese brach und einen ehemaligen Helden zu einem moralfreien Gewalttäter werden ließ. Wenn man die Figur des Frank in *SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD* nicht nur oberflächlich, sondern in ihrer ganzen symbolischen Bedeutung erfassen und sie als Ausdruck ihrer Entstehungszeit begreifen will, dann ist die Kenntnis der Filmgeschichte, der Produktionsbedingungen und der Besetzung der Rolle unabdingbar.

Unmittelbar nach seiner Einführung und in den fast drei Jahrzehnten seiner Gültigkeit legte der Code jedoch die grundsätzlichen Gestaltungsräume der Filmproduktion fest. In dieser Zeit waren es vor allem Western, Kriegsfilm und Monumentalfilm über die römische Antike, die in Hollywood als historische Spielfilme entstanden. Als Veränderung im Monumentalfilm beschreibt Junkelmann,

810 Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 83.

811 Motion Picture Producers and Distributors of America (Hrsg.): *A Code to Govern the Making of Motion and Talking Pictures: the Reasons Supporting It and the Resolution for Uniform Interpretation*, hier zit. nach Black, Gregory D.: *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge 1994, S. 304.

812 Siehe dazu Kapitel 6.3.1 Figuren in der filmischen Darstellung.

dass nun statt weiblicher nackter Körper muskulöse männliche Oberkörper „geradezu zwangsläufig ins Rampenlicht“⁸¹³ gerieten. Wie bei allen Versuchen, künstlerische Arbeit zu reglementieren, gab es natürlich auch in Hollywood Versuche, das Code-System zu unterlaufen und das Regelwerk kreativ auszulegen. So behauptete John Ford, dass die Figuren in *STAGECOACH* gegen alle Bestimmungen der Zensur verstießen, da der Protagonist drei Menschen ermordet, die Protagonistin eine Prostituierte, der Arzt ein Alkoholiker und der Bankdirektor ein Dieb ist.⁸¹⁴ Fords Behauptung ist vor allem deshalb glaubwürdig, weil die Protagonisten zu Beginn der Handlung die Stadt auf Drängen einer sogenannten „Law and Order League“ verlassen müssen, wobei sich unweigerlich Parallelen zur „Catholic Legion of Decency“ ergeben. Neben diesen Versuchen blieben die Studios und die meisten Regisseure aus Angst vor nicht zuletzt auch finanziellen Konsequenzen eher zurückhaltend beim Versuch, gegen den Code vorzugehen. Monaco kommt deshalb auch zu dem Schluss, dass der Code nicht nur als Fremdzensur wahrgenommen, sondern auch als Rechtfertigungsstrategie genutzt wurde:

„Der amerikanische Code war den Produzenten während der Hollywood-Ära sehr nützlich. Er stellte zwar unsinnige und willkürliche Regeln auf, gleichzeitig entband er aber auch die Studios von jeglicher moralischer Verpflichtung, relevante politische und sexuelle Themen aufzugreifen [...]. Hollywood zog sich Mitte der dreißiger Jahre bequem auf einen Filmstil zurück, der Themen von allgemeiner Bedeutung zugunsten der hochgelobten – oft hohlen – phantastischen ‚Unterhaltungs-Werte‘ der Goldenen Ära vermied.“⁸¹⁵

Wie schon am Beispiel *ZWÖLF UHR MITTAGS* deutlich wurde, gab es neben dem mehr oder weniger selbst auferlegten Code auch staatliche Eingriffe in die Filmproduktion, die sich nicht nur auf der Leinwand, sondern in Form von Berufsverbote auch hinter der Leinwand deutlich machten.⁸¹⁶ Ein Beispiel, wie die McCarthy-Zeit in historischen Filmen verarbeitet wurde, ist das Ende von *SPARTACUS*, bei dem Crassus nach dem Sieg über die Sklavennarmee diesen unter den Toten, Sterbenden und Überlebenden sucht. Nachdem er eine hohe Belohnung aussetzt, antworten die Sklaven mit einer Stimme: „Ich bin Spartacus!“⁸¹⁷ Für Junkelmann ist es offensichtlich, dass diese Szene mit „Sicherheit [...] auf den Zwang zur Denunziation [...] während der McCarthyschen Kommunistenjagd“ anspielt. Neben der Darstellung selbst spricht dafür vor allem die Tatsache, dass

813 Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 145.

814 Vgl. Hanisch: *Western*, S. 171.

815 Monaco: *Film verstehen*, S. 280 f.

816 Siehe dazu Kapitel 5.2 Die Makroebene: Story, Fabel und Thema.

817 *SPARTACUS*, TC 2.40.45 ff.

sowohl der Autor der literarischen Vorlage als auch der Drehbuchautor Opfer der Verfolgungen waren.⁸¹⁸

6.3.4 PERSPEKTIVEN FÜR DIE GESELLSCHAFTLICHE UND SCHULISCHE PRAXIS

Die Analyse und Deutung von Figuren ist komplex und anspruchsvoll. Ihre Bedeutsamkeit ergibt sich vor allem aus der narrativen Funktion von Figuren, denn filmische Handlung ist in der Regel Figurenhandlung. Weil Figuren deshalb Verantwortung übernehmen müssen, können sie große Emotionen hervorrufen und identifikatorische Nähe beim Rezipienten erzeugen. Gleichzeitig sind sie unterschiedlichen Deutungen ausgesetzt und können äußerst kontrovers diskutiert werden. Aus diesen Gründen ist es wichtig, die verschiedenen Ebenen der Figurengestaltung zu berücksichtigen und dabei darstellende, persönlichkeitsbezogene, symbolische und symptomatische Aspekte zu differenzieren. Das Vorgehen kann sich dabei durchaus zwischen normativen Erwartungen und deskriptiver Analyse bewegen, um so die Besonderheiten historischer Spielfilme gegenüber wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen deutlich zu machen.

Da Figuren wie natürliche Menschen wahrgenommen werden, ist es zunächst notwendig, auf ihre Künstlichkeit aufmerksam zu machen, die sich aus den Möglichkeiten filmischer Darstellung ergibt. Dabei kann grob zwischen der Darstellung des Äußeren, zu der z. B. auch die Ausstattung zählt, und der Darstellung des Inneren unterschieden werden. Hinzu kommen außerdem eine genaue Betrachtung der Sprachverwendung und die Berücksichtigung der für die einzelnen Bereiche genutzten filmischen Mittel. Bei der Darstellung des Äußeren liegt der entscheidende Unterschied zwischen sprachlichen und filmischen Darstellungen in der Abstraktionsfähigkeit bzw. in der Gegenständlichkeit. Während sprachliche Darstellungen ihre Akteure auf einen Namen und einen Handlungszusammenhang reduzieren können, ist der Film in der Regel dazu „gezwungen“, seine Figuren als Handlungsträger zu zeigen. Aus diesen medialen Unterschieden ergeben sich zahlreiche Implikationen, die bei der Analyse von Figuren berücksichtigt werden müssen und die damit den Unterschied, d. h. den Grad an Vergleichbarkeit zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen deutlich machen können. Das gilt zunächst für die so wichtige Fähigkeit der Imagination, die bei einer auf Sprache basierenden Auseinandersetzung mit Geschichte viel individueller ausfallen kann. Sicherlich lässt sich eine solche Imagination durch visuelle oder auch audiovisuelle Quellen konkretisieren, mit der Präsenz einer schauspielerischen Darstellung ist sie aber nicht vergleichbar. Diese Präsenz kann eine unterschiedliche Qualität und Wirkungsmächtigkeit haben, die nicht nur vom Spiel selbst, sondern auch vom

818 Vgl. Junkelmann: Hollywoods Traum von Rom, S. 38 u. 371.

Schauspieler abhängig ist. So ist es ein großer Unterschied, ob Stauffenberg von Sebastian Koch oder von Tom Cruise gespielt wird. Die Vorgeschichte des Schauspielers, seine weiteren Rollen, sein öffentliches Auftreten, seine nationale und internationale Bedeutung fließen direkt oder indirekt in die Wahrnehmung der jeweils dargestellten historischen Figur ein. Wie nachhaltig eindrucksvolle Darstellungen sein können, zeigen besonders gut die Verkörperung Neros durch Peter Ustinov (*QUO VADIS* (1951)) oder die von Spartacus durch Kirk Douglas (*SPARTACUS*), die über lange Zeit das Vorstellungsbild dieser historischen Akteure prägten. Zu dieser eng an die schauspielerische Leistung gebundenen Darstellung des Äußeren kommt die Ausstattung mit Kostümen und weiteren Gebrauchsgegenständen wie z. B. Werkzeugen und Waffen hinzu. Damit wird der Bereich der gegenständlichen Quellen berührt, denen Schneider bei der Beschäftigung mit Geschichte eine „unbedeutende Rolle“⁸¹⁹ attestiert. Diese Vernachlässigung ist vor allem deshalb merkwürdig, weil gegenständliche Quellen den bei Weitem größten Anteil an Hinterlassenschaften ausmachen. Historische Spielfilme werden jedoch vor allem aufgrund ihrer Ausstattung als „historisch“ wahrgenommen. Sicherlich liegt darin auch ein Grund, warum gerade diese Ausstattung zum Gegenstand ausführlicher Triftigkeitsprüfungen wird. Wie an den Beispielen *SONNENALLEE* und *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* gezeigt wurde, kann sich diese Triftigkeitsprüfung aber nicht nur auf die Materialität beschränken, zumal ohnehin fast nur Repliken Verwendung finden und eine audiovisuelle Darstellung die für gegenständliche Quellen so wichtige sinnliche Wahrnehmung (haptisch, olfaktorisch) nicht ermöglicht. Entscheidender sollte deshalb die Analyse der Verwendungszusammenhänge und der sozialen Bedeutung sein. Kleidung ist deshalb nicht nur gleichbedeutend mit (Ver-)Kleidung, sondern kann gleichzeitig gesellschaftliche Zugehörigkeit und Ab- bzw. Ausgrenzung ausdrücken.

Im Vergleich zu den Unterschieden zwischen sprachlichen und filmischen Darstellungen des Äußeren sind die Gemeinsamkeiten bei der Darstellung des Inneren auffällig. Diese resultieren jedoch weniger aus den medialen, sondern vor allem aus den jeweils geltenden diskursiven Regeln, denn sowohl in wissenschaftlich-sprachlichen als auch in filmischen Darstellungen ist eine Innenschau der Figuren durch einen inneren Monolog ungebräuchlich. Die Begründung dafür fällt jedoch unterschiedlich aus, denn während die Geschichtswissenschaft darin einen Verstoß gegen Rationalitätskriterien sieht, werden derartige Darstellungen in Filmen nicht verwendet, weil sie den Illusionscharakter des Filmes berühren. Dennoch gibt es eine Reihe von Möglichkeiten, wie innere Vorgänge von Figuren artikuliert werden können. Dazu zählt zunächst der große Bereich der Körpersprache, mit der – wie die Beispiele zeigten – auch Aussagen zur Vergangenheit geäußert werden können. Vergleichsweise selten ist diese Körpersprache jedoch

819 Schneider: Gegenständliche Quellen, S. 509.

selbst historisch. Innere Vorgänge können aber auch durch Verfassen von Tagebüchern oder Briefen artikuliert werden. Möglich ist auch, dass eine Figur gleichzeitig als Erzähler fungiert und dabei eigene und fremde Gedanken und Gefühle benennen kann.

Da der Film gar nicht anders kann, als zum Ausdruck seiner Inhalte sich filmischer Mittel zu bedienen, ist die Analyse und Beschreibung dieser Mittel eine unbedingte Voraussetzung für ein vollständiges Figurenverständnis. Dabei stellt sich auch die Frage nach dem Verhältnis von intentionaler Gestaltung und analytischer Erschließung. Das damit verbundene Dilemma lässt sich relativ leicht auflösen: Zunächst kann davon ausgegangen werden, dass ein Film ein bewusst gestaltetes Werk ist, in dem der Einsatz filmischer Mittel geplant und kalkuliert ist. Insofern liest der Rezipient bei der Analyse die verwendeten Codes so, dass er sich den Einsatz der Mittel bewusst machen kann. Nun kann es aber auch vorkommen, dass der Einsatz filmischer Mittel nicht der Absicht entspricht. Diese Gründe können vielfältig sein. So könnte der finanzielle Rahmen der Produktion sehr eng gewesen sein und der Zeitdruck daher bei der Erstellung sehr hoch. Sogenannte Trashfilme fallen oft in diesen Bereich. Aber auch personelle, künstlerische und politische Differenzen zwischen einer Produktionsfirma und dem Regisseur können dazu führen, dass am Ende ein Film vorliegt, der in dieser Art und Weise nicht gewollt war. Sicherlich muss in diesen Fällen die Interpretation vorsichtiger ausfallen. Unabhängig von Intention und Deutung können die filmischen Codes als eine Sprache verstanden werden, deren Regeln zur Dekonstruktion historischer Aussagen beherrscht werden müssen. Die Vermittlung dieser Regeln darf dabei jedoch nicht zum Selbstzweck werden, sondern muss den Fokus darauf legen, dass mit der Verwendung von Einstellungsgröße, Kameraperspektiven, der Verwendung von Licht und Farbe, Schnitttechniken usw. ein filmischer Blick auf die inszenierte Vergangenheit erzeugt wird, der (ab)wertend, analytisch, ironisch oder humorvoll sein kann.

Ausgehend von dieser Filmsprache kann für den überwiegenden Teil historischer Spielfilme der Versuch einer realistischen Darstellung festgestellt werden. Für die Analyse und Deutung von Figuren bedeutet dieser Befund, dass realistische Figuren agieren, die in besonderer Weise wie echte Menschen wahrgenommen werden. Welche Wirkung historische Spielfilme in diesem Zusammenhang entfalten können, arbeitete Sommer in seiner empirischen Studie heraus, in der er nachweisen konnte, dass sich diese Wirkung „sowohl auf die äußere Darstellung von historischen Figuren (Gladiatoren und griechische Krieger) als auch auf Charaktereigenschaften von Persönlichkeiten“⁸²⁰ bezieht. Auch auf die Studie von Welzer u. a. wurde bereits hingewiesen. Darin konnte belegt werden, dass Rezipienten die Handlungen und Erlebnisse filmischer Figuren auf familiäre Er-

820 Sommer nutzt hier den Begriff „Figur“ sowohl für filmische Figuren als auch für historische Akteure, vgl. Sommer: *Geschichtsbilder und Spielfilme*, S. 253.

innerungen übertragen werden. Aus diesen Gründen ist es wichtig, die Künstlichkeit und Konstruiertheit von Figuren zu verdeutlichen. Das gilt einerseits für die Möglichkeiten der filmischen Darstellung, andererseits aber auch hinsichtlich der mit der Figur verbundenen Persönlichkeitsmerkmale, die sich in einem Figurenmodell ausdrücken können. Grundsätzlich lässt sich dabei zwischen physischen, psychischen und sozialen Merkmalen unterscheiden, die in unterschiedlicher Gewichtung zur Charakterisierung genutzt werden können. Das Beispiel der Darstellung Friedrich Eberts zeigte, dass diese Merkmalsbereiche auch in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen zu finden und sie deshalb nicht als typisch filmisch einzuschätzen sind. In diesem Zusammenhang schließt sich direkt die Frage an, welche konkreten Wissensbestände bei der Entwicklung eines Figurenmodells vorausgesetzt werden können, denn nicht jeder historische Akteur ist so bekannt wie Hitler. Klar ist dabei, dass unbekannte Zusammenhänge nicht auf die Figur und ihre Entwicklung bezogen werden können.⁸²¹ Das bedeutet dann auch, dass Differenzen zwischen historischem Akteur und figürlicher Darstellung – seien sie nun beabsichtigt oder unbeabsichtigt – nicht erkannt werden. Eine gute Möglichkeit, dennoch zwischen Typisierung und Individualisierung zu differenzieren, bietet die Unterscheidung in statische und dynamische bzw. eindimensionale und komplexe Figuren. Die Darstellung Hitlers zeigte diesbezüglich, dass historische Figuren in den vier sich aus der Kombination ergebenden Merkmalsbereichen dargestellt werden können. Diese Differenzierung zwischen Typisierung und Individualisierung verweist auch über die Filmanalyse hinaus, denn wie Baring feststellen konnte, liegen in zahlreichen Schulbüchern vor allem typisierte Darstellungen vor.⁸²²

Figuren können aber nicht nur realistisch, sondern – zum Teil auch gleichzeitig – symbolisch wahrgenommen werden. Beispiele dafür waren die zahlreichen biographischen Filme der NS-Zeit, die alle im Zusammenhang mit dem Führerkult verstanden werden müssen. Die Symbolik von Figuren sollte deshalb in Abhängigkeit von den Intentionen und Gestaltungsbedingungen betrachtet werden. Sowohl Symbolik als auch Symptomatik sind jedoch keine rein filmischen Besonderheiten, sondern lassen sich in ähnlicher Form auch in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen finden. Insofern sind die Unterschiede hier eher gradueller Art, denn auch in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen können historische Akteure mit übergeordneten Bedeutungen verbunden werden. Bei den Ein-

821 Das gilt z. B. für das Schicksal der sogenannten „Schindlerjüdinnen“ in der viel diskutierten Gaskammerszene in *SCHINDLERS LISTE*: „Es mag als ein frivoles Spiel mit Zuschauererwartungen empfunden worden sein, daß Spielberg die Angst, aus den Duschen der Entlausungsbaracke könne Gas strömen, zum inszenatorischen Höhepunkt der Sequenz machte, die den Höhepunkt des ‚Unvorstellbaren‘ filmisch repräsentiert.“ Köppen, Manuel: Von Effekten des Authentischen: „Schindlers Liste“ – Holocaust und Film, in: Köppen, Manuel; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln 1997.

822 Baring: *Empathie und historisches Lernen*, S. 178.

flussfaktoren wurde deutlich, dass aufgrund der medialen Unterschiede die sogenannten wissenschaftlichen Basistheorien für die filmische Darstellung eine eher geringe Bedeutung haben. Der Grund dafür liegt darin, dass eine filmische Darstellung in der Regel eine von individuellen Figuren getragene Handlung voraussetzt, die sich nur bedingt mit den Prinzipien der Strukturgeschichte oder des historischen Materialismus verbinden lässt. Entscheidender sind deshalb die konkreten gesellschaftlichen Voraussetzungen, die einen Einfluss auf die Darstellung ausüben. Diesbezüglich konnte herausgearbeitet werden, dass sich eine solche Einflussnahme zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Gesellschaftssystemen wiederfinden lässt. Dabei kann die Figurengestaltung sowohl in direkter Abhängigkeit stehen, als auch als reflexiver Ausdruck auf die jeweiligen Verhältnisse gesehen werden wie z. B. in *STAGECOACH* oder in *DEIN UNBEKANNTER BRUDER*. Die direkte Einflussnahme kann außerdem unterschiedlich motiviert sein wie der Production Code, der Sozialistische Realismus oder die persönlichen Entscheidungen von Goebbels deutlich machten.

Toolkit – Figurenanalyse

Betrachtungsebenen I – Die filmische Darstellung

✓ Äußere Merkmale untersuchen

Im Unterschied zu sprachlichen Darstellungen ist der Film abbildhaft und konkret. Als Handlungsträger müssen Figuren deshalb von sichtbaren Schauspielern verkörpert werden.

Leitfrage: Welche handlungsunabhängigen Eigenschaften des Schauspielers (Image, ethnisches und physiognomisches Verhältnis zu den dargestellten historischen Akteuren) beeinflussen die Rezeption?

✓ Innere Merkmale untersuchen

Gefühle werden in filmischen Darstellungen auch nonverbal artikuliert. Sie sind eher als historische Aussagen und weniger als historischer Ausdruck zu verstehen. Wenn innere Monologe genutzt werden, dann in Verbindung mit filmischen Erzählern als Off-Kommentar oder bei der Verbalisierung von schriftlichen Texten.

Leitfrage: Inwiefern werden über Mimik, Gestik oder Körpersprache historische Aussagen getroffen? Inwiefern kann diese nonverbale Kommunikation selbst als historisch betrachtet werden?

✓ Die Ausstattung untersuchen

In Form von Waffen, Kleidung und Gebrauchsgegenständen aller Art ermöglicht die Ausstattung der Figuren eine historische Kontextualisierung. Da diese Ausstattung in der Regel nur als Replik erscheint, sollte sich die Triftigkeitsprüfung vor allem auf die Nutzung und die gesellschaftliche Bedeutung konzentrieren.

Leitfrage: Welche Ausstattungselemente ermöglichen eine historische Kontextualisierung? Inwiefern können sie als Darstellung gegenständlicher Quellen systematisiert werden? Welche historische Funktion kommt ihnen zu?

✓ Die Sprache untersuchen

Die Auseinandersetzung mit der Sprachverwendung stellt die Fragen nach der Konstruktion und Wahrnehmung der historischen Wirklichkeit, nach Kommunikationspraktiken, nach kommunikativen Zwängen und Grenzen. Außerdem sollten Synchronfassungen nach ideologischen und kulturellen Tendenzen untersucht werden.

Leitfrage: Inwiefern liegt eine historische Sprachverwendung vor, die Sprachwandel, sprachliche Präferenzen und/oder Verschiedensprachigkeit berücksichtigt? Welche Qualität hat die Synchronisation?

✓ Filmische Mittel untersuchen

Figuren bestimmen als Handlungsträger entscheidend den Einsatz filmischer Mittel. Diese Mittel können als eine Art Code verstanden werden, der für eine bewussten Rezeption beherrscht werden muss. Zu beachten ist, dass sich filmische Mittel zu einem Stil verdichten können.

Leitfrage: Welche filmischen Mittel werden genutzt, um eine Figur darzustellen?

Toolkit – Figurenanalyse

Betrachtungsebenen II – Persönlichkeitsmerkmale von Figuren

✓ Psychologisches Figurenmodell

Bei einer realistischen Darstellung werden Figuren wie echte Menschen wahrgenommen. Die im Laufe der Rezeption gebildeten Figurenmodelle können deshalb danach unterschieden werden, welche Persönlichkeitsmerkmale im Vordergrund stehen. So sind Figuren möglich, bei denen die psychologischen Merkmale im Vordergrund stehen.

Leitfrage: Welche psychischen Eigenschaften weist die Figur auf? Welche emotionalen Konflikte kennzeichnen die Figur? Inwiefern sind diese Eigenschaften und Konflikte als historischer Ausdruck zu verstehen?

✓ Physiologisches Figurenmodell

Die historische Relevanz körperlicher Persönlichkeitsmerkmale ergibt sich vor allem dann, wenn diese als Ausdruck gesellschaftlicher Umstände verstanden werden können (z. B. in Folge von Krankheiten, Hunger, Gefangenschaft). Zu beachten ist, dass die Merkmale individuell oder auch kollektiv (z. B. Geschlechter- oder Generationenkonflikte) sein können.

Leitfrage: Welche körperlichen Merkmale weist die Figur auf? In welchem Zusammenhang stehen diese Merkmale mit der Handlung? Inwiefern sind sie Ausdruck historischer Erscheinungen?

✓ Soziales Figurenmodell

Handlungsmotivationen können sowohl auf der psychologischen Ebene (z. B. Angst, Trauer, Wut) als auch auf der physiologischen Ebene (z. B. Hungerrevolte) liegen. Hinzu kommen Figuren, deren Handeln als sozial motiviert erscheint. Diese Figuren stehen in der Regel in einem größeren gesellschaftlichen Kontext, dessen historische Bezüge charakterisierend wirken.

Leitfrage: In welchem sozialen Kontext steht die Figur? Inwiefern resultiert ihr Handeln aus der Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe (Stand, Klasse, Schicht u. ä.) mit historischen Merkmalen?

✓ Typisierung und Individualisierung

Eine Möglichkeit zur Unterscheidung typisierender und individualisierender Charakterisierungsmuster besteht darin, nach der Komplexität und Entwicklungsfähigkeit von Figuren zu fragen. Aus diesen Kriterien ergibt sich eine vierteilige Matrix (statisch-komplex; statisch-eindimensional; dynamisch-komplex; dynamisch-eindimensional), in die Figuren eingeordnet werden können.

Leitfrage: Welche Entwicklung macht eine Figur durch? Woraus resultiert diese Entwicklung? Wie umfangreich wird eine Figur charakterisiert? In welchem Verhältnis stehen diese Merkmale zu einander?

Toolkit – Figurenanalyse

Betrachtungsebenen III – Symbolik und Symptomatik

✓ **Gegenständliche und symbolische Bedeutung unterscheiden**

Nicht immer kann die volle Bedeutung einer Figur aus der Betrachtung der Persönlichkeitsmerkmale erschlossen werden. Möglich ist es auch, dass die Figur mit zusätzlichen symbolischen Bedeutungen aufgeladen ist. Diese symbolischen Bedeutungen können sehr abstrakt sein. Die Intention für diese Bedeutungen verweist oftmals auf den Entstehungskontext des Films (Symptomatik).

Leitfrage: Liegt neben der gegenständlichen Bedeutung der Figur auch eine symbolische Bedeutung vor? Welche historische Dimension hat die symbolische Bedeutung?

✓ **Ästhetische Einflussfaktoren erkennen und beurteilen**

Filmische Mittel verdichten sich in der Regel zu einer Filmsprache. Aus der Filmgeschichte sind eine ganze Reihe sehr unterschiedlicher Stilkonzepte bekannt, die entscheidenden Einfluss auf die Rezeption der dargestellten Figuren ausüben. Als ästhetische Einflussfaktoren müssen diese Stilkonzepte deshalb als ein Grund der Figurendarstellung berücksichtigt werden.

Leitfrage: Welche dramaturgischen, inszenatorischen und film-sprachlichen Mittel werden genutzt, um die Figur zu charakterisieren? Inwiefern können diese Mittel als Ausdruck einer typischen Filmsprache verstanden werden? Worin besteht die Absicht dieser Sprache?

✓ **Entstehungszeitliche Einflussfaktoren erkennen und beurteilen**

Historisches Denken erfolgt immer aus einer bestimmten Perspektive heraus, die durch den Entstehungskontext geprägt ist. Beispielhaft dafür sind gesellschaftliche Diskurse, politische Verhältnisse oder historische Jubiläen. Diese unterschiedlichen Aspekte können sich als entstehungszeitgeschichtliche Einflussfaktoren in der Figurengestaltung ausdrücken.

Leitfrage: Inwiefern kann die Figurengestaltung als bewusste oder unbewusste Reaktion auf den zeitgeschichtlichen Entstehungskontext verstanden werden? Welche Perspektive auf die Geschichte resultiert aus dem Entstehungskontext?

✓ **Machtpolitische Einflussfaktoren erkennen und beurteilen**

Während die entstehungszeitlichen Einflussfaktoren eher als reflexiver Einfluss zu verstehen sind, wird unter den machtpolitischen Einflussfaktoren die intentionale Einflussnahme verstanden, die sich besonders deutlich in der Figurengestaltung ausdrücken kann. Die machtpolitische Einflussnahme kann auch ästhetische und entstehungszeitgeschichtliche Aspekte berühren.

Leitfrage: Welche machtpolitischen Absichten können aus der Figurengestaltung abgeleitet werden? Inwiefern resultiert die Figurendarstellung aus machtpolitischen Zielen?

Fazit und Ausblick

„Heute spricht man nur noch von Wikipedia, und Brockhaus ist tot.“⁸²³ Das Urteil der FAZ zur Einstellung des renommierten Lexikons, das für Generationen gleichbedeutend mit der Dauerhaftigkeit und Gewissheit von Wahrheiten war, könnte vernichtender nicht sein. Dabei kam dieses Ende nicht plötzlich und zufällig, sondern kündigte sich an. Wie kaum ein anderes Beispiel markiert es den Übergang von der sogenannten „Gutenberg-Galaxis“ hin zum „Global Village“:⁸²⁴ An die Stelle des Expertenwissens trat die sogenannte Schwarmintelligenz, die dauerhafte Fixierung wurde durch dynamische Aktualisierungen abgelöst und statt restringierter Nutzungsbedingungen ist der Zugriff fast unabhängig von Zeit, Raum und ökonomischen Verhältnissen möglich. Derart massive Veränderungen können wissenschaftliche und schulische Prozesse nicht unberührt lassen. Zu beobachten sind deshalb Reaktionen, die vom Vorschlag, dass Schülerinnen und Schüler ihre Smartphones im Unterricht verwenden sollten, bis hin zur endgültigen Abschaffung der Schreibschrift reichen. Auch auf das Nachdenken über Geschichte nimmt dieser Wandel Einfluss, zeigt das Beispiel doch die Relativität von Wahrheiten, die deutlich nicht nur als sozial, sondern gleichzeitig auch als medial bedingt erscheinen. Eine Konsequenz daraus muss deshalb sein, dass ein moderner Geschichtsunterricht sich der medialen Abhängigkeit des historischen Denkens bewusst sein muss. Er hat danach zu fragen, unter welchen Bedingungen historische Wirklichkeit in einem Medium rekonstruiert werden kann.⁸²⁵ Für den historischen Spielfilm bedeutet dies, dass anschauliche und einfühlsame Darstellungen zwar ideale Voraussetzungen liefern können, um Lernprozesse in Gang

823 Platthaus, Andreas: Der Untergang des Lexikons, in: FAZ, 06.07.2014, zit.nach <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/wikipedia-hat-brockhaus-beerbt-13028236.html>.

824 McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Bonn 1995.

825 Wie z. B. Kerber hervorhebt, liegt eine solche historische Medientheorie bislang nur in Ansätzen vor. Kerber: Medientheoretische und medienpädagogische Grundlagen einer „Historischen Medienkompetenz“.

zu setzen, doch eine Analyse nicht nur auf inhaltliche Aspekte wie Triftigkeit und Mentalitäten reduziert werden kann. Denn für eine emanzipierte Teilhabe an der Geschichtskultur ist es mindestens von ebenso großer Bedeutung, gleichzeitig etwas über die Darstellbarkeit von Geschichte im historischen Spielfilm zu lernen. Dabei geht es weniger um Inhalte, sondern um das Erkennen von Bauformen, Strukturen und Gestaltungsprinzipien. Eine Narratologie des historischen Spielfilms muss deshalb berücksichtigen, dass das Lernen mit und über den historischen Spielfilm zusammengehört. Das Lernen über den historischen Spielfilm kann vor allem dann erfolgreich sein, wenn es im Kontrast zu anderen historisch relevanten Medien erfolgt und dabei strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich werden. In diesem Sinn hat auch Fenn darauf hingewiesen, dass ein notwendiger „Conceptual Change“ nur auf einer Metaebene möglich ist, auf der „Vorannahmen, Widersprüche und Narrationen“⁸²⁶ reflektiert werden müssen. In Anlehnung an Hattie muss es in Zukunft also darum gehen, das historische Denken und Lernen sichtbar zu machen.

Begriff: Die begriffliche Erfassung des historischen Spielfilms erfordert neben einer inhaltlichen Abgrenzung auch eine Einordnung in die Vielfalt historischer Medien. In der Auseinandersetzung mit den vorliegenden z. T. widersprüchlichen Begrifflichkeiten konnte herausgearbeitet werden, dass der historische Spielfilm nur bedingt als „Imagination“⁸²⁷ verstanden werden kann, da darunter eine „Vorstellungsfähigkeit“ verstanden wird, die eine grundsätzliche „Voraussetzung für historisches Denken“⁸²⁸ darstellt und die somit keine Unterscheidung zwischen erforschenden und fikionalisierenden Darstellungen ermöglicht. Problematisch ist außerdem, dass der historische Spielfilm mit dieser Bezeichnung in eine an Historisierungsgraden ausgerichteten Authentizitätsskala eingeordnet wird, die vor allem normativ und hierarchisierend strukturiert ist. Die Chance, den zumeist an Rationalitätskriterien ausgerichteten Geschichtsunterricht um empathische, ästhetisierende Zugänge zu erweitern und somit eine ganzheitliche „Fähigkeit zum Einfühlen“⁸²⁹ in das vergangene Handeln und Leiden von Menschen zu erreichen, wird damit vertan. Auch der Vergleich von Dokumentarfilm und Spielfilm konnte zeigen, wie schwierig eine solche Skala ist. Da in beiden Gattungen ähnliche filmische Mittel genutzt werden, kann ein Dokumentarfilm nicht *authentischer* sein als ein historischer Spielfilm. Bei der Problematisierung der Unterscheidung von „Historienfilm“ und „historischem Historienfilm“⁸³⁰ wurde

826 Fenn, Monika: Mythen ade! – Conceptual Change im Geschichtsunterricht, in: Public History Weekly 3 (2014), 12.

827 Pandel: Geschichtsdidaktik, S. 275.

828 Pflüger, Christine: Imagination, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 105.

829 Klose: Klios Kinder und Geschichtslernen heute, S. 66.

830 Pandel, Hans-Jürgen: Historienfilm/Historischer Historienfilm, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 97 f; Sauer: Geschichte unterrichten, S. 178.

deutlich, dass eine mit diesen Begriffen intendierte Einordnung des historischen Spielfilms in die Kategorien Quelle und Darstellung nicht möglich ist. Eine solche Einordnung ist lediglich vom Analyseziel, nicht aber vom Gegenstand abhängig. Deshalb scheint es ausreichend verallgemeinernd von historischen Spielfilmen zu sprechen, unter denen Filme mit einer inszenierten historischen Darstellung verstanden werden können, in der sich das Geschichtsbewusstsein der Entstehungszeit artikuliert. Die Inszenierung ergibt sich aus einer kreativen, ästhetisierenden und dramatisierenden Bezugnahme auf durch Quellen nachweisbare

- Ereignis(ketten),
- individuelle und kollektive Akteure mit ihren zeitlich bedingten psychischen, physischen und sozialen Eigenschaften und
- zeitlich-räumliche Gegebenheiten, wozu auch alle denkbaren Formen der materiell-gegenständlichen Überlieferungen (z. B. historische Waffen, Siedlungsformen etc.) zählen.

Das so entstehende ambivalente Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität schafft eine eigene Form historischer Darstellung und Wahrheit, deren Aussagegehalt sich nicht auf Triftigkeit beschränken lässt. Neben den diskursiven Praktiken zur Feststellung intersubjektiver Gültigkeit müssen deshalb Mehrdeutigkeit, Sinnlichkeit und Unterhaltungsbedürfnisse berücksichtigt werden. Die Auswahl der in dieser Arbeit herangezogenen Filme orientierte sich an dieser Definition und verfolgte das Ziel, die Theoriebildung und Analysetechniken auf eine möglichst breite Ausgangsbasis zu stellen. Als Abgrenzung ergibt sich aus dieser Bestimmung, dass geschichtskulturelle Filme, die den gesellschaftlichen Umgang mit der Vergangenheit thematisieren, und Filme, die sich Problemen der Gegenwart ihrer Entstehungszeit widmen, nicht als historische Spielfilme zu betrachten sind.

Einordnung in die Geschichtskultur: Ergänzend zur begrifflichen Erfassung wurde der historische Spielfilm als Teil der Geschichtskultur betrachtet. Ausgeführt wurde in diesem Zusammenhang, dass zu den auf den historischen Spielfilm einwirkenden bzw. sich in ihnen ausdrückenden Elementen bzw. Dimensionen nicht nur – wie von Rösen genannt⁸³¹ – Ästhetik, Politik und Kognition zählen, sondern auch – wie von Pandel ergänzt⁸³² – Ethik und Ökonomie. Hinzu kommt ein für die Analyse außerdem zu berücksichtigendes Unterhaltungsbedürfnis. Trotz der hohen Produktionskosten, die den historischen Spielfilm vor allem als „Glied in der Kette eines Marktmechanismus“ und „nicht als ein Angebot zur Individuierung bzw. Vergemeinschaftung“⁸³³ erscheinen lassen könnten, ist die Konstellation und

831 Rösen: *Geschichtskultur* (1997), S. 40.

832 Pandel: *Geschichtsdidaktik*, S. 165.

833 Iffert: *Die Inhaltsstruktur des Geschichtsbewusstseins*, S. 333.

die damit verbundene gegenseitige Instrumentalisierung dieser Elemente jedoch vom Einzelfall abhängig und lässt sich nicht grundsätzlich festlegen. Die Frage der öffentlichen Wirksamkeit bildete den Ausgangspunkt für eine differenzierte Einordnung des historischen Spielfilms in das „soziale System“⁸³⁴ der Geschichtskultur. In einer zunächst allgemeinen Überlegung wurde festgestellt, dass in offenen Gesellschaften diese Wirksamkeit nicht einseitig, sondern als wechselseitige Einflussnahme von Sender und Empfänger zu betrachten ist. Für eine Übertragung dieser Annahme auf den historischen Spielfilm dienten vor allem die Theorien Siegfried Kracauers.⁸³⁵ Auf dieser Grundlage wurde dann die Vermutung formuliert, dass sich Intention und Wirkung auch in historischen Spielfilmen ausgleichen, da sie als Teil der Geschichtskultur einerseits Ausdruck einer Erinnerung sind, andererseits Erinnerung von ihnen neu geprägt wird. Für eine solche Einschätzung spricht vor allem die Entstehung historischer Spielfilme. Zwar kann der Regisseur als der „ausschlaggebende Macher“⁸³⁶ betrachtet werden, er zählt jedoch nicht unbedingt zu den „Erinnerungsspezialisten“.⁸³⁷ Darüberhinaus liegt immer ein „Kollektivprodukt“ vor, weshalb am Ende eine „Verallgemeinerung der Intentionen“⁸³⁸ vorausgesetzt werden muss. Eine Betrachtung der medialen Kommunikationsbedingungen spricht jedoch eher gegen eine interdependente Wirkungsannahme, da ein Rollenwechsel von Sender und Empfänger beim Film als Form der Massenkommunikation nicht möglich ist. Hinzu kommt eine die meisten anderen geschichtskulturellen Äußerungen übertreffende Reichweite, aus der der enorme Unterschied in der Anzahl von Sendern und Empfängern resultiert. Berücksichtigt werden muss dabei auch die besondere, technische Hilfsmittel erfordernde Kommunikationssituation, die sich durch den medialen Wandel vom Kino zum Fernsehen hin zu Video, DVD und Streaming immer weiter individualisiert hat und somit – wie die Beispiele zu *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930), *JUD SÜSS*, *HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS* und *SCHINDLERS LISTE* gezeigt haben – zu unterschiedlichen Wirkungen führt. Bei einer Betrachtung des Empfängers konnte zunächst eine deutliche Übereinstimmung verschiedener empirischer Studien zur Frage der Wirksamkeit festgestellt werden. Interessant ist eine Studie Sommers, der an Lehramtsstudenten den Einfluss filmischer Darstellungen nachweisen konnte. Da diese „Erinnerungsspezialisten“ einmal selbst zu Sendern werden, spricht trotz der monologischen Kommunikationssituation viel dafür, dass historische Spielfilme nicht in ein lineares, sondern eher in ein zirkuläres Wirkungsmodell eingeordnet werden müssen und sie in besonderer Weise das Geschichtsbewusstsein ihrer Entstehungszeit repräsentieren.

834 Schönemann: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, S. 18.

835 Kracauer: Von Caligari zu Hitler.

836 Faulstich: Grundkurs Filmanalyse, S. III.

837 Schönemann: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, S. 118.

838 Rother: Film und Geschichtsschreibung, S. 244.

Darstellbarkeit der Vergangenheit: Um spezifische Merkmale der Vergangenheitsdarstellung im historischen Spielfilm herauszuarbeiten, wurde von der allgemein akzeptierten Annahme ausgegangen, dass Vergangenheit als solche unzugänglich ist und nur über die Auswertung von Quellen als Konstrukt vergegenwärtigt werden kann. Allen historischen Darstellungsarten ist dieser Konstruktcharakter gemeinsam. Er ermöglicht ihre vergleichende Betrachtung hinsichtlich der Merkmale und Voraussetzungen bei der Darstellung von Vergangenheit. Diese ergeben sich aus einem jeweils typischen Verhältnis von Medialität, Narrativität und Authentizität. Zunächst wurde dabei – unter Bezugnahme auf eine historische Modellierung des semiotischen Dreiecks – die Medialität als Voraussetzung für eine Beschäftigung mit Geschichte betrachtet. Dabei wurde als Unterschied zwischen schriftsprachlichen und filmischen Zeichen vor allem die Abstraktionsfähigkeit betrachtet. Während das filmische Zeichen den Eindruck erweckt, Wirklichkeit direkt wiederzugeben, abstrahiert die Sprache mit arbiträren Zeichen von dieser Wirklichkeit. Auch deshalb können mit der Sprache Zeitformen gebildet werden, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterscheidbar machen. Während der sprachliche Erzähler folglich zum „raunenden Beschwörer des Imperfekts“⁸³⁹ werden kann, führt das filmische Zeichen seinem Betrachter „immer die Gegenwart der Handlung vor Augen“.⁸⁴⁰ Zu diesen Unterschieden kommt die Integrationsfähigkeit des filmischen Zeichens hinzu, alle Quellengattungen abbilden bzw. reinszenieren zu können. Die gegenständliche Darstellung bedingt auch, dass das filmische Zeichen in seinem Aussagegehalt nur schwer relativiert, differenziert oder hinterfragt werden kann. Eine mit der Sprache vergleichbare Metaebene ist also kaum möglich. Die Unterschiede zwischen sprachlichen und filmischen Zeichen warfen auch die Frage auf, inwiefern sprachliches und filmisches Erzählen überhaupt vergleichbar ist. Unter Bezugnahme auf erzähltheoretische Modelle aus Film- und Literaturwissenschaft wurde herausgestellt, dass die logische Struktur von Erzählungen aus der Bezugnahme auf die inhaltlichen „Grund- und Basiselemente“⁸⁴¹ Figuren, Handlung, Zeit und Raum entsteht und deshalb unabhängig vom Medium ist. Diese Gemeinsamkeit historischer Darstellungen macht die Narratologie zu einer idealen Methode für die Filmanalyse. Zur notwendigen Abgrenzung wurden als grundsätzliche Unterschiede zwischen wissenschaftlich-sprachlichem und filmischem Erzählen das Ausmaß und die Struktur der sich aus der Darstellungsabsicht ergebenden Bezüge zur Vergangenheit, paratextuelle Hinweise und die Position des Autors bzw. Erzählers herausgearbeitet. Gegenüber den Prinzipien der Medialität und Narrativität stellt sich die Authentizität vor allem als ein qualitatives Merkmal historischer Darstellungen dar. Problematisiert wurde diesbezüglich zunächst die Begriffsverwendung, da die Beurtei-

839 Mann: *Der Zauberberg*, S. 19.

840 Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 78.

841 Barricelli: *Schüler erzählen Geschichte*, S. 41.

lung der Authentizität eines historischen Spielfilms nicht als Entscheidungsfrage formuliert werden kann, wie dies bei der Feststellung der Echtheit einer Quelle möglich und notwendig ist. In diesem Zusammenhang konnte an den Reinszenierungen der kanonischen Fotos von Heinrich Hoffmann und John Florea in *DER UNTERGANG* (Abb. 19 u. Abb. 20) bzw. in *ICH WAR NEUNZEHN* (Abb. 21 u. Abb. 22) außerdem aufgezeigt werden, dass die Prüfung von Authentizität im historischen Spielfilm auch nicht bei einer positivistischen Feststellung von repräsentativen Abweichungen, Ergänzungen und Verdichtungen verbleiben kann, sondern den medienspezifischen Umgang mit Quellen berücksichtigen muss. Beispielhaft wurde gezeigt, dass dieser Umgang vor allem vom klassischen Illusionskino Hollywoods geprägt ist, weshalb die erkenntnistheoretisch längst überholten Ansprüche und Erwartungshaltungen, Geschichte so zu zeigen, wie sie gewesen ist, sich immer wieder erneuern. Neben der historischen und dieser ästhetischen wurde mit der subjektiven Authentizität eine dritte Dimension unterschieden, die sich aus dem Bezug von Sender und Empfänger zur filmischen Aussage ergibt. Auf der Seite des Empfängers geht es dabei um die Frage, inwieweit die filmische Aussage in der Lage ist, individuelle und kollektive Erinnerungen zu aktivieren und in Kommunikation mit ihnen zu treten. Eng verbunden damit ist die Seite des Senders, die als Artikulation von Geschichtsbewusstsein ebenfalls eine eigene Form von Authentizität beanspruchen kann. Diese „subjektive historische Authentizität“⁸⁴² hat nicht nur einen entscheidenden Anteil an der Ausbildung einer individuellen historischen Identität. Sie trägt gleichzeitig auch zur „historischen Vergemeinschaftung“ bei, indem sich „die authentische Doppelbewegung zwischen Subjekt und Geschichte in einen sozialen Rahmen erweitert“.⁸⁴³

Möglichkeiten der Systematisierung: Aufgrund der Vielfalt historischer Spielfilme ist es nicht möglich, alle Merkmale und Erscheinungsformen in eine allgemeinen Definition aufzunehmen. Diese Aufgabe kann nur von einer weiteren Systematisierung geleistet werden, die den historischen Spielfilm als einen geschichtsdidaktischen und nicht als einen filmischen Begriff profiliert. Die Schwächen filmischer Zugänge machte der Versuch des *rororo*-Lexikons deutlich, dem es aufgrund einer Reihe uneinheitlicher Kriterien und irritierender Begriffe nur bedingt gelingt, den „historischen Film“ als filmisches Genre weiter auszudifferenzieren. Aber auch typische Genrebegriffe wie *Western*, *Kriegsfilm* u. ä. tragen nur wenig zu einer genaueren Systematisierung bei, da sie durch filmische Kategorien wie *Stil*, *Motive* oder *Figureninventar* definiert werden. Historische Überlegungen spielen dabei keine Rolle. Indem Genres aber als „Geschichten generierende Systeme“⁸⁴⁴ verstanden werden, kann die Kenntnis ihres Aufbaus dennoch zum Kom-

842 Iffert: Die Inhaltsstruktur des Geschichtsbewusstseins, S. 340.

843 Ebd., S. 383.

844 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 204.

petenzerwerb beitragen. So können beispielsweise „narrative Grundmuster“⁸⁴⁵ als Gestaltungsprinzipien historischer Wirklichkeit berücksichtigt werden. Für eine Systematisierung historischer Spielfilme ist das jedoch nicht ausreichend, weshalb eigene Kriterien entwickelt wurden, um die Gestaltungsprinzipien, den Umgang mit Geschichte und analytische Interessen zu berücksichtigen:

- Erkenntnisinteresse: Quelle und/oder Darstellung
- Narrative Ebenen: Handlung, Figuren, Zeit, Raum
- Triftigkeit: faktische und kontrafaktische Darstellungen
- Wirklichkeitsdarstellung: realistisch, surrealistisch, phantastisch
- Perspektivität: Selbst- und Fremddarstellungen
- Modi Memorandi: kollektives und kulturelles Gedächtnis.

Handlungsanalyse – Die Mikroebene: Da Geschichte als die „Erzählung von Ereignissen“⁸⁴⁶ verstanden werden kann, bildete der Ereignisbegriff den Ausgangspunkt der Handlungsanalyse. Im Rückgriff auf eine aktuelle Synthese literaturwissenschaftlicher Konzepte durch Martinez/Scheffel wurde das Ereignis zunächst als „kleinste, elementare Einheit der Handlung“⁸⁴⁷ bzw. als eine durch Figuren herbeigeführte Situationsveränderung bestimmt. Die Handlung resultiert diesem Verständnis nach aus der kausalen, finalen oder ästhetischen Verknüpfung dieser „kleinsten Einheiten“. Um den historischen Ereignisbegriff mit dieser Bestimmung in Beziehung zu setzen und ihn als analytische Kategorie zu präzisieren, wurde festgestellt, dass das historische Ereignis „zeitlich und räumlich begrenzt“⁸⁴⁸ ist. Diese Begrenzung unterliegt einer „Schwelle der Zerkleinerung [...], unterhalb derer sich ein Ereignis auflöst“.⁸⁴⁹ Vielmehr muss das durch „absolutes Gewesen-sein“ und hauptsächlich „menschliche Akteure“⁸⁵⁰ charakterisierte Ereignis als „Differenz“ erscheinen, indem es sich vor dem „Hintergrund des Gleichförmigen“⁸⁵¹ abhebt. Diese Differenz bzw. „historische Signifikanz“ erhält das Ereignis also nicht durch sich selbst, sondern aufgrund „seiner Beziehungen zu irgendeiner anderen Sache oder einem Vorkommnis, an dem wir zufällig ein besonderes Interesse nehmen“.⁸⁵² Das bedeutet, dass Ereignisse „keine Dinge, keine festen Gegenstände oder Substanzen“ sind, sondern „das Resultat unserer Zerlegung und Einteilung der Wirklichkeit“.⁸⁵³ Herausgearbeitet wurde außerdem, dass Er-

845 Ebd., S. 203 f.

846 Veyne: *Geschichtsschreibung*, S. 13; siehe dazu auch Ricœur: *Zeit und Erzählung*, S. 152.

847 Martinez; Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 108.

848 Lorenz: *Konstruktion der Vergangenheit*, S. 18.

849 Koselleck: *Ereignis und Struktur*, S. 560.

850 Ricœur: *Zeit und Erzählung*, S. 143.

851 Veyne: *Geschichtsschreibung*, S. 15.

852 Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*, S. 269.

853 Veyne: *Geschichtsschreibung*, S. 40.

eignisse durch „semantische Konnektive“⁸⁵⁴ bzw. durch „kulturell vermittelte Erzählmuster“⁸⁵⁵ verbunden werden. Im Vergleich zum fiktionalen-sprachlichen Erzählen kann das historische Ereignis somit auch als eine Art Situationsveränderung verstanden werden. Aufgrund der gegenständlichen Darstellung sind kleinste Einheiten jedoch nicht formal, sondern nur inhaltlich bestimmbar. Dazu eignen sich die von Schmid entwickelten Grundbedingungen und Graduerungskriterien, mit denen das historische Ereignis nicht nur in seiner wissenschaftlich-sprachlichen, sondern auch in seiner filmischen Darstellung vergleichbar wird.⁸⁵⁶ Auf dieser Grundlage wurden vier idealtypische Aspekte für die Analyse von Ereignissen entwickelt. Dazu zählt als erstes die Feststellung der Referenzialisierbarkeit. Da das filmische Ereignis aufgrund der gegenständlichen Darstellung immer auch fiktionale Elemente enthält, ist eine Unterscheidung in faktuale und fiktionale Ereignisse nur graduell möglich. Nach dieser Differenzierung können Ereignisse anhand ihrer Ereignishaftigkeit zueinander in Beziehung gesetzt werden. Im Vergleich zur historischen Bedeutung können die Verhältnisse entweder kongruent oder kontrastiv sein. Nach der Prüfung der Ereignishaftigkeit kann in einem dritten Schritt die Ereignisdichte bestimmt werden, mit der auf das bekannte Phänomen der „Zeitrhythmik“, also der „Häufigkeit von Ereignissen in einer Zeit“,⁸⁵⁷ rekuriert wird. Eine besondere Bedeutung erhält die Ereignisdichte durch die Kombinationsmöglichkeiten von fiktionalen und faktualen Ereignissen. Im letzten Schritt sind die Verknüpfungstechniken zu prüfen. Im Unterschied zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen ist diese Verknüpfung nicht nur kausal, sondern auch final oder ästhetisch möglich. Diese Verknüpfungstechniken sind deshalb als typisch filmisch zu betrachten und erfordern durch ihre Nichtvergleichbarkeit eine eigene Interpretation.

Handlungsanalyse – Die Makroebene: Als Ergänzung der Betrachtung einzelner Ereignisse und deren Verknüpfung nimmt die Unterscheidung von Story, Fabel und Thema den ganzen Film in den Blick. Das aus der Filmanalyse stammende Modell ermöglicht es, den Film in „unterschiedlichen Dimensionen der Ausführlichkeit einerseits und der Verknappung und Verdichtung andererseits“ zu erfassen. Am Beispiel von *ZWÖLF UHR MITTAGS* konnte beispielhaft herausgearbeitet werden, inwiefern diese Differenzierung auf den historischen Spielfilm angewendet werden kann. Festgestellt wurde dabei, dass die Storybeschreibung mit der genauen Berücksichtigung der „Situation und Zeit“ einen guten Abgleich zwischen fiktionalen und faktualen Inhalten ermöglicht. So wurde im Fall von *ZWÖLF UHR MITTAGS* deutlich, dass Handlung, Figuren und Raum keine expliziten histo-

854 Pandel: Historisches Erzählen, S. 32.

855 Barricelli: Narrativität, S. 262.

856 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 12.

857 Pandel: Zeit, S. 12.

rischen Bezüge herstellen. Vielmehr handelt es sich jeweils um klassische Westernstereotype. Die Ebene der Fabel ermöglicht es dann, das „zentrale Schema der Geschichte“ herauszuarbeiten. Hier kann die Frage gestellt werden, ob dieses Schema – wie im Fall von *ZWÖLF UHR MITTAGS* – genretypischen Konventionen folgt oder ob es sich stärker an historischen Entwicklungen orientiert. Die Auseinandersetzung mit dem als das „zentrale Anliegen“⁸⁵⁸ zu verstehenden Thema zeigt zunächst den Unterschied zwischen wissenschaftlich-sprachlichem und filmischem Erzählen, bei dem die dargestellte Vergangenheit nicht immer auch eine „Bedeutung für die zeitliche Orientierung der gegenwärtigen Lebenspraxis“⁸⁵⁹ haben muss. Wie das Beispiel deutlich machte, kann die Formulierung des Themas durchaus kontrovers sein (entweder als „Parabel auf den Korea-Krieg“⁸⁶⁰ oder als „Allegorie auf das durch die Hexenjagd des Senators Joseph McCarthy verängstigte Hollywood“).⁸⁶¹ Da auf der Ebene des Themas vor allem die Sinnhaftigkeit in den Vordergrund tritt, ist es möglich, den jeweiligen Typ des historischen Erzählens zu bestimmen (traditional, exemplarisch, kritisch, genetisch).⁸⁶² Hervorgehoben wurde außerdem die Bedeutung dieser Differenzierung für das historische Erzählen insgesamt. Im Rahmen der Analyse historischer Spielfilme geht es dabei vor allem um das Nacherzählen in unterschiedlichen Abstraktionsgraden. Gegenüber der Feststellung Pandels, dass Nacherzählen „nichts Neues“ bringt, da die „Ereignisse und der Erzählplan“⁸⁶³ vorgegeben sind, konnte am Beispiel des Films *FLAGS OF OUR FATHERS* deutlich gemacht werden, dass Chronologie (story) und Präsentation (discourse) der Ereignisse in historischen Spielfilmen nicht identisch sein müssen. Aber nicht nur die Organisation, sondern auch die Interpretation des Erzählplans kann beim Nacherzählen relevant werden. Das gilt vor allem für Filme wie *ANDREJ RUBLJOW*, bei denen die Ereignisse nicht kausal, sondern ästhetisch verknüpft sind. Neben diesen strukturellen Problemen zeigt sich die Bedeutung des Nacherzählens an den empirischen Befunden von Barricelli⁸⁶⁴ und Welzer u. a.⁸⁶⁵ Denn auch wenn der Erzählplan unkompliziert wiedergegeben werden kann, reicht es nicht aus, die Fähigkeit zur bloßen Wiederholung auszubilden. Vielmehr ist ein kritisches Bewusstsein zu entwickeln und entweder „die in der Ausgangsnarration inkludierten Sinnangebote nach ihrer Prüfung zu übernehmen“ oder „gegen sie anzuerzählen“.⁸⁶⁶ Dabei ist jedoch zu beachten, dass in

858 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 108 f.

859 Rösen: Objektivität, S. 161.

860 Schneider: Filme, S. 368; Hey: Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: Der Western.

861 Dadelsen: *Zwölf Uhr mittags*. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers, S. 200.

862 Rösen: Historisches Erzählen, S. 60.

863 Pandel: Historisches Erzählen, S. 154.

864 Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 189.

865 Welzer; Moller; Tschuggnall: Opa war kein Nazi, S. 105 ff.

866 Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 281.

historischen Spielfilmen „längerfristige Prozesse [...] oft marginalisiert“⁸⁶⁷ werden und die Erzählgegenstände deshalb eher begrenzt bleiben.

Einteilung der Handlung: Wissenschaftlich-sprachliches und filmisches Erzählen zeigen auch auf der Ebene der Gesamtkonzeption, also bei der Verbindung und Gestaltung von Anfang, Mitte und Schluss, eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Die Besonderheit des historischen Spielfilms liegt dabei darin, dass die Rahmung einerseits im Sinne von Aristoteles verstanden werden kann, für den ein Anfang das ist, „was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt“ und ein Ende das, nach dem „nichts anderes mehr eintritt“.⁸⁶⁸ Andererseits liegen bei der Festlegung von Anfang und Ende im historischen Erzählen „arbiträre Akte“ vor, die „einen neuen diachronen Zusammenhang“ im „unendlichen Strom der Vergangenheit“⁸⁶⁹ markieren. Ein Anfang im historischen Sinn ist deshalb genauso wenig voraussetzungslos wie das Ende folgenlos sein kann. Dennoch ließen sich anhand der von Schwarze entwickelten Typologie große Gemeinsamkeiten zwischen der Anfangsgestaltung in wissenschaftlich-sprachlichen und filmischen Darstellungen nachweisen.⁸⁷⁰ Über diese Gemeinsamkeiten hinaus resultiert die Spezifik der Anfangsgestaltung in historischen Spielfilmen aus medialen Besonderheiten. Vergleichbar mit wissenschaftlich-sprachlichem Erzählen ist dabei, dass auch beim Film Vorwissen aktiviert und Erwartungshaltungen geweckt werden, gleichzeitig soll der Zuschauer am Anfang aber auch mit starken emotionalen und sinnlichen Eindrücken „abgeholt“ und fasziniert⁸⁷¹ werden. Größere Unterschiede zwischen wissenschaftlich-sprachlichem und filmischem Erzählen werden vor allem bei der Analyse der Mitte deutlich. Während die von Hant⁸⁷² entwickelten, inhaltlich ausgerichteten Kriterien noch auf beide Darstellungsformen übertragen werden können, ist das bei der Typologie Hickethiers,⁸⁷³ deren Kriterien auf unterschiedlichen Ebenen liegen, weniger möglich. Es lässt sich deshalb sagen, dass sowohl beim wissenschaftlich-sprachlichen als auch beim filmischen Erzählen die Mitte in der Regel als Höhepunkt bzw. Wendepunkt konzipiert ist. Die konkrete Gestaltung kann dabei jedoch sehr unterschiedlich aussehen und ist wenig vergleichbar. Wie am Beispiel *DER SOLDAT JAMES RYAN* nachgewiesen werden konnte, ist es deshalb möglich, dass in einem Film mehrere Höhepunkte auf unterschiedlichen Ebenen vorliegen. Demgegenüber stellen sich die Gemeinsamkeiten zwischen wissenschaftlich-sprachlichem und filmischem Erzählen bei der Schlussgestaltung als etwas klarer dar. Wichtig ist das vor allem, weil die Kon-

867 Fenn; Kuller: Einleitung, S. 19.

868 Aristoteles: Poetik, S. 25.

869 Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 44.

870 Schwarze: Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten, S. 160.

871 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 118.

872 Hant: Das Drehbuch, S. 67 ff.

873 Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 119.

struktion des Vergangenen nur vom „Ausgang her“⁸⁷⁴ gedeutet werden kann und erst das „letzte Ereignis [...] den Sinn einer Erzählung“⁸⁷⁵ freigibt. Das konnte an einem von Krings entwickelten Kriterienkatalog nachgewiesen werden.⁸⁷⁶ Interessant ist die mit diesem Katalog mögliche Unterscheidung von offenem und geschlossenem Ende. Auffällig war dabei, dass sich offenes und geschlossenes Ende nicht ausschließen müssen, sondern als eine Besonderheit historischen Erzählens gleichzeitig vorliegen können. An der Allusion in ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE und dem Verlassen der Fiktionsebene in SCHINDLERS LISTE wurde herausgearbeitet, dass die Verweise auf den Fortgang der Geschichte nach dem Ende der Filmhandlung sehr verschieden realisiert sein können.

Verknüpfung von Handlungssträngen: Um der Komplexität des historischen Geschehens gerecht zu werden, werden häufig parallele Handlungsstränge genutzt, die in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen in den unterschiedlichsten Ausprägungen vorliegen. Diese reichen vom Aufzeigen thematischer Äquivalenzen bei komplexen geschichtsphilosophischen Konzepten (Jaspers, Spengler), über bewusst kontrastierende Anordnungen (Plutarch, Bullock) bis hin zu der wahrscheinlich am häufigsten genutzten Form, bei der Nebenhandlungen erzählt werden, um die Haupthandlung näher zu erläutern. Insgesamt kann dabei für das historische Erzählen die Konzentration auf eine zentrale, sich aus dem Bezug auf das Referenzsubjekt ergebende Geschichte festgestellt werden, da ohne „ein solches Referenzsubjekt [...] die betrachteten Ereignisse auf sich selbst zurückfallen“⁸⁷⁷ würden. Fiktionales und faktuales Erzählen zeigen damit deutliche Gemeinsamkeiten, denn alle genannten Merkmale finden sich auch in historischen Spielfilmen wieder. Neben diesen Gemeinsamkeiten liegen bei den konkreten Funktionen von parallelen Handlungssträngen und den damit verbundenen Verknüpfungstechniken einige Unterschiede vor, die die Spezifik filmischen Erzählens deutlich machen können. Bei den Funktionen kommen multiperspektivische Darstellungen hinzu, die zur Schaffung thematischer Parallelen und Kontraste dienen wie z. B. in DER RAT DER GÖTTER. Möglich und sehr verbreitet sind aber auch triviale Liebesgeschichten (z. B.: DIE GUSTLOFF etc.), die mit der näheren Charakterisierung der Figuren versuchen, eine höhere emotionale Anteilnahme beim Rezipienten zu erreichen. Nicht immer aber müssen fiktive, mehr oder weniger repräsentative Handlungsstränge die Nebenhandlung gegenüber dem tendenziell eher historischen Geschehen der Haupthandlung bilden. Wie GOOD BYE, LENIN! zeigt, ist dieses Verhältnis auch in der entgegengesetzten Form denkbar. Der Film liefert mit seinem kontrafaktischen Erzählstrang ebenfalls ein Beispiel

874 Barricelli: Narrativität, S. 260.

875 Pandel: Historisches Erzählen, S. 76.

876 Krings: Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses, S. 172.

877 Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 43.

für eine typisch filmische Erzähltechnik. Ein solcher Wechsel der Realitätsebene findet sich auch in anderen Ausprägungen wie z. B. in Träumen oder in Spiel-in-Spiel-Sequenzen wieder.

Unterschiede zwischen Handlungs- und Figurenanalyse: Bei der Analyse von Figuren muss gegenüber der Analyse der Handlung zunächst ein ontologischer Unterschied berücksichtigt werden, der sich aus der Referenzialisierbarkeit ergibt: Während das Ereignis als eine verbindende Konstruktion mehrerer Geschehensmomente verstanden werden kann, hatten historische Akteure eine tatsächliche, biologische Existenz. Dieser Unterschied bedeutet jedoch nicht, dass die Darstellung eines solchen historischen Akteurs keinen Konstruktcharakter hätte. Vor allem wegen der „Diskreditierung der Personalisierung“⁸⁷⁸ wurde dafür plädiert, den Begriff der Person durch den Begriff des Akteurs zu ersetzen, der als „Wesen mit Handlungsträgerschaft“⁸⁷⁹ verstanden werden kann. Damit soll vor allem darauf insistiert werden, dass „Geschichte ein Werk von Menschen“ ist und nicht ein „Schicksal, das anonym über ihnen waltet“.⁸⁸⁰ Dennoch ist es wichtig, zwischen historischen Akteuren und ihrer figürlichen Darstellung zu unterscheiden. Aus pragmatischen Gründen wurde deshalb vorgeschlagen, von historischen und fiktionalen Figuren zu sprechen, deren Verhältnis durch ein Kontinuum ab- bzw. zunehmender Referenzialisierbarkeit gekennzeichnet ist. Außerdem wurde herausgearbeitet, dass wissenschaftlich-sprachliche Darstellungen mit einer „Minimalausstattung“ aus „Name plus Wirkungszusammenhang“⁸⁸¹ möglich sind. Im Gegensatz dazu kann bei der Figurendarstellung im Film ein „Zwang zur Vollständigkeit“⁸⁸² festgestellt werden, der in jedem Fall über eine Quellenüberlieferung hinausgehen muss.

Systematisierung: Das in historischen Spielfilme agierende Figureninventar kann anhand der verbreiteten filmanalytischen Differenzierung in Haupt- und Nebenfiguren, Protagonisten und Antagonisten und Statisten unterschieden werden. Anhand dieser Systematisierung wurde deutlich, dass sich sowohl wissenschaftlich-sprachliche als auch die meisten filmischen Darstellungen durch die Konzentration auf ein „Referenzsubjekt“ bzw. einen Protagonisten auszeichnen, aus dessen Perspektive sich auch der Schwerpunkt der Handlung bzw. das Thema ergeben. Ein auffälliger Unterschied liegt demgegenüber in der Darstellbarkeit von Protagonisten und Antagonisten: Während das „Referenzsubjekt“ als Quasiprotagonist in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen durch einen „Verlust an Gegenständ-

878 Klose: *Klios Kinder und Geschichtslernen heute*, S. 72.

879 Schimank: *So viel zu Akteuren! Ein Minimalkonzept zur Beantwortung einer Vorfrage soziologischer Erklärungen*, S. 27.

880 Klose: *Klios Kinder und Geschichtslernen heute*, S. 72.

881 Schörken: *Historische Imagination und Geschichtsdidaktik*, S. 107.

882 Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 25.

lichkeit“ gekennzeichnet ist und deshalb „verschiedene Identitäten“⁸⁸³ annehmen kann, ist der Protagonist in historischen Spielfilmen an eine figürliche Darstellung gebunden. Diese zunächst banale Feststellung ist vor allem deshalb relevant, weil der Film damit den Zusammenhang zwischen Subjekt und Geschichte betont und damit nicht einer „Entsubjektivierung“ Vorschub leistet, die „menschliche durch gegenständliche Handlungsträger ersetzt“.⁸⁸⁴ Für den Antagonisten gilt dies dagegen nicht: Er kann neben Einzel- und Kollektivfiguren sowohl durch zeitlich-räumliche Zusammenhänge – wie der Frontier im Western – als auch durch Abstraktionen – wie den Parlamentarismus in den Bismarckfilmen (BISMARCK, DIE ENTLASSUNG) oder den Faschismus in zahlreichen DEFA-Filmen – dargestellt werden. Wenn das Verhältnis von Protagonist und Antagonist eine figürlich-historische Dimension hat, kann dies entweder in der mehr oder weniger authentischen Gegenüberstellung der „großen“ historischen Akteure – wie z. B. in den Cleopatra- (CLEOPATRA (1934), CLEOPATRA (1963)) und Lutherfilmen (LUTHER; MARTIN LUTHER (1982/83)) – oder durch repräsentative Figuren erfolgen – wie z. B. in NIKOLAIKIRCHE, DER SCHWARZE FALKE oder DAS LEBEN DER ANDEREN. Neben dem Verhältnis von Protagonist und Antagonist fällt in historischen Spielfilmen vor allem die hohe Bedeutung von Statisten auf, die als Kollektivsubjekte auch in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen Verwendung finden. In historischen Spielfilmen können diese Kollektivfiguren als Schauwerte einfach nur zur Staffage dienen, sie können aber auch in die Handlung eingreifen. Nicht selten geht die Nutzung von Kollektivfiguren mit einer funktionalisierten Darstellung einher, die der kollektiven Identifikation durch Auf- bzw. Abwertung und der Schaffung von Leitbildern dienen soll. Zusätzlich zur filmanalytischen Systematik ist die Unterscheidung zwischen historischen und fiktiven Figuren zu berücksichtigen. Möglich ist hier eine Differenzierung in historische Figuren mit direkter Referenzialisierbarkeit, in repräsentativ-fiktive Figuren, die auf historische Persönlichkeitsmerkmale verweisen, und in hybride Figuren, die sich aus der Bezugnahme auf mehrere historische Akteure zusammensetzen. Eine direkte Bezugnahme ist allerdings nicht mit einer authentischen Darstellung gleichzusetzen, da historische Akteure nahezu vollständig aus ihrem historischen Kontext in beliebige andere Kontexte versetzt werden können (siehe Darstellung Hitlers als Comic- und Comedyfigur in DIE SIMPSONS oder SWITCH RELOADED). Deutlich wurde auch gemacht, dass eine gegenüber den Quellen fehlerhafte Darstellung historischer Akteure nicht nur als Unvermögen oder Desinteresse gewertet werden kann. Diese Abweichungen können auch als das Resultat der dramaturgischen Gestaltung begriffen werden, wie das Beispiel GLADIATOR zeigt. Aus der Unterscheidung in historische und fiktive Figuren ergibt sich, dass bei einer Betrachtung aus historischer Sicht auch Nebenfiguren und Statisten von Bedeutung

883 Barricelli: Schüler erzählen Geschichte, S. 43.

884 Iffert: Die Inhaltsstruktur des Geschichtsbewusstseins, S. 332.

sein können. Herausgearbeitet wurde das an der Darstellung Hitlers in bundesdeutschen Kriegsfilmern der 1950er Jahre, in denen dieser jeweils nur schemenhaft zu erkennen ist.

Darstellungsprinzipien: Eine narrative Betrachtung historischer Spielfilme muss neben der Systematisierung der Figuren auch deren Bedeutung als Handlungsträger berücksichtigen. Eine solche Fragestellung ist direkt mit der Diskussion um Personalisierung verbunden. Inzwischen kann als Ergebnis dieser z. T. leidenschaftlich geführten Debatte festgehalten werden, dass sich die dabei immer wieder zueinander in Opposition gebrachte Ereignis- und Strukturgeschichte keineswegs ausschließen.⁸⁸⁵ Herausgearbeitet wurde, dass diese Einschätzung aber nur zum Teil auf den historischen Spielfilm übertragbar ist. Unstrittig ist dabei, dass – zumindest im Mainstreamfilm – Handlung immer Figurenhandlung bedeutet. Das Erzählen von Strukturen ist deshalb nur sehr eingeschränkt möglich. Allerdings muss Figurenhandlung nicht so aussehen, dass „komplexe Vorgänge in simple persönliche Auseinandersetzung[en]“⁸⁸⁶ bzw. in die „Trias von Personalisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung“⁸⁸⁷ umgewandelt werden. Diese Kritik erfasst nur einen Teil historischer Spielfilme und ist deshalb pauschalisierend. Sie übersieht, dass Figurenhandlung auch durch eine personifizierende Darstellung realisiert werden kann, bei der „wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Strukturen“ die Voraussetzungen liefern, „innerhalb derer und in Auseinandersetzung mit denen sich historisch-politisches Handeln vollzieht“.⁸⁸⁸ Personalisierende und personifizierende Darstellungen lassen sich deshalb durch das Verhältnis von Perspektivität und Handlungsfähigkeit unterscheiden. Während Personalisierung mit dem Blick „von oben“ auf die historische Entwicklung verbunden ist, die aktiv gestaltet wird, ist Personifizierung mit einem Perspektivenwechsel verbunden: Die Figuren blicken hier „von unten“ auf die Geschichte, die das eigene Leben mehr prägt, als dass sie verändert werden kann. An den aus unterschiedlichen Entstehungskontexten stammenden Filmen *DER GROSSE KÖNIG*, *ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE*, *ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE* und *STRESEMANN* konnten eine Reihe filmischer und erzählerischer Mittel herausgearbeitet werden, mit denen das Darstellungsprinzip der Personalisierung realisiert sein kann. Dazu zählen: Dialogführung, Dramaturgie (Verknüpfung von Ereignissen, Gestaltung von Höhepunkten), Figurenkonstellation, Kameraperspektive, Schnitttechniken. Deutlich wurde außerdem, dass auch personifizierende Darstellungen nur teilweise überzeugen können, wenn sie in der Darstellung nur einer Perspektive verbleiben. Für das historische Lernen ist des-

885 Sauer: *Geschichte unterrichten*, S. 74.

886 Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*, S. 25.

887 Wirtz: *Alles authentisch: so war's*, S. 15.

888 Bergmann, Klaus: *Personalisierung im Geschichtsunterricht – Erziehung zu Demokratie?*, S. 83.

halb eine multiperspektivische Darstellung besonders überzeugend. Auffällig war dabei, dass aber auch ein solches Darstellungsprinzip nicht gleichzeitig wertneutral sein muss (siehe: DER RAT DER GÖTTER). Allerdings finden sich einige Beispiele, die diese Anforderungen in besonderer Weise umsetzen können, wie die HEIMAT-Trilogie (hier insbesondere HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK); DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE oder DIE STUNDE NULL.

Betrachtungsebenen: Figuren können und dürfen nicht nur auf ihre narrative Funktion als Handlungsträger reduziert bleiben, sondern müssen auf unterschiedlichen Ebenen der filmischen Darstellung auch eigenständig betrachtet werden. Dazu zählen zunächst die sich aus dem Medium ergebenden Möglichkeiten der Figurendarstellung. Dabei wurde unterschieden zwischen der Darstellbarkeit des Inneren und Äußeren, der Ausstattung, der sprachlichen Darstellung und den filmischen Mitteln. Eine vergleichende Betrachtung der Darstellbarkeit der äußeren Erscheinung in wissenschaftlich-sprachlichen und filmischen Darstellungen ergab, dass die Unterschiede vor allem aus der unterschiedlichen Zeichenhaftigkeit resultieren. Während es bei sprachlichen Darstellungen notwendig ist, individuelle Vorstellungsbilder zu generieren, sind filmische Figuren konkret und sichtbar. Aus diesem Grund müssen bei der Analyse eine Reihe „handlungsunabhängiger Eigenschaften“⁸⁸⁹ berücksichtigt werden. Zu diesen zählt z. B. das Image der Schauspieler, das die Rezeption wesentlich beeinflussen kann. Hinzu kommt die kritische Betrachtung der Ähnlichkeiten zwischen Akteur und Schauspieler, bei der auf die Grenzen der Darstellbarkeit von Geschichte aufmerksam zu machen ist. Herausgearbeitet wurde außerdem, dass die Darstellung innerer Bewusstseinsvorgänge sowohl in wissenschaftlich-sprachlichen als auch in filmischen Darstellungen unüblich ist, zum einen, weil damit gegen das Realismusprinzip verstoßen wird, zum anderen weil dadurch der Illusionscharakter gefährdet wird. Innere Vorgänge werden in Filmen deshalb zumeist durch Gestik, Mimik und Maske ausgedrückt. Auf diese Weise können zwar historische Aussagen artikuliert werden, diese sind jedoch nicht mit dem Ausdruck einer historischen Körpersprache zu verwechseln, deren Bedeutung vergleichsweise selten berücksichtigt wird. Eine häufiger genutzte Ausnahme zur Darstellung innerer Vorgängen bilden Off-Kommentare von Erzählerfiguren oder von schreibenden bzw. lesenden Figuren. Mit der Ausstattung schaffen historische Spielfilme eine Oberfläche, die mit der Nutzung stereotyper Indikatoren wie Allongeperücke, Tonsur, Toga etc. eine historische Kontextualisierung ermöglichen. Allerdings handelt es sich dabei nur selten um Quellen, sondern meistens um Repliken, weshalb die Aura und – bedingt durch die mediale Darstellung – auch die dreidimensionale, haptische und olfaktorische Qualität verloren geht. Plädiert wird deshalb dafür, die Triftigkeitsprü-

889 Eder: Die Figur im Film, S. 20.

fung weniger gegenständlich, sondern vielmehr funktional anzusetzen und damit historische Nutzungen, Bedeutungen etc. zu fokussieren. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung der gesellschaftlichen Hierarchisierung durch die Kleiderordnung in *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE*. Die Betrachtung der Sprache in historischen Spielfilmen kann vor allem auf die Bedeutung der „zeitgebundenen Wahrnehmung von Wirklichkeit aufmerksam“⁸⁹⁰ machen. Zu berücksichtigen sind hier Sprachwandel, kommunikative Möglichkeiten und Grenzen, sprachliche Präferenzen u.ä. Festgestellt wurde hier, dass alle Formen der geschriebenen und gesprochenen Sprache in historischen Filmen Verwendung finden können. Am Beispiel der Synchronisation von *IWAN DER SCHRECKLICHE* wurde in diesem Zusammenhang auch die Bedeutung von Übersetzungen herausgearbeitet, die neben ideologischen Implikationen auch Einfluss auf die Triftigkeit ausüben kann. Abgesehen von der Ausstattung kann für die meisten anderen Aspekte der Darstellung des Inneren und Äußeren ein unreflektierter Umgang festgestellt werden. Bei der Analyse ist deshalb zu prüfen, inwiefern Alteritätserfahrungen, die „Voraussetzung, Bedingung und Ziel historischen Lernens und Denkens“⁸⁹¹ bilden, durch den Film möglich sind.

Neben diesen mit der Darstellbarkeit verbundenen Aspekten müssen auch die Persönlichkeitsmerkmale von Figuren berücksichtigt werden. Unterschieden wird hier traditionell zwischen physischen, psychischen und sozialen Merkmalen, die sich auf Figuren und historische Akteure gleichermaßen beziehen lassen. Das Beispiel der Darstellung Friedrich Eberts zeigte, dass sich dieses Merkmalsbündel zwar durchaus auch in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen wiederfindet, vor allem in Schulbüchern dominiert jedoch eine eher „blutleere“ Darstellung, bei der die Akteure zu eher abstrakten Handlungsträgern werden.⁸⁹² Aus diesem Grund liegt ein besonderer Reiz in der Betrachtung der Persönlichkeitsmerkmale, um die „Motiviertheit menschlichen Handelns“⁸⁹³ zu verstehen. An verschiedenen Beispielen wurde herausgearbeitet, mit welchen filmischen Mitteln psychische, physische und soziale Aspekte dargestellt werden können. So wurde an *APOCALYPSE NOW* untersucht, wie mit Überblendungen und psychedelischer Musik der seelische Zustand von Soldaten im Vietnamkrieg dargestellt werden kann. An *SCHINDLERS LISTE* konnte gezeigt werden, wie der Einsatz der Handkamera genutzt werden kann, um die körperliche Erniedrigung von KZ-Häftlingen zu visualisieren. Die Bedeutung der Darstellung sozialer Persönlichkeitsmerkmale wurde am Beispiel von *DER RAT DER GÖTTER* herausgearbeitet, bei dem eine Parallelmontage zur Gegenüberstellung sozialer Schichten am Vorabend der Machtübernahme der Nationalsozialisten genutzt wird. Auf der Grundlage dieser

890 Handro; Schönemann: *Geschichte und Sprache – eine Einführung*, S. 3.

891 Klose: *Klios Kinder und Geschichtslernen heute*, S. 69.

892 Baring: *Empathie und historisches Lernen*, S. 306.

893 Klose: *Klios Kinder und Geschichtslernen heute*, S. 72.

Persönlichkeitsmerkmale ist auch eine Unterscheidung in individuelle und typisierte Figuren durch eine Betrachtung der Komplexität und Dynamik möglich. Wie an den Beispielen *DER SCHWARZE FALKE* und *GEH UND SIEH* festgestellt werden konnte, können diese Gestaltungsprinzipien ganz unterschiedliche Gründe haben. Am Beispiel von Adolf Hitler wurde deutlich, dass historische Akteure in allen vier Merkmalsbereichen (eindimensional-statisch, eindimensional-dynamisch, komplex-statisch, komplex-dynamisch) dargestellt werden können.

Eine dritte bzw. vierte Betrachtungsebene von Figuren ergibt sich aus einer möglichen symbolischen bzw. symptomatischen Bedeutung. Im Vergleich zu wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen konnte herausgearbeitet werden, dass die symbolische Bedeutungsebene von Figuren nicht nur filmtypisch ist. Als weiteres Ergebnis kann in diesem Zusammenhang festgestellt werden, dass symbolische Bedeutungen von Figuren sehr abstrakt sein können, weshalb an dieser Stelle Ähnlichkeiten zu den Referenzsubjekten in wissenschaftlich-sprachlichen Darstellungen bestehen: So kann ein Film zwar nicht die Geschichte des US-amerikanischen Imperialismus erzählen, aber er kann diese Mischung aus militärischen, politischen und kulturellen Aktivitäten in einer Figur – wie Lt. Kilgore aus *APOCALYPSE NOW* – personifizieren. Nicht selten verweisen deshalb symbolische Bedeutungen auf den Entstehungskontext bzw. den jeweiligen Gegenwartsbezug des Themas zur Entstehungszeit des Films. Der Ausdruck der Entstehungszeit kann sich dabei reflexiv oder als Versuch einer aktiven Einflussnahme äußern. Im Vergleich der Filmproduktionen im Nationalsozialismus, in der DDR und in den USA konnte herausgearbeitet werden, dass in unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen aktiv versucht wurde, die Figurengestaltung zu beeinflussen. Die Möglichkeiten reichen dabei von individuellen Konzeptionen (Goebbels) über theoretisch hergeleitete Kunstauffassungen (Sozialistischer Realismus in der DDR) bis hin zu moralisch-eskapistischen Zielen (Hays-Code in den USA). Während der zeitgeschichtliche Hintergrund auch großen Einfluss auf die Entstehung wissenschaftlich-sprachlicher Darstellungen nimmt, wurde festgestellt, dass andere typische Einflussfaktoren wie die sogenannten Basistheorien nur sehr indirekt Wirkung ausüben. Als Grund dafür wurde vor allem die Bindung dieser Theorien an eine sprachliche Darstellung festgestellt.

Ausblick: Die Auseinandersetzung mit einem komplexen Gegenstand wie dem historischen Spielfilm kann nicht alle relevanten Aspekte gleichermaßen ausführlich berücksichtigen. So wurde beispielsweise die Musik in ihren unterschiedlichen Funktionen nur am Rande erwähnt. Bei einer narrativen Betrachtung gilt das aber vor allem für den Raum, der in sprachlichen Darstellungen oft unberücksichtigt bleibt, im Film jedoch immer präsent ist. Wie Klose hervorhebt, wird der Raum beim historischen Lernen „im Gegensatz zum Temporalbewusstsein“ als Kategorie des Geschichtsbewusstseins weitestgehend vernachlässigt. Dabei ist der Raum sowohl auf der Ebene des historischen Geschehens als auch auf der Ebe-

ne der Reflexion und Darstellung von größter Bedeutung, denn in beiden Fällen bestimmt das „Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Raum“⁸⁹⁴ Handlungen und Urteile. Wie Schlögel einfordert, ist es deshalb wichtig, „Raum, Zeit und Handlung wieder zusammenzudenken“.⁸⁹⁵ Insofern kann auch die Auseinandersetzung mit der narrativen Struktur historischer Aussagen am Beispiel des historischen Spielfilm dazu beitragen, ein solches „historisches Raumbewusstsein“⁸⁹⁶ zu etablieren. Die Kategorien von Raum und Zeit machen außerdem auf einen weiteren entscheidenden Punkt aufmerksam: Bislang konnte nur theoretisch herausgearbeitet werden, dass Medien einen Einfluss auf das Temporal- und das Raumbewusstsein ausüben. Mit dem Übergang von einer durch „Linearität“ gekennzeichneten Schriftkultur hin zu einer auf der „Gleichzeitigkeit“ der Elektrizität basierenden visuellen Kultur stellt sich die Frage, inwiefern sich diese beiden für das historische Denken grundlegenden Parameter tatsächlich neu konfigurieren. Marshall McLuhan, dessen explizit historisch angelegte Medientheorie in der Geschichtsdidaktik bislang nur sehr oberflächlich rezipiert wird, hielt dazu fest:

„Alle Kulturen und Zeitalter haben ihr besonders bevorzugtes Wahrnehmungs- und Erkenntnismodell, das für jeden und jedes verbindlich ist. [...] Wir leben jetzt gewissermaßen mythisch und ganzheitlich, aber wir denken weiter in den alten Kategorien der Raum- und Zeiteinheiten des vorelektrischen Zeitalters.“⁸⁹⁷

Es ist die Frage, ob und wie lange wir – obwohl die „Technik der Elektrizität [...] Raum und Zeit aufgehoben“⁸⁹⁸ hat – in diesen alten Kategorien denken können. Eine überzeugende empirische Auseinandersetzung mit diesem an den Fundamenten rüttelnden Problemen steht aus.

894 Ebd., S. 124.

895 Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München 2003, S. 24.

896 Oswald, Vadim: Raum, in: Mayer u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, S. 164.

897 McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 12f.

898 Ebd., S. 11.

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?, TC 0.04.30	37
Abb. 2:	EIN BLONDER TRAUM, TC 0.05.18	37
Abb. 3:	Geschichtskultur als soziales System	47
Abb. 4:	DER SCHWARZE FALKE, TC 0.01.32 (DVD Warner Home Video)	57
Abb. 5:	DER SCHWARZE FALKE, TC 0.01.57 (BD Warner Home Video)	57
Abb. 6:	IWANS KINDHEIT, TC 1.09.34 (DVD Icestorm)	57
Abb. 7:	IWANS KINDHEIT, TC 1.09.34 (DVD trigon)	57
Abb. 8:	Das semiotische Dreieck in historischer Perspektive	68
Abb. 9:	DIE ANDERE HEIMAT, TC 1.58.03	71
Abb. 10:	BARRY LYNDON, TC 1.33.57	71
Abb. 11:	ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.00.32	71
Abb. 12:	ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.00.34	71
Abb. 13:	Die Rote Fahne, 22. 10. 1930 (http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=dfg-viewer&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP24352111-19301022-0-0-0-0.xml)	71
Abb. 14:	ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.01.14	72
Abb. 15:	ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.01.22	72
Abb. 16:	Wahlplakat der KPD 1928/32 (http://www.plakatkontor.de/images/malsovverraten12106.jpg)	72
Abb. 17:	ICH WAR NEUNZEHN, TC 0.32.17	73
Abb. 18:	ICH WAR NEUNZEHN, TC 0.32.37	73

Abbildungsverzeichnis

Abb. 19: Verleihung des Eisernen Kreuzes an Alfred Czech am 20. 04. 1945, Foto: Heinrich Hoffmann (https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/hitler-zeichnet-hitlerjungen-aus-1945.html)	84
Abb. 20: DER UNTERGANG, TC 0.22.40	84
Abb. 21: Hans Georg Henke bei Kriegsende am 21. 04. 1945, Foto: John Florea (http://www.giessener-allgemeine.de/import/mdv/hessen/art887,82573,F::pic332,79894)	84
Abb. 22: ICH WAR NEUNZEHN, TC 0.53.48	84
Abb. 23: 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER, TC 0.00.10	87
Abb. 24: URSULA, TC 1.49.29	87
Abb. 25: THE MAN IN THE HIGH CASTLE, 2-1: IN DER HÖHLE DES LÖWEN, TC 0.02.22	104
Abb. 26: THE MAN IN THE HIGH CASTLE, 2-1: IN DER HÖHLE DES LÖWEN, TC 0.02.22	104
Abb. 27: Werbung für die Serie THE MAN IN THE HIGH CASTLE am New Yorker Times Square (http://www.timesofisrael.com/man-in-the-high-castle-billboard-shows-statue-of-liberty-giving-nazi-salute/)	104
Abb. 28: Werbung für die Serie THE MAN IN THE HIGH CASTLE in der New Yorker Subway (https://www.theguardian.com/us-news/2015/nov/25/nazi-inspired-ads-for-the-man-in-the-high-castle-pulled-from-new-york-subway#img-2)	104
Abb. 29: Kontinuum faktualer und fiktionaler Anteile bei einem Ereignis im historischen Spielfilm	129
Abb. 30: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.36	130
Abb. 31: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.45	130
Abb. 32: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.55	130
Abb. 33: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.07.57	130
Abb. 34: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.08.01	130
Abb. 35: ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE, TC 0.08.12	130
Abb. 36: Unterscheidungen nach der Ereignisdichte	134
Abb. 37: Der Aufbau des Regeldramas (nach Gustav Freytag)	157
Abb. 38: Das Strukturmodell des Spielfilms (nach Syd Field)	158
Abb. 39: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 2.06.03	175
Abb. 40: Einigungsparteitag KPD und SPD zur SED, Berlin, April 1946 (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Bundesarchiv_Bild_183-W0910-305%2C_Berlin%2C_SED-SPD-Vereinigungsparteitag.jpg)	175
Abb. 41: SCHINDLERS LISTE, TC 3.05.05	176

Abb. 42:	SCHINDLERS LISTE, TC 3.05.19	176
Abb. 43:	Verknüpfungsmöglichkeiten von Handlungssträngen (nach Jan-Philipp Busse)	183
Abb. 44:	Schema der Weltgeschichte (nach Karl Jaspers)	186
Abb. 45:	DER RAT DER GÖTTER, TC 0.04.27	191
Abb. 46:	DER RAT DER GÖTTER, TC 0.12.45	191
Abb. 47:	SUCKER PUNCH, TC 0.00.34	193
Abb. 48:	SUCKER PUNCH, TC 0.08.11	193
Abb. 49:	SUCKER PUNCH, TC 0.13.17	193
Abb. 50:	SUCKER PUNCH, TC 0.39.38	193
Abb. 51:	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.18.33	194
Abb. 52:	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.01	194
Abb. 53:	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.31	194
Abb. 54:	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.36	194
Abb. 55:	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL, TC 0.19.56	194
Abb. 56:	CHRISTOPHER COLUMBUS, TC 1.40.01	203
Abb. 57:	CHRISTOPHER COLUMBUS – DER ENTDECKER, TC 1.18.04	203
Abb. 58:	INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT, TC 0.20.02	207
Abb. 59:	INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT, TC 0.20.27	207
Abb. 60:	INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT, TC 1.51.11	207
Abb. 61:	GANDHI, TC 0.04.27	207
Abb. 62:	KÖNIGREICH DER HIMMEL, TC 1.07.20	207
Abb. 63:	BEN HUR (1959), TC 1.04.36	209
Abb. 64:	BEN HUR (1959), TC 1.05.36	209
Abb. 65:	BEN HUR (1959), TC 2.38.45	209
Abb. 66:	BEN HUR (1959), TC 2.30.08	209
Abb. 67:	STAGECOACH, TC 1.09.19	210
Abb. 68:	SEIN LETZTES KOMMANDO, TC 2.05.30	210
Abb. 69:	FORT YUMA, TC 0.52.27	210
Abb. 70:	DER SCHWARZE FALKE, TC 0.31.30	210
Abb. 71:	DER 20. JULI, TC 1.00.37	214
Abb. 72:	ES GESCHAH AM 20. JULI, TC 0.24.49	214
Abb. 73:	HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN, TC 0.30.38	214
Abb. 74:	GESPRÄCH MIT DEM BIEST, TC 1.02.45	214
Abb. 75:	SWITCH RELOADED, 2-2, TC 0.03.17	214
Abb. 76:	DIE SIMPSONS, 2-20, TC 0.07.20	214
Abb. 77:	Filmplakat DER GROSSE KÖNIG (http://www.rarefilmsandmore.com/der-grosse-koenig-1940-with-switchable-english-subtitles#.WWm2VTP5yi4)	222

Abbildungsverzeichnis

Abb. 78: Filmplakat ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE (http://www.spiegel.de/fotostrecke/verbotene-filme-geheim-zensur-im-dienst-der-bundesregierung-fotostrecke-115269-8.html)	222
Abb. 79: Filmplakat STRESEMANN (http://www.filmportal.de/node/1637/material/661041)	222
Abb. 80: Personalisierung in DER GROSSE KÖNIG	223
Abb. 81: HELDEN WIE WIR, TC 0.21.24	237
Abb. 82: HELDEN WIE WIR, TC 0.21.40	237
Abb. 83: HELDEN WIE WIR, TC 0.21.45	237
Abb. 84: HELDEN WIE WIR, TC 0.22.03	237
Abb. 85: HELDEN WIE WIR, TC 0.22.22	237
Abb. 86: HELDEN WIE WIR, TC 0.23.46	237
Abb. 87: Frank McGlynn senior als Abraham Lincoln (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Frank_McGlynn_signed_as_Abraham_Lincoln.jpg)	239
Abb. 88: GETTYSBURG, TC 0.00.57	242
Abb. 89: GETTYSBURG, TC 0.01.00	242
Abb. 90: GETTYSBURG, TC 0.01.02	242
Abb. 91: Titelbild DER SPIEGEL (35/04)	243
Abb. 92: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.10.55	245
Abb. 93: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.11.22	245
Abb. 94: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.11.46	245
Abb. 95: NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN, TC 0.11.50	245
Abb. 96: DER RAT DER GÖTTER, TC 0.49.06	246
Abb. 97: DER RAT DER GÖTTER, TC 0.49.07	246
Abb. 98: DER RAT DER GÖTTER, TC 0.49.08	246
Abb. 99: DER 20. JULI, TC 0.01.02	251
Abb. 100: Es GESCHAH AM 20. JULI, TC 0.10.14	251
Abb. 101: CLEOPATRA (1934), TC 0.09.42	251
Abb. 102: CLEOPATRA (1963), TC 1.52.25	251
Abb. 103: ... UND MORGEN WAR KRIEG, TC 0.22.39	259
Abb. 104: ... UND MORGEN WAR KRIEG, TC 0.23.03	259
Abb. 105: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.23.25	260
Abb. 106: ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE, TC 0.23.32	260
Abb. 107: APOCALYPSE NOW, TC 0.02.00	268
Abb. 108: APOCALYPSE NOW, TC 0.02.29	268
Abb. 109: APOCALYPSE NOW, TC 0.02.52	268
Abb. 110: APOCALYPSE NOW, TC 0.03.03	268
Abb. 111: GEH UND SIEH, TC 0.12.54	277

Abb. 112: GEH UND SIEH, TC 2.09.08	277
Abb. 113: GEH UND SIEH, TC 2.14.18	277
Abb. 114: GEH UND SIEH, TC 2.14.28	277
Abb. 115: Verhältnis zwischen Entwicklung und Komplexität von Figuren	281
Abb. 116: APOCALYPSE NOW, TC 0.06.41	284
Abb. 117: DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN, TC 2.41.27	284
Abb. 118: RAMBO II – DER AUFTRAG, TC 1.36.00	284
Abb. 119: MISSING IN ACTION, TC 1.41.40	284
Abb. 120: Filmplakat SA-MANN BRAND – EIN LEBENSBIKD AUS UNSEREN TAGEN (https://www.dhm.de/fileadmin/medien/ lemo/images/pli04371.jpg)	289
Abb. 121: Filmplakat HANS WESTMAR – EINER VON VIELEN (https://www.dhm.de/fileadmin/medien/lemo/images/ pli04374.jpg)	289
Abb. 122: Filmplakat HITLERJUNGE QUEx – EIN FILM VOM OPFERGEIST DER DEUTSCHEN JUGEND (http://www. imdb.com/title/tt0024127/mediaviewer/ rm3019512832)	289
Abb. 123: DEIN UNBEKANNTER BRUDER, TC 1.23.03	294
Abb. 124: DEIN UNBEKANNTER BRUDER, TC 1.30.29	294
Abb. 125: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 0.18.59	296
Abb. 126: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 1.41.20	296
Abb. 127: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 1.41.21	296
Abb. 128: IM ZEICHEN DES KREUZES, TC 1.43.04	296

Literaturverzeichnis

Zitierte Artikel aus Tageszeitungen, Nachrichtenmagazinen u. ä. werden im Literaturverzeichnis nicht gesondert aufgeführt. Aufgrund des teilweise geringen Umfangs werden die einzelnen Stichworte aus Lexika und Wörterbüchern („Wörterbuch der Geschichtsdidaktik“, „Enzyklopädie des Nationalsozialismus“ u. ä.) ebenfalls nicht gesondert in das Literaturverzeichnis aufgenommen. Die letzte Überprüfung der Adressen von im Internet veröffentlichten Artikeln erfolgte am 8. Juli 2017.

ARCHIVALISCHE QUELLEN

SächsHStA, Ministerium des Innern, Nr. 11339, Bl. 33–45

LITERATUR

Ahbe, Thomas; Gibas, Monika: Der Händedruck zwischen Pieck und Grotewohl. Botschaften und Wandlungen einer Bildikone und eines Symbols, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 1: 1900 bis 1949, Göttingen 2009, S. 754–761.

Aly, Götz: Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus, Bonn 2005.

Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 2006.

Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1997.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 4. Aufl., München 2002.

- Ast, Michaela: Geschichte der narrativen Filmmontage von 1904 bis 1962. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele, Marburg 2002.
- Baring, Frank: Empathie und historisches Lernen. Eine Untersuchung zur theoretischen Begründung und Ausformung in Schulgeschichtsbüchern, Frankfurt/M. 2011.
- Barricelli, Michele: Schüler erzählen Geschichte. Narrative Kompetenz im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2005.
- Barricelli, Michele: History on Demand. Eine zeitgemäße Betrachtung zur Arbeit mit historischen Spielfilmen im kompetenzorientierten Unterricht, in: Drews, Albert (Hrsg.): Zeitgeschichte als TV-Event: Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm, Rehburg-Loccum 2009, S. 99–119.
- Barricelli, Michele: Darstellungskonzepte von Geschichte im Unterricht, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 2, Schwalbach/Ts. 2012, S. 202–223.
- Barricelli, Michele: Narrativität, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 1, Schwalbach/Ts. 2012, S. 255–280.
- Barricelli, Michele: Worte zur Zeit. Historische Sprache und narrative Sinnbildung im Geschichtsunterricht, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 14 (2015), S. 25–46.
- Bartholomei, Lukas: Bilder von Schuld und Unschuld. Spielfilme über den Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland, Münster 2015.
- Bawden, Liz-Anne; Tichy, Wolfram (Hrsg.): rororo-Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie, Bd. 1: A–J, Reinbek bei Hamburg 1978.
- Beetz, Petra: Pro und contra: Moderne Medien und Aneignung von Geschichte, in: Klose, Dagmar; Uffelman, Uwe (Hrsg.): Vergangenheit – Geschichte – Psyche. Ein interdisziplinäres Gespräch, Idstein 1993, S. 193–206.
- Benz, Wolfgang; Graml, Hermann; Weiß, Hermann (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, 3. Aufl., München 1997.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, 24. Aufl., Frankfurt/M. 2012.
- Bergmann, Klaus: Multiperspektivität, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 301–303.
- Bergmann, Klaus: Personalisierung, Personifizierung, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 298–300.
- Bergmann, Klaus: Gegenwarts- und Zukunftsbezug, in: Bergmann, Klaus; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2007, S. 91–112.

- Bergmann, Klaus: Multiperspektivität, in: Bergmann, Klaus; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2007, S. 65–77.
- Bergold, Björn: „Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernseh-zweiteiler „Die Flucht“ und seine Rezeption in der Schule, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 503–515.
- Bernhardt, Markus: „Die Schlacht von Dien Bien Phu – Symphonie des Untergangs“, in: Praxis Geschichte (2004), H. 2, S. 19–23.
- Berscheidt, Marco; Pahl, Jochen: Methoden im Geschichtsunterricht III. Filme als Quelle und Medium, in: Geschichte betrifft uns (2011), H. 4.
- Binder, Eva (Hrsg.): Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991), Innsbruck 2002.
- Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies, Cambridge 1994.
- Blanke, Horst Walter: Die Rolle von „Zeitzeugen“ in G. Knopps Fernsehdokumentationen, in: Oswald, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichtskultur: Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach/Ts. 2009.
- Bliersbach, Gerhard: So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht, Weinheim 1985.
- Blome, Geraldine: „Luther“. Die Romfahrt von 1510 als Triebfeder der Reformation, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 12–15.
- Blumenberg, Hans C.: Kinozeit: Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976–1980, Frankfurt/M. 1980.
- Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997.
- Bohn, Anna: Ästhetische Erfahrung im (Um-)bruch. Perspektiven kritischer Film-edition am Beispiel von Metropolis und Panzerkreuzer Potemkin, in: Falk, Rainer; Mattenklott, Gert (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung und Edition 2007.
- Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, London 1985.
- Borries, Bodo von: Geschichte im Fernsehen – und Geschichtsfernsehen in der Schule, in: Geschichtsdidaktik 3 (1983), S. 221–238.
- Borries, Bodo von: Geschichte lernen – mit heutigen Schulbüchern?, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 34 (1983), H. 9, S. 558–584.
- Borries, Bodo von: Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), H. 4, S. 220–227.
- Borst, Arno: Das historische „Ereignis“, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 536–539.
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans-Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2002.

- Bösch, Frank: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 55 (2007), H. 1, S. 1–32.
- Bourke, Joanna: *The Second World War. A People's History*, Oxford 2001.
- Brauer, Juliane; Lücke, Martin: Emotionen, Geschichte und historisches Lernen. Einführende Überlegungen, in: Brauer, Juliane; Lücke, Martin (Hrsg.): *Emotionen, Geschichte und historisches Lernen. Geschichtsdidaktische und geschichtskulturelle Perspektiven*, Göttingen 2013, S. 11–26.
- Bredel, Willi; Tschesno-Hell, Michael: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (Literarisches Szenarium), Berlin 1953.
- Bredow, Wilfried von: Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft. Kriegsfilm in der Bunderepublik Deutschland, in: Bredow, Wilfried von; Zurek, Rolf (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland*, Hamburg 1975, S. 316–326.
- Brieske, Rainer: „Der neunte Tag“ oder: Nationalsozialismus im Hintergrund, in: *Praxis Geschichte* (2006), H. 5, S. 20–24.
- Brütsch, Matthias; Führer, Therese: Annäherung an eine fremde Welt. „Fellini-Satyricon“ im Spannungsfeld von klassischem Antikfilm und literarischer Vorlage, in: Eigler, Ulrich (Hrsg.): *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*, Stuttgart 2002, S. 41–54.
- Buchloh, Stephan: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas, Frankfurt/M. 2002.
- Bullock, Alan: *Hitler. Eine Studie über Tyrannei*, Düsseldorf 1967.
- Bullock, Alan: *Hitler und Stalin. Parallele Leben*, Berlin 1996.
- Bundeszentrale für politische Bildung, (BpB) (Hrsg.): *Filmheft: Das Wunder von Bern*, Bonn 2003.
- Bundeszentrale für politische Bildung, (BpB) (Hrsg.): *Filmheft: Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, Bonn 2009.
- Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 2. Aufl., Köln o. J.
- Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Wiesbaden 2009.
- Burkart, Roland: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*, 4. Aufl., Wien 2002.
- Busse, Jan-Philipp: Zur Analyse der Handlung, in: Wenzel, Peter (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier 2004, S. 23–49.
- Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 2. Aufl., Stuttgart 1990.
- Carlson, Paul Howard; Crum, Tom: *Myth, Memory, and Massacre. The Pease River Capture of Cynthia Ann Parker*, Lubbock 2010.
- Cesarani, David: *Adolf Eichmann. Bürokrat und Massenmörder*, Berlin 2004.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1980.
- Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003.

- Ciment, Michel: Kubrick, München 1982.
- Clark, Christopher: Wilhelm II. Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers, 5. Aufl., München 2009.
- Clauss, Manfred: Konstantin der Große und seine Zeit, München 1996.
- Columbus, Christoph: Schiffstagebuch, Köln 1989.
- Conze, Werner; Matthias, Erich; Winter, Georg (Hrsg.): Quellen zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, Bd. 3: Von der konstitutionellen Monarchie zur parlamentarischen Republik, Düsseldorf 1962.
- Corell, Catrin: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009.
- Crivellari, Fabio: Lernort Sofa. Vom Nutzen und Nachteil des Geschichtsfilms für die Bildung, in: Drews, Albert (Hrsg.): Zeitgeschichte als TV-Event: Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm, Rehbürg-Loccum 2009, S. 145–165.
- Dadelsen, Bernhard von: Zwölf Uhr mittags. Mythos und Geschichte eines Filmklassikers, in: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 3: Auf der Suche nach Werten 1945–1960, Frankfurt/M. 1990, S. 189–205.
- Danto, Arthur Coleman: Analytische Philosophie der Geschichte, Frankfurt/M. 1980.
- Demandt, Alexander: Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ...?, 2. Aufl., Göttingen 1986.
- Demantowsky, Marko: Die Geschichtsdidaktik und die digitale Welt, in: Demantowsky, Marko; Pallaske, Christoph (Hrsg.): Geschichte lernen im digitalen Wandel, Berlin 2015, S. 149–162.
- Dimitrov, Georgi: Ausgewählte Schriften, Bd. 2, Berlin 1956.
- Drewniak, Bogusław: Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.
- Droysen, Johann Gustav: Grundriss der Historik, Leipzig 1868.
- Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme, in: Dürrenmatt, Friedrich: Gesammelte Werke, Bd. 7: Essays und Gedichte, Zürich 1996, S. 28–69.
- Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Hamburg 1999.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Marburg 2008.
- Eisenstein, Sergej M.: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig 1988.
- Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren, München 1994.
- Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films, Stuttgart 1999.

- Etmanski, Johannes: Der Film als historische Quelle, in: Topitsch, Klaus; Brekerbohn, Anne (Hrsg.): „Der Schuß im Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag, o. O. 2004.
- Evans, Richard J.: Veränderte Vergangenheiten. Über kontrafaktisches Erzählen in der Geschichte, München 2014.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, München 2002.
- Feld, Hans: Potsdam gegen Weimar oder Wie Otto Gebühr den Siebenjährigen Krieg gewann, in: Marquardt, Axel; Rathsack, Heinz (Hrsg.): Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 68–73.
- Fenn, Monika; Kuller, Christiane: Einleitung, in: Fenn, Monika; Kuller, Christiane (Hrsg.): Auf dem Weg zu einer transnationalen Erinnerungskultur? Konvergenzen, Interferenzen und Differenzen der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg im Jubiläumsjahr 2014, Schwalbach/Ts. 2016.
- Fenn, Monika: Mythen ade! – Conceptual Change im Geschichtsunterricht, in: Public History Weekly 3 (2014), 12.
- Fieberg, Klaus: „Der rote Kakadu“. Eine Liebesgeschichte kurz vor dem Mauerbau, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 17–19.
- Fieberg, Klaus: „Good Bye, Lenin!“ oder: der Einbruch des Kapitalismus in die „heile“ Welt des Sozialismus, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 37–41.
- Fieberg, Klaus: Autoritäre Beziehungen. Der Film „Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte“, in: Praxis Geschichte (2010), H. 6, S. 50–51.
- Fieberg, Klaus: „Danton“. Ein Film von Andrzej Wajda, in: Praxis Geschichte (2011), H. 4, S. 50–52.
- Fiederer, Markus: „Der Krieg als Geschenk an die Jugend“. Indoktrination im Ersten Weltkrieg am Beispiel von Im Westen nichts Neues, in: Geschichte lernen (2014), H. 158, S. 42–47.
- Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, Frankfurt/M. 1993.
- Finke, Klaus: Politik und Film in der DDR. Zum heroischen Selbstbild des Kommunismus im DEFA-Film, Oldenburg 2008.
- Fledelius, Karsten: Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und Unterricht, in: Kampen, Wilhelm van; Kirchhoff, Hans Georg (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979, S. 295–305.
- Forster, Edward Morgan: Aspects of the Novel, San Diego 1985.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, 22. Aufl., Frankfurt/M. 1973.
- Frankel, Glenn: The Searchers. The Making of an American Legend, New York, NY 2014.

- Frevert, Ute: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35 (2009), H. 2, S. 183–208.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Stuttgart 2003.
- Friedrich der Große: *Historische, militärische und philosophische Schriften, Gedichte und Briefe*, Köln 2006.
- Fritz Bauer Institut u. a. (Hrsg.): *Der Auschwitz-Prozeß. Tonbandmitschnitte, Protokolle, Dokumente (CD-Rom)*, 2. Aufl., Berlin 2005.
- Frölich, Margrit; Loewy, Hanno; Steinert, Heinz (Hrsg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München 2003.
- Gäb, Martin: John Raabe. Der „gute Nazi von Nanjing?“, in: *Praxis Geschichte* (2012), H. 4, S. 48–49.
- Ganguly, Martin: Tatort Mittelalter. „Der Name der Rose“, in: *Praxis Geschichte* (2008), H. 4, S. 50–51.
- Ganguly, Martin: Des Kaisers neue Kleider. Bernardo Bertoluccis China-Epos „Der letzte Kaiser“, in: *Praxis Geschichte* (2009), H. 2, S. 50–51.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998.
- Gersch, Wolfgang; Hecht, Werner (Hrsg.): *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*, Frankfurt/M. 1969.
- Geschonneck, Erwin: *Meine unruhigen Jahre*, Berlin 1984.
- Gies, Horst: *Geschichtsunterricht. Ein Handbuch zur Unterrichtsplanung*, Köln 2004.
- Giesen, Rolf; Hobsch, Manfred: *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches – Dokumente und Materialien zum NS-Film*, Berlin 2005.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Campagne in Frankreich 1792*, Goethes Werke, Bd. 10: *Autobiographische Schriften*, 10. Aufl., München 1994.
- Görtemaker, Manfred: *Deutschland im 19. Jahrhundert. Entwicklungslinien*, Opladen 1996.
- Gossweiler, Kurt: Kurt von Schröder – Das Bankkapital stellt die Weichen, in: Bock, Helmut (Hrsg.): *Sturz ins Dritte Reich: historische Miniaturen und Porträts 1933–35*, 2. Aufl., Leipzig 1985, S. 65–71.
- Griem, Julika; Voigts-Virchow, Eckart: *Filmnarratologie*, in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 155–181.
- Grindon, Leger: *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film*, Philadelphia 1994.
- Grob, Norbert; Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric: *Neuer Deutscher Film*, Stuttgart 2012.
- Grosch, Waldemar: *Schriftliche Quellen und Darstellungen*, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): *Geschichtsdidaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 63–91.

- Günther-Arndt, Hilke: Ein neuer geschichtsdidaktischer Medienbegriff?, in: Pal-laske, Christoph (Hrsg.): Medien machen Geschichte: neue Anforderungen an den geschichtsdidaktischen Medienbegriff im digitalen Wandel, Berlin 2015, S. 17–36.
- Haarmann, Harald: Universalgeschichte der Schrift, Frankfurt/M. o. J.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 12. Aufl., Frankfurt/M. 2010.
- Haffner, Sebastian: Die deutsche Revolution 1918/19, Köln 2008.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Berlin 1966.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967.
- Hamburger, Käthe: Zur Phänomenologie des Films, in: Denk, Rudolf (Hrsg.): Texte zur Poetik des Films, Stuttgart 1978, S. 121–132.
- Handro, Saskia; Schönemann, Bernd: Geschichte und Sprache – eine Einführung, in: Handro, Saskia; Schönemann, Bernd (Hrsg.): Geschichte und Sprache, Berlin 2010, S. 3–16.
- Hanisch, Michael: Western. Die Entwicklung eines Filmgenres, 2. Aufl., Berlin 1986.
- Hant, Claus Peter: Das Drehbuch, Frankfurt/M. 1999.
- Happel, Reinhold; Michaelis, Margot: Wem gehört die Welt? Filme der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Korte, Helmut (Hrsg.): Film und Realität in der Weimarer Republik: mit Analysen der Filme „Kuhle Wampe“ und „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“, München 1978, S. 93–212.
- Hartmann, Martina: Die Merowinger, München 2012.
- Havelock, Eric A.: The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences, Princeton 1982.
- Heidrich, Charlotte; Jansen, Christian: Filme über die Gründerzeit der Bundesrepublik. Wie sollen Spielfilme im Geschichtsunterricht eingesetzt werden?, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 47 (1996), H. 6, S. 590–607.
- Hembus, Joe: Western-Lexikon. 1324 Filme von 1894–1978, 2. Aufl., München 1978.
- Herbst-Meßlinger, Kari; Rother, Rainer (Hrsg.): Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur, München 2008.
- Hey, Bernd: Geschichte im Spielfilm. Grundsätzliches und ein Beispiel: Der Western, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 39 (1988), H. 1, S. 17–33.
- Hey, Bernd: Zwischen Vergangenheitsbewältigung und heiler Welt. Nachkriegsdeutsche Befindlichkeiten im Spielfilm, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), H. 4, S. 229–237.
- Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart 2003.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, 4. Aufl., Stuttgart 2007.

- Hille, Nicola: „Brüder in eins nun die Hände“. Die Inszenierung und Mythenbildung des „Vereinigungshandschlags“ im politischen Plakat der SBZ und frühen DDR, in: Tepe, Peter; Bizeul, Yves (Hrsg.): Politische Mythen, Würzburg 2006, S. 164–181.
- Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 1990.
- Hodel, Jan: Verkürzen und Verknüpfen. Geschichte als Netz narrativer Fragmente: Wie Jugendliche digitale Netzmedien für die Erstellung von Referaten im Geschichtsunterricht verwenden, Bern 2013.
- Hrdlicka, Manuela R.: Alltag im KZ. Das Lager Sachsenhausen bei Berlin, Opladen 1992.
- Hugo, Philipp von: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre, in: Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 453–477.
- Iffert, Mathias: Die Inhaltsstruktur des Geschichtsbewusstseins. Empirische rekonstruktionslogische Analyse und Theoriebildung, Hamburg 2005.
- Iggers, Georg G.: Historiographie zwischen Forschung und Dichtung. Gedanken über Hayden Whites Behandlung der Historiographie, in: Geschichte und Gesellschaft 27 (2001), H. 2, S. 327–349.
- Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED (Hrsg.): Zur Theorie des sozialistischen Realismus, Berlin 1974.
- Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED (Hrsg.): Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung in acht Bänden, Bd. 3: Von 1917 bis 1923, Berlin 1966.
- Jaeger, Stephan: Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft, in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, S. 237–263.
- Jarausch, Konrad H.; Sabrow, Martin: „Meistererzählung“ – Zur Karriere eines Begriffs, in: Jarausch, Konrad H.; Sabrow, Martin (Hrsg.): Die historische Meistererzählung: Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945, Göttingen 2002, S. 9–32.
- Jaspers, Karl: Vom Ursprung und Ziel der Geschichte, 3. Aufl., München 1952.
- Jauss, Hans Robert: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 554–559.
- Jeismann, Karl-Ernst: Didaktik der Geschichte. Die Wissenschaft von Zustand, Funktion und Veränderung geschichtlicher Vorstellungen im Selbstverständnis der Gegenwart, in: Kosthorst, Erich (Hrsg.): Geschichtswissenschaft. Didaktik – Forschung – Theorie, Göttingen 1977, S. 9–33.

- Jeismann, Karl-Ernst: „Geschichtsbewusstsein“ als zentrale Kategorie des Geschichtsunterrichts, in: Niemetz, Gerold (Hrsg.): Aktuelle Probleme der Geschichtsdidaktik, Stuttgart 1990, S. 44–78.
- Jochim, Gregor: Lexikon der Filmpannen, Leipzig 2002.
- Jünger, Ernst: Der Friede, Sämtliche Werke, Bd. 7: Essays I. Betrachtungen zur Zeit, 2. Aufl., Stuttgart 2002, S. 193–236.
- Junkelmann, Marcus: Hollywoods Traum von Rom. „Gladiator“ und die Tradition des Monumentalfilms, Mainz 2004.
- Kaltenböck, Viktoria; Zumbach, Jörg: Attribution und Kognition beim Lernen mit Film und Text, in: Psychologie in Österreich (2012), H. 5, S. 470–477.
- Kampen, Wilhelm van; Kirchhoff, Hans Georg (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979.
- Kampen, Wilhelm van: Einführung und Überblick, in: Kampen, Wilhelm van; Kirchhoff, Hans Georg (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979, S. 7–16.
- Kannapin, Detlef: Antifaschismus im Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945 bis 1955/56, Köln 1997.
- Kannapin, Detlef: Filme als Orte kollektiver Erinnerung: Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in *Apocalypse Now*, in: Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg: die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen 2002.
- Kannapin, Detlef: „Geh hin und sieh dir das an“. Sowjetische Spielfilme im Kontext von Revolution und Krieg – Drei Beispiele, in: Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen 2002, S. 75–92.
- Kannapin, Detlef: Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film, ein Ost-West-Vergleich, Berlin 2005.
- Kannapin, Detlef: „Es versucht zu sprechen: Der Führer!“ Hitler-Bilder in Ost und West, in: Herbst-Meßlinger, Karin; Rother, Rainer (Hrsg.): Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur, München 2008, S. 42–53.
- Karpf, Ernst: Kriegsmythos und Gesellschaftskritik. Zu Coppolas „Apocalypse Now“, in: Karpf, Ernst (Hrsg.): Kino und Krieg: von der Faszination eines tödlichen Genres, Frankfurt/M. 1989, S. 106–112.
- Katz, Steven D.: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films, 6. Aufl., Frankfurt/M. 2010.
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 16. Aufl., Bern 1973.
- Kerber, Ulf: Medientheoretische und medienpädagogische Grundlagen einer „Historischen Medienkompetenz“, in: Demantowsky, Marko; Pallaske, Christoph (Hrsg.): Geschichte lernen im digitalen Wandel, Berlin 2015, S. 105–131.

- Klemperer, Victor: LTI. Notizbuch eines Philologen, Leipzig 1990.
- Klose, Dagmar: Historisches Lernen und Psychologie – „Zugänge“ zum Verstehen, in: Klose, Dagmar; Uffelmann, Uwe (Hrsg.): Vergangenheit – Geschichte – Psyche. Ein interdisziplinäres Gespräch, Idstein 1993, S. 163–182.
- Klose, Dagmar: Geschichtsbewußtsein – Ontogenese, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 51–56.
- Klose, Dagmar: Die Tagebücher Klemperers als historische Quelle. Anregungen für ihre Einbeziehung in den Geschichtsunterricht, in: Siehr, Karl-Heinz (Hrsg.): Victor Klemperers Werk: Texte und Materialien für Lehrer, Berlin 2001, S. 206–224.
- Klose, Dagmar: Klios Kinder und Geschichtslernen heute. Eine entwicklungspsychologisch orientierte konstruktivistische Didaktik der Geschichte, Hamburg 2004.
- Koebner, Thomas: Filmgenres. Science Fiction, Stuttgart 2007.
- Koop, Volker: Das schmutzige Vermögen. Das Dritte Reich, die I. G. Farben und die Schweiz, München 2005.
- Köppen, Manuel: Von Effekten des Authentischen: „Schindlers Liste“ – Holocaust und Film, in: Köppen, Manuel; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst, Köln 1997.
- Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse: Ein Arbeitsbuch., 4. Aufl., Berlin 2010.
- Koselleck, Reinhart: Ereignis und Struktur, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 560–570.
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1992.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, 9. Aufl., Frankfurt/M. 1984.
- Krause, Michael; Schwelling, Birgit: Filme als Orte kollektiver Erinnerung. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkrieges in „Apocalypse Now“, in: Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Opladen 2002, S. 93–108.
- Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, Frankfurt/M. 2002.
- Krings, Constanze: Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses, in: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004, S. 163–179.
- Kühberger, Christoph (Hrsg.): Geschichte denken. Zum Umgang mit Geschichte und Vergangenheit von Schüler/innen der Sekundarstufe I am Beispiel „Spielfilm“. Empirische Befunde – diagnostische Tools – methodische Hinweise, Innsbruck 2013.

- Kühn, Heike: Komm und siehe, in: Karpf, Ernst (Hrsg.): Kino und Krieg: von der Faszination eines tödlichen Genres, Frankfurt/M. 1989, S. 113–120.
- Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin 2011.
- Kühnl, Reinhard: Der deutsche Faschismus in Quellen und Dokumenten, 7. Aufl., Köln 2000.
- Langbein, Hermann: Menschen in Auschwitz, Wien 1995.
- Leiser, Erwin: Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Leiß, Ingo: Das Kino. Schauplatz der Massenkultur und Realität eines Mythos, in: Praxis Geschichte (2014), H. 6, S. 44–48.
- Lenzian, Hans-Jürgen (Hrsg.): Zeiten und Menschen, Bd. 2, Paderborn 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 2. Aufl., Stuttgart 1963.
- Lindner, Martin: Zwischen Anspruch und Wahrscheinlichkeit – Legitimationsstrategien des Antikfilms, in: Lindner, Martin (Hrsg.): Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005, S. 67–85.
- Lindner, Martin: Rom und seine Kaiser im Historienfilm, Frankfurt/M. 2007.
- Loew, Dirk Christian: Versuch über John Ford. Die Westernfilme 1939–1964, Norderstedt 2005.
- Lorenz, Chris: Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie, Köln 1997.
- Lorenz, Chris: Postmoderne Herausforderungen an die Gesellschaftsgeschichte?, in: Geschichte und Gesellschaft 24 (1998), H. 4, S. 617–632.
- Lotman, Jurij Michailowitsch: Die Struktur literarischer Texte, 4. Aufl., München 1993.
- Ludwig, Hans-Werner: Figur und Handlung, in: Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse, 4. Aufl., Tübingen 1993, S. 106–144.
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie, Stuttgart 2007.
- Maletzke, Gerhard: Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen, Probleme, Perspektiven, Opladen 1998.
- Mann, Golo: Wallenstein. Sein Leben erzählt von Golo Mann, 8. Aufl., Frankfurt/M. 1987.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg, Stuttgart o. J.
- Marsiske, Hans Arthur: Software für Zeitmaschinen. Film und Computersimulation, in: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichte. Ein Grundkurs, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007, S. 189–201.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, 7. Aufl., München 2007.
- Martinez, Matias: Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film „Schindler’s List“, in: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust: das Kino als Archiv und Zeuge?, Marburg 2004, S. 39–60.

- Marx, Karl; Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei, 9. Aufl., Berlin 1986.
- Maser, Werner: Der Sturm auf die Republik. Frühgeschichte der NSDAP, Frankfurt/M. 1981.
- Mayer, Ulrich u. a. (Hrsg.): Wörterbuch Geschichtsdidaktik, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2009.
- McBride, Joseph; Wilmington, Michael: John Ford, New York 1975.
- McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Bonn 1995.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, 2. Aufl., Dresden 1995.
- Meinecke, Friedrich: Bedeutung der geschichtlichen Welt und des Geschichtsunterrichts für die Bildung der Einzelpersönlichkeit, in: Meinecke, Friedrich: Zur Theorie und Philosophie der Geschichte, Stuttgart 1959, S. 30–60.
- Merten, Klaus: Medienwirkungen, in: Tsvasman, Leon R. (Hrsg.): Das große Lexikon Medien und Kommunikation, Würzburg 2006, S. 270–275.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000.
- Meyers, Peter: Film im Geschichtsunterricht, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), H. 4, S. 246–259.
- Ministerium für Bildung, Jugend und Sport des Landes Brandenburg: Rahmenlehrplan für die Sekundarstufe I. Jahrgangsstufen 7–10. Geschichte, Potsdam 2010.
- Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998.
- Moller, Sabine: Die Rezeption der Spielfilme „Good Bye, Lenin!“ und „Das Leben der Anderen“ in Deutschland und in den USA, in: Veen, Hans-Joachim (Hrsg.): Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet: 25 Jahre Erinnerung und Deutung, Köln 2015, S. 101–116.
- Moller, Sabine: Geschichte im Film erfahren. Die empirische Erfahrung des Zusammenhangs von Filmwahrnehmung und Geschichtsbewusstsein, in: González de Reufels, Delia; Greiner, Rasmus; Pauleit, Winfried (Hrsg.): Film und Geschichte: Produktion und Erfahrung von Geschichte durch Bewegtbild und Ton, Berlin 2015, S. 104–116.
- Mommsen, Theodor: Römische Geschichte, Zürich 1954.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek 2002.
- Näpel, Oliver: Film und Geschichte. „Histotainment im Geschichtsunterricht“, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 2, Schwalbach/Ts. 2012, S. 146–171.
- Neitzel, Sönke: Geschichtsbild und Fernsehen. Ansätze einer Wirkungsforschung, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 61 (2010), H. 9, S. 488–503.

- Nietzsche, Friedrich: Vom Nutzen und Nachteil der Historie fürs Leben, Stuttgart 1999.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik, 2. Aufl., Stuttgart 2000.
- Oerder-Adamski, Beatrix: Spartacus. Sklaverei im Alten Rom, in: Geschichte lernen (2014), H. 158, S. 16–21.
- Ong, Walter J.: Orality and Literacy, London, New York 1982.
- Ostrowski, Nikolai: Wie der Stahl gehärtet wurde, 41. Aufl., Berlin 1982.
- Pandel, Hans-Jürgen: Dimensionen des Geschichtsbewusstseins. Ein Versuch, seine Struktur für Empirie und Pragmatik diskutierbar zu machen, in: Geschichtsdidaktik 12 (1987), H. 2, S. 130–142.
- Pandel, Hans-Jürgen: Zeit, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 10–15.
- Pandel, Hans-Jürgen: Quelleninterpretation. Die schriftliche Quelle im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2000.
- Pandel, Hans-Jürgen: Geschichtsunterricht nach PISA Kompetenzen, Bildungsstandards und Kerncurricula, Schwalbach/Ts. 2005.
- Pandel, Hans-Jürgen: Bildinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2007.
- Pandel, Hans-Jürgen: Erzählen, in: Bergmann, Klaus; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2007, S. 408–424.
- Pandel, Hans-Jürgen: Historisches Erzählen. Narrativität im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2010.
- Pandel, Hans-Jürgen: Geschichtsdidaktik. Eine Theorie für die Praxis, Schwalbach/Ts. 2013.
- Paul, Gerhard: Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen, in: Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts, München 2003, S. 3–76.
- Paulsen, Thomas: „Was für ein Künstler geht mit mir zugrunde!“. Peter Ustinovs Nero-Psychogramm und die antiken Quellen, in: Meier, Mischa; Slanička, Simona; Paulsen, Thomas (Hrsg.): Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln 2007, S. 219–232.
- Peyer, Bernd: Indianer, in: Adams, Willi Paul (Hrsg.): Länderbericht USA, Bd. 2: Außenpolitik, Gesellschaft, Kultur, Religion, Erziehung, Bonn 1992, S. 111–122.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, 11. Aufl., München 2001.
- Pflüger, Christine; Schneider, Gerhard: Filme im Geschichtsunterricht, in: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 34 (2006), H. 3/4, S. 191–195.

- Pflüger, Christine: Die Vermittlung von Erzählmustern und analytischen Kategorien in Schulgeschichtsbüchern, in: Handro, Saskia; Schönemann, Bernd (Hrsg.): Geschichtsdidaktische Schulbuchforschung, 2. Aufl., Berlin 2011, S. 67–85.
- Plutarch: Große Griechen und Römer, 2. Aufl., Berlin 2011.
- Poss, Ingrid; Warnecke, Peter (Hrsg.): Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin 2006.
- Pracht, Erwin; Neubert, Werner (Hrsg.): Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung, Berlin 1970.
- Priebert, Fred K.: Musik im NS-Staat, Frankfurt/M. 1982.
- Prinzler, Hans Helmut: Zwölf Uhr mittags, in: Kiefer, Bernd; Grob, Norbert (Hrsg.): Western, Stuttgart 2003, S. 154–160.
- Prinzler, Hans Helmut: „Stagecoach“ (1939), in: Holighaus, Alfred (Hrsg.): Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen, Bonn, Berlin 2005.
- Prokasky, Judith: Krise. Die späte Weimarer Republik im Spiegel der Tonfilmopere, in: Rother, Rainer; Mänz, Peter (Hrsg.): Wenn ich sonntags in mein Kino geh’: Ton – Film – Musik 1929–1933, Bönen 2007.
- Prommer, Elizabeth: Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie, Konstanz 1999.
- Pross, Harry: Publizistik. Thesen zu einem Grundkolloquium, Neuwied 1970.
- Ranke, Leopold von: Geschichte des Altertums, Kettwig 1990.
- Rauh, Robert; Laschewski-Müller, Karin (Hrsg.): Kursbuch Geschichte. Von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin 2009.
- Reeken, Dietmar von: Gegenständliche Quellen und museale Darstellungen, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): Geschichtsdidaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 137–150.
- Regel, Helmut: Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik, in: Marquardt, Axel; Rathsack, Heinz (Hrsg.): Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 124–134.
- Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München 1991.
- Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München 2004.
- Reinecke, Stefan: Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film, Marburg 1993.
- Reinhart, Mark S.: Abraham Lincoln on Screen. Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television, 1903–1998, 2. Aufl., Jefferson, NC 2009.
- Remarque, Erich Maria: Im Westen nichts Neues, 25. Aufl., Köln 2005.
- Reuth, Ralf Georg (Hrsg.): Joseph Goebbels Tagebücher, Bd. 2: 1930–1934, 2. Aufl., München 2000.
- Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung, München 1988.

- Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 96–113.
- Rosenstone, Robert A.: Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History, Cambridge 2006.
- Rother, Rainer: Film und Geschichtsschreibung, in: Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München 1997, S. 242–246.
- Rothfels, Hans: Zeitgeschichte als Aufgabe, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 1 (1953), H. 1, S. 1–8.
- Röwekamp, Burkhard: Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis, München 2011.
- Ruge, Wolfgang; Schumann, Wolfgang (Hrsg.): Dokumente zur deutschen Geschichte 1917–1919, Berlin 1975.
- Rüsen, Jörn: Geschichtskultur, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 46 (1995), H. 9, S. 513–521.
- Rüsen, Jörn: Geschichtskultur, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 38–41.
- Rüsen, Jörn: Historisches Erzählen, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 57–63.
- Rüsen, Jörn: Objektivität, in: Bergmann, Klaus u. a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5. Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 160–163.
- Rüsen, Jörn: Einleitung. Geschichtsbewusstsein thematisieren – Problemlagen und Analysestrategien, in: Rüsen, Jörn (Hrsg.): Geschichtsbewusstsein: Psychologische Grundlagen, Entwicklungskonzepte, empirische Befunde, Köln 2001, S. 1–15.
- Rüsen, Jörn: Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen, 2. Aufl., Schwalbach/Ts. 2008.
- Rust, Alfred: Der primitive Mensch, in: Mann, Golo; Heuß, Alfred (Hrsg.): Propyläen Weltgeschichte, Bd. 1: Vorgeschichte, Frühe Hochkulturen, Frankfurt/M. o. J., S. 155–226.
- Sauer, Michael: Geschichte unterrichten. Eine Einführung in die Didaktik und Methodik, 4. Aufl., Seelze-Velber 2005.
- Sauer, Michael: Bilder im Geschichtsunterricht, 3. Aufl., Seelze-Velber 2007.
- Saupe, Achim: Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman, Bielefeld 2009.
- Scheunemann, Dietrich: Dreigroschenoper und Kuhle Wampe. Über die künstlerischen Produktionsverhältnisse der Zeit, in: Koebner, Thomas (Hrsg.): Diesseits der „Dämonischen Leinwand“. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003, S. 411–432.

- Schieder, Theodor: Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche, Frankfurt/M. 1986.
- Schillinger, Jens: Kronzeugen der Vergangenheit? Historische Spielfilme im Geschichtsunterricht, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 4–9.
- Schimank, Uwe: So viel zu Akteuren! Ein Minimalkonzept zur Beantwortung einer Vorfrage soziologischer Erklärungen, in: Lüdtke, Nico; Matsuzaki, Hironori (Hrsg.): Akteur – Individuum – Subjekt: Fragen zu Personalität und Sozialität, Wiesbaden 2011, S. 23–44.
- Schittly, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002.
- Schlemmer, Gottfried: Das frühe Filmepos: „Intoleranz“ (Intolerance, 1916), in: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895–1924, Frankfurt/M. 1994.
- Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München 2003.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 2. Aufl., Berlin, New York 2008.
- Schmidt, Matthias: Albert Speer. Das Ende eines Mythos. Speers wahre Rolle im Dritten Reich, Bern, München 1982.
- Schmidt, Wilhelm: Geschichte der deutschen Sprache. Ein Lehrbuch für das germanistische Studium, 7. Aufl., Stuttgart 1996.
- Schmidt, Wolfgang: „Wehrzersetzung“ oder „Förderung der Wehrbereitschaft“? Die Bundeswehr und der westdeutsche Kriegs- und Militärfilm in den fünfziger und sechziger Jahren, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift (2000), Bd. 59, H. 2, S. 387–405.
- Schneider, Gerhard: Filme, in: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, 3. Aufl., Schwalbach/Ts. 2005, S. 365–386.
- Schneider, Gerhard: Gegenständliche Quellen, in: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, 3. Aufl., Schwalbach/Ts. 2005, S. 509–524.
- Schneider, Gerhard: Personalisierung/Personifizierung, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.): Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 1, Schwalbach/Ts. 2012, S. 302–315.
- Schneider, Jost: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Bielefeld 2000.
- Schoenberger, Gerhard: Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie, in: Marquardt, Axel; Rath sack, Heinz (Hrsg.): Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 9–38.
- Schöneck, Nadine M.: Zeiterleben und Zeithandeln Erwerbstätiger. Eine methodenintegrative Studie, Wiesbaden 2009.

- Schönemann, Bernd: Geschichtskultur als Wiederholungsstruktur?, in: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 34 (2006), H. 3/4, S. 182–191.
- Schönemann, Bernd: Geschichtsdidaktik, Geschichtskultur, Geschichtswissenschaft, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): Geschichtsdidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 11–22.
- Schörken, Rolf: Historische Imagination und Geschichtsdidaktik, Paderborn 1994.
- Schöttler, Peter: Wer hat Angst vor dem „linguistic turn“?, in: Geschichte und Gesellschaft 23 (1997), H. 1, S. 134–151.
- Schreiber, Waltraud; Wenzl, Anna: Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz, Neuried 2006.
- Schreiber, Waltraud u. a.: Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell (Basis-Beitrag), in: Körber, Andreas; Schreiber, Waltraud; Schöner, Alexander (Hrsg.): Kompetenzen historischen Denkens: ein Strukturmodell als Beitrag zur Kompetenzorientierung in der Geschichtsdidaktik, Neuried 2007, S. 17–53.
- Schubbe, Elimar (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Stuttgart 1972.
- Schulin, Ernst: Die Französische Revolution, 4. Aufl., München 2004.
- Schwabe, Astrid: Historisches Lernen im World Wide Web. Suchen, flanieren oder forschen? Fachdidaktisch-mediale Konzeption, praktische Umsetzung und empirische Evaluation der regionalhistorischen Website Vimu.info, Göttingen 2012.
- Schwan, Stephan: Lernen mit Filmen, in: Zumbach, Jörg; Mandl, Heinz (Hrsg.): Pädagogische Psychologie in Theorie und Praxis: Ein fallbasiertes Lehrbuch, Göttingen 2007, S. 99–104.
- Schwarze, Hans-Wilhelm: Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten, in: Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse, 4. Aufl., Tübingen 1993, S. 145–188.
- Seeßlen, Georg: „Zu Hitler muss uns immer etwas einfallen“, in: Conrad, Vera (Hrsg.): Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler. Materialien für den Unterricht, München 2007, S. 9–11.
- Seitz, Norbert: Was symbolisiert das „Wunder von Bern“?, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (2004), B 26, S. 3–6.
- Shannon, Claude Elwood; Weaver, Warren: Mathematische Grundlagen der Informationstheorie, München 1976.
- Sommer, Andreas: Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden, Berlin 2010.
- Sorlin, Pierre: The Film in History. Restaging the Past, Oxford 1980.
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, Berlin o. J.

- Spiker, Jürgen: Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Berlin 1975.
- Stierle, Karlheinz: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, in: Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 530–534.
- Tarkowski, Andrej: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, 3. Aufl., Leipzig 1989.
- Temming, Tobias: Widerstand im deutschen und niederländischen Spielfilm – Geschichtsbilder und Erinnerungskultur (1943–1963), Berlin 2016.
- Tode, Thomas: Ein Film kann einen anderen verdecken. Zu den verschiedenen Fassungen des „Panzerkreuzer Potemkin“ und Meisels wieder gefundener Musikvertonung, in: Medien und Zeit – Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart 18 (2003), H. 18, S. 23–40.
- Tomaševskij, Boris V.: Theorie der Literatur – Poetik, Wiesbaden 1985.
- Toplin, Robert Brent: History by Hollywood, Urbana 1996.
- Treitschke, Heinrich von: Politik. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Berlin, Leipzig 1899.
- Unterbruner, Ulrike: Lernen mit Texten, in: Zumbach, Jörg; Mandl, Heinz (Hrsg.): Pädagogische Psychologie in Theorie und Praxis: Ein fallbasiertes Lehrbuch, Göttingen 2007, S. 89–97.
- Veyne, Paul: Geschichtsschreibung – und was sie nicht ist, Frankfurt/M. 1990.
- Walz, Rainer: Geschichtsdidaktik, in: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichte: ein Grundkurs, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007, S. 766–795.
- Wegmann, Wolfgang: Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, Köln 1980.
- Wehen, Britta Almut: „Heute gucken wir einen Film“. Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht, Oldenburg 2012.
- Wehen, Britta: Macht das Sinn? Historische Erzählungen von Schüler/innen vor und nach einer Spielfilmanalyse – Theoretisches Konzept und empirische Befunde, in: Buchsteiner, Martin; Nitsche, Martin (Hrsg.): Historisches Erzählen und Lernen. Historische, theoretische, empirische und pragmatische Erkundungen, Wiesbaden 2016, S. 123–158.
- Wehen-Behrens, Britta: Auswirkungen einer Unterrichtseinheit zum Spielfilm „Schicksalsjahre“ auf historische Erzählungen von Schülern – Praktische Erprobung und empirische Befunde, in: Henke-Bockschatz, Gerhard (Hrsg.): Neue geschichtsdidaktische Forschungen: Aktuelle Projekte, Göttingen 2015, S. 143–162.
- Weinberg, Gerhard L.: A World at Arms. A Global History of World War II, Cambridge 1994.
- Weinberg, Gerhard L.: Eine Welt in Waffen. Die globale Geschichte des Zweiten Weltkriegs, Hamburg 2002.
- Weiß, Christoph (Hrsg.): Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland, St. Ingbert 1995.

- Welzer, Harald; Moller, Sabine; Tschuggnall, Karoline: „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt/M. 2002.
- Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes, in: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorien, Modelle, Probleme, Trier 2004, S. 5–22.
- Wessel, Karl-Friedrich: Über die den Individuen möglichen Vermittlungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart – Oder: Gibt es eine individualisierte Geschichte?, in: Klose, Dagmar; Uffelman, Uwe (Hrsg.): Vergangenheit – Geschichte – Psyche: ein interdisziplinäres Gespräch, Idstein 1993, S. 23–33.
- White, Hayden V.: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt/M. 1991.
- Wildt, Bert te: Medialisation. Von der Medienabhängigkeit des Menschen, Göttingen 2012.
- Wildt, Michael: „Der Untergang“. Ein Film inszeniert sich als Quelle, in: Zeithistorische Forschungen 2 (2005), S. 131–142.
- Wilharm, Irmgard: Die verdeckten Spuren des Kalten Krieges im Deutschen Unterhaltungsfilm, in: Rother, Rainer (Hrsg.): Der Kalte Krieg der Unterhaltung, Berlin 1992, S. 11–18.
- Winter, Rainer: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft, München 1992.
- Winter, Rainer: Global Media, Cultural Change and the Transformation of the Local. The Contribution of Cultural Studies to a Sociology of Hybrid Formations, in: Beck, Ulrich; Shnaider, Natan; Winter, Rainer (Hrsg.): Global America?: The Cultural Consequences of Globalization, Liverpool 2003, S. 206–221.
- Wirtz, Rainer: Alles authentisch: so war's, in: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hrsg.): Alles authentisch?: Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 9–32.
- Wittkau, Annette: Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems, 2. Aufl., Göttingen 1994.
- Woelk, Wolfgang: „Oliver Twist“. Lebenswelten von Kindern im frühen 19. Jahrhundert, in: Praxis Geschichte (2006), H. 5, S. 25–27.
- Wollenberg, Erich: Thälmann – Film und Wirklichkeit, in: Monteath, Peter (Hrsg.): Ernst Thälmann: Mensch und Mythos, Amsterdam 2000, S. 109–118.
- Wood, Robin: Hollywood from Vietnam to Reagan, New York 1986.
- Wussow-Klingbiel, Sabine: „Das Leben der Anderen“. Ulrich Mühe. Ein sensibler Charakterdarsteller als Stasi-Offizier, in: Praxis Geschichte (2007), H. 6, S. 48–50.
- Zinn, Howard: Eine Geschichte des amerikanischen Volkes, Berlin 2006.
- Zwölfer, Norbert: Filmische Quellen und Darstellungen, in: Günther-Arndt, Hilke (Hrsg.): Geschichtsdidaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II, 3. Aufl., Berlin 2008, S. 125–136.

Filmverzeichnis

Im Unterschied zur Bibliographie sind bei einer Filmographie eine Vielzahl an beteiligten Personen und Institutionen zu berücksichtigen. Hinzu kommt, dass diese Angaben je nach Quelle variieren können. Die Gründe dafür sind vielfältig und wären Gegenstand einer eigener Arbeit. Für das vorliegende Filmverzeichnis wurde versucht, Unterschiede und Abweichungen vorsichtig anzugleichen. Als Grundlage dafür dienten die Angaben in den Filmen selbst, die Umschlaginformationen, die International Movie Database (imdb.de), die Wikipedia (in unterschiedlichen Sprachen), das Filmportal (filmportal.de) und die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (murnau-stiftung.de). Für die Angabe der Produktionsländer wurden die Länderkürzel der International Federation of Film Archives (fiafnet.org) genutzt. Die weiteren, allgemein gebräuchlichen Abkürzungen stehen für: R – Regie; P – Produzent; D – Drehbuch; K – Kamera.

- ... UND MORGEN WAR KRIEG (Завтра была война); UR 1987; Produktion: Gorki Film Studio; R: Juri Kara; D: Boris Wassiljew; K: Wadim Semenowych; genutzte Version: Icestorm (DVD 2005)
- 08/15 (3 Teile); GW 1954/55; Produktion: Divina Film; R: Paul May; P: Ilse Kubaschewski, Paul May, Walter Traut; D: Ernst von Salomon; K: Heinz Hölcher, Georg Krause; genutzte Version: Kinowelt (DVD 2009)
- 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER; GW 1989; Produktion: DEM Film, Hymen II; R: Christoph Schlingensief; P: Christoph Schlingensief, Ruth Bamberg, Christian Fürst; D: Christoph Schlingensief; K: Voxi Bärenklau; genutzte Version: Filmgalerie 451 (DVD 2004)
- 1492 – DIE EROBERUNG DES PARADIESES (1492: CONQUEST OF PARADISE); FR, SP 1992; Produktion: Légende Films, France 3 Cinéma, Gaumont Film Company u. a.; R: Ridley Scott; P: Alain Goldman, Ridley Scott; D: Rose Bosch; K: Adrian Biddle; genutzte Version: Concorde (BD 2012)

- 300 (300); US 2006; Produktion: Warner Bros., Legendary Pictures u. a.; R: Zack Snyder; P: Mark Canton, Bernie Goldmann u. a.; D: Zack Snyder, Kurt Johnstad, Michael B. Gordon; K: Larry Fong; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2007)
9. APRIL – ANGRIFF AUF DÄNEMARK (9. APRIL); DK 2015; Produktion: Nordisk Film, TV2 Danmark u. a.; R: Roni Ezra; P: Roni Ezra, Tomas Radoor; D: Tobias Lindholm; K: Philippe Kress; genutzte Version: Pandastorm (DVD 2016)
- ABSCHIED VON GESTERN; GW 1966; Produktion: Independent Film, Kairos-Film; R: Alexander Kluge; P: Alexander Kluge; D: Alexander Kluge; K: Edgar Reitz, Thomas Mauch; genutzte Version: film & kunst (DVD 2007)
- AGUIRRE DER ZORN GOTTES; GW 1972; Produktion: Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk; R: Werner Herzog; P: Werner Herzog; D: Werner Herzog; K: Thomas Mauch; genutzte Version: Arthaus (DVD 2003)
- ALEXANDER (ALEXANDER); GG, US u. a. 2004; Produktion: Warner Bros., Intermedia Films u. a.; R: Oliver Stone; P: Moritz Borman, Jon Kilik u. a.; D: Oliver Stone, Christopher Kyle, Laeta Kalogridis; K: Rodrigo Prieto; genutzte Version: Constantin Film (BD o. J.)
- AM ANFANG WAR DAS FEUER (LA GUERRE DU FEU); CN, FR 1981; Produktion: International Cinema Corporation, Ciné Trail u. a.; R: Jean-Jacques Annaud; P: Denis Héroux, John Kemeny; D: Gérard Brach; K: Claude Agostini; genutzte Version: Second Sight (DVD o. J.)
- ANDREAS SCHLÜTER; G 1941/42; Produktion: Terra-Filmkunst; R: Herbert Maisch; P: Viktor von Struwe; D: Helmut Brandis, Herbert Maisch; K: Ewald Daub; genutzte Version: Black Hill Pictures (DVD 2008)
- ANDREJ RUBLJOW (Андрей Рублёв); UR 1966; Produktion: Mosfilm; R: Andrei Tarkowski; P: Tamara Ogorodnikowa; D: Andrei Konchalovski, Andrei Tarkowski; K: Wadim Jussow; genutzte Version: Icestorm (DVD 2004)
- APOCALYPSE NOW (APOCALYPSE Now); US 1979; Produktion: Zoetrope Studios; R: Francis Ford Coppola; P: Kim Aubry, Francis Ford Coppola; D: John Milius, Francis Ford Coppola; K: Vittorio Storaro; genutzte Version: STUDIOCANAL (BD 2012)
- BARRY LYNDON (BARRY LYNDON); UK, US, IE 1975; Produktion: Peregrine, Hawk Films, Warner Bros.; R: Stanley Kubrick; P: Jan Harlan, Stanley Kubrick; D: Stanley Kubrick; K: John Alcott; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2011)
- BEFREIUNG (Освобождение); UR, GE, PL 1969; Produktion: Mosfilm, DEFA, Avala Film u. a.; R: Juri Oserow; P: Lydia Kanarejkina; D: Juri Bondarew, Oskar Kurganow, Juri Oserow; K: Igor Slabnewitsch; genutzte Version: Icestorm (DVD 2005)

- BEN HUR (1925) (BEN-HUR: A TALE OF THE CHRIST); US 1925; Produktion: Metro-Golden-Mayer; R: Fred Niblo, Charles Brabin u. a.; P: Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer u. a.; D: Lew Wallace, Carey Wilson u. a.; K: Clyde De Vinna, René Guissart u. a.; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2005)
- BEN HUR (1959) (BEN-HUR); US 1959; Produktion: Metro-Golden-Mayer; R: William Wyler; P: Sam Zimbalist, William Wyler; D: Karl Tunberg, Gore Vidal u. a.; K: Robert Surtees; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2005, BD 2011)
- BEYOND THE FRONT LINE – KAMPF UM KARELIEN (FRAMOM FRÄMSTA LINJEN); FI 2004; Produktion: Åke Lindman Film-Productions; R: Åke Lindman; P: Alf Hemming, Petri Siitonen; D: Stefan Forss, Benedict Zilliacus; K: Pauli Sipiläinen; genutzte Version: Ascot Elite Home Entertainment (DVD 2012)
- BIRDY (BIRDY); US 1984; Produktion: Alan Marshall; R: Alan Parker; P: Alan Marshall; D: Sandy Kroopf, Jack Behr; K: Michael Seresin; genutzte Version: Columbia Tristar (DVD 1999)
- BIS FÜNF NACH ZWÖLF – ADOLF HITLER UND DAS 3. REICH; GW 1953; Produktion: Rapid Film; R: Richard von Schenk; P: Wolf C. Hartwig; D: Gerhard Grindel; K; genutzte Version: KSM (DVD 2005)
- BISMARCK; G 1940; Produktion: Tobis Filmkunst; R: Wolfgang Liebeneiner; P: Heinrich Jonen, Willi Wiesner; D: Rolf Lauckner, Wolfgang Liebeneiner; K: Bruno Mondy; genutzte Version: Black Hill Pictures (DVD 2005)
- BUBBA HO-TEP (BUBBA HO-TEP); US 2002; Produktion: Silver Sphere Corporation; R: Don Coscarelli; P: Don Coscarelli, Jason R. Savage; D: Don Coscarelli; K: Adam Janeiro; genutzte Version: Rough Trade Distribution (DVD 2007)
- CABIRIA (CABIRIA); IT 1914; Produktion: Itala Film; R: Giovanni Pastrone; P: Giovanni Pastrone; D: Titus Livius; K: Augusto Battagliotti, Eugenio Bava u. a.; genutzte Version: Internet Archive (<http://archive.org/details/Cabiria/>)
- CAFÉ WERNICKE (TV-Serie: 20 Teile); GW 1978/79; Produktion: Chamier-Film Berlin; R: Herbert Ballmann; P: Axel Schmidt; D: Rolf Scholz; K: Ingo Hammer; genutzte Version: Lighthouse Home Entertainment (DVD 2007)
- CARL PETERS; G 1941; Produktion: Bavaria Filmkunst GmbH; R: Herbert Selpin; P: Carl W. Tetting; D: Ernst von Salomon, Walter Zerlett-Olfenius, Herbert Selpin; K: Franz Koch; genutzte Version: Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=zjyahhXxZpM>)
- CASABLANCA (CASABLANCA); US 1942; Produktion: Warner Bros.; R: Michael Curtiz; P: Hal B. Wallis; D: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein u. a.; K: Arthur Edeson; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2003)

- CHRISTOPHER COLUMBUS – DER ENTDECKER (CHRISTOPHER COLUMBUS: THE DISCOVERY); UK, US, SP 1992; Produktion: Christopher Columbus Productions, Quinto Centenario; R: John Glen; P: Ilya Salkind; D: John Briley, Mario Puzo u. a.; K: Alec Mills; genutzte Version: Ascot Elite Home Entertainment (BD 2009)
- CHRISTOPHER COLUMBUS (TV-Serie: 4 Teile) (CHRISTOPHER COLUMBUS); IT, US u. a. 1985; Produktion: Bavaria Atelier, France 2 u. a.; R: Alberto Latuada; P: Anna Maria Clementelli, Silvio Clementelli; D: Adriano Bolzoni, Laurence Heath u. a.; K: Gianlorenzo Battaglia, Franco Di Giacomo; genutzte Version: Koch Media (DVD 2016)
- CITIZEN KANE (CITIZEN KANE); US 1941; Produktion: RKO Radio Pictures, Mercury Productions; R: Orson Welles; P: Orson Welles; D: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles; K: Gregg Toland; genutzte Version: Arthaus (DVD ohne Jahr)
- CLEOPATRA (1934) (CLEOPATRA); US 1934; Produktion: Paramount Pictures; R: Cecil B. DeMille; P: Cecil B. DeMille; D: Waldemar Young, Vincent Lawrence; K: Victor Milner; genutzte Version: Eureka (BD 2012)
- CLEOPATRA (1963) (CLEOPATRA); US, UK, SZ 1963; Produktion: Twentieth Century Fox; R: Joseph L. Mankiewicz, Rouben Mamoulian, Darryl F. Zanuck; P: Walter Wanger; D: Sidney Buchman, Ranald MacDougall, Joseph L. Mankiewicz; K: Leon Shamroy; genutzte Version: Twentieth Century Fox (DVD 2012)
- COMING HOME – SIE KEHREN HEIM (COMING HOME); US 1978; Produktion: Jerome Hellman Productions, Jayne Productions Inc.; R: Hal Ashby; P: Jerome Hellman; D: Waldo Salt, Robert C. Jones; K: Haskell Wexler; genutzte Version: MGM (DVD 2004)
- D III 88; G 1939; Produktion: Tobis Filmkunst; R: Herbert Maisch, Hans Bertram; P: Fred Lyssa; D: Hans Bertram, Wolf Neumeister; K: Georg Krause, Heinz von Jaworsky; genutzte Version: Hispania Tobis (DVD 2015)
- DARK BLUE WORLD – LEIDENSCHAFT IN DUNKLEN TAGEN (TMAVOMODRY SVET); CZ, UK u. a. 2001; Produktion: Biograf Jan Sverak, Česká Televize u. a.; R: Jan Sverák; P: Eric Abraham, Jan Sverák; D: Zdenek Sverák; K: Vladimír Smutný; genutzte Version: Columbia Tristar (DVD 2003)
- DAS BEIL VON WANDSBEK; GE 1951; Produktion: DEFA; R: Falk Harnack; P: Heinz Berg; D: Hans-Robert Bortfeldt, Falk Harnack, Erich Conradi; K: Robert Baberske; genutzte Version: Icestorm (DVD 2006)
- DAS BOOT (TV-Serie: 6 Teile/Kinofassung); GW 1981/97; Produktion: Bavaria Film, Radiant Film GmbH u. a.; R: Wolfgang Petersen; P: Günter Rohrbach, Ortwin Freymuth; D: Wolfgang Petersen; K: Jost Vacano, Wolfgang Treu u. a.; genutzte Version: TV-Serie: EuroVideo (DVD 2004), Kinofassung: EuroVideo (DVD 1997)

- DAS DRECKIGE DUTZEND (THE DIRTY DOZEN); UK, US 1967; Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer, MKH, Seven Arts Productions; R: Robert Aldrich; P: Kenneth Hyman; D: Nunnally Johnson, Lukas Heller; K: Edward Scaife; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2006)
- DAS LEBEN DER ANDEREN; GG 2006; Produktion: Wiedemann & Berg Filmproduktion, Bayerischer Rundfunk u. a.; R: Florian Henckel von Donnersmarck; P: Quirin Berg, Max Wiedemann; D: Florian Henckel von Donnersmarck; K: Hagen Bogdanski; genutzte Version: Buena Vista (DVD 2006)
- DAS LEBEN IST SCHÖN (LA VITA È BELLA); IT 1997; Produktion: Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group; R: Roberto Benigni; P: Gianluigi Braschi, Elda Ferri; D: Vincenzo Cerami, Roberto Benigni; K: Tonino Delli Colli; genutzte Version: Universum Film (DVD 2003)
- DAS MASSAKER VON KATYN (KATYN); PL 2007; Produktion: Akson Studio, TVP, Polski Instytut Sztuki Filmowej u. a.; R: Andrzej Wajda; P: Michal Kwiecinski; D: Przemyslaw Nowakowski, Wladyslaw Pasikowski, Andrzej Wajda; K: Pawel Edelman; genutzte Version: Ascot Elite Home Entertainment (DVD 2010)
- DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE; GG, AU u. a. 2008/09; Produktion: X-Filme Creative Pool; R: Michael Haneke; P: Stefan Arndt, Veit Heiduschka u. a.; D: Michael Haneke; K: Christian Berger; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2010)
- DEAD SNOW (DØD SNØ); NO 2009; Produktion: Euforia Film, Barentsfilmm AS u. a.; R: Tommy Wirkola; P: Tomas Evjen, Terje Strømstad; D: Tommy Wirkola, Stig Frode Henriksen; K: Matthew Weston; genutzte Version: Splendid Film (DVD 2009)
- DEIN UNBEKANNTER BRUDER; GE 1982; Produktion: DEFA; R: Ulrich Weiß; P: Rolf Martius; D: Wolfgang Trampe; K: Claus Neumann; genutzte Version: Icestorm (DVD 2005)
- DENN SIE KENNEN KEIN ERBARMEN – DER ITALOWESTERN; GG 2006; Produktion: Moviemann Productions, atre u. a.; R: Peter Dollinger, Hans-Jürgen Panitz; Produzent: Sandrine Heitz, Heike Lettau; D: Peter Dollinger, Hans-Jürgen Panitz; K: Hubert Schönegger; genutzte Version: TV-Mitschnitt (arte 2010)
- DER 20. JULI; GW 1955; Produktion: CCC; R: Falk Harnack; P: Artur Brauner; D: Falk Harnack, Werner Jörg Lüddecke, Günther Weisenborn; K: Karl Löb; genutzte Version: Universum Film (DVD 2005)
- DER FALL GLEIWITZ; GE 1960/1961; Produktion: DEFA; R: Gerhard Klein; P: Erich Albrecht; D: Günther Rücker, Wolfgang Kohlhaase; K: Jan Čuřík; genutzte Version: Icestorm (DVD 2003)
- DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (ОБЫКНОВЕННЫЙ фашизм); UR 1965; Produktion: Mosfilm; R: Michail Romm; D: Maja Turowskaja, Juri Chanjutin, Michail Romm; K: German Lawrow; genutzte Version: Icestorm (DVD 2003)

- DER GROSSE EISENBahnraub (THE GREAT TRAIN ROBBERY); US 1904; Produktion:; R: Edwin S. Porter; P: Edwin S. Porter; D: Edwin S. Porter, Scott Marble; K: Edwin S. Porter, Blair Smith; genutzte Version: image Entertainment (DVD 1997)
- DER GROSSE KÖNIG; G 1942; Produktion: Tobis Filmkunst; R: Veit Harlan; P: Veit Harlan; D: Veit Harlan; K: Bruno Mondi; genutzte Version: Black Hill Pictures (DVD 2002)
- DER JUNGE MR. LINCOLN (YOUNG MR. LINCOLN); US 1939; Produktion: Twentieth Century Fox; R: John Ford; P: Kenneth Macgowan, Darryl F. Zanuck; D: Lamar Trotti; K: Bert Glennon; genutzte Version: MC One (DVD o. J.)
- DER LÄNGSTE TAG (THE LONGEST DAY); US 1962; Produktion: Darryl F. Zanuck Productions, Twentieth Century Fox; R: Ken Annakin, Bernhard Wicki u. a.; P: Darryl F. Zanuck; D: Cornelius Ryan; K: Jean Bourgoïn, Walter Wottitz; genutzte Version: Twentieth Century Fox (BD 2009)
- DER LETZTE KÖNIG VON SCHOTTLAND (THE LAST KING OF SCOTLAND); UK, GG 2006; Produktion: Cowboy Films, Slate Films u. a.; R: Kevin Macdonald; P: Lisa Bryer, Andrea Calderwood, Charles Steel; D: Peter Morgan, Jeremy Brock; K: Anthony Dod Mantle; genutzte Version: 20th Century Fox (DVD 2007)
- DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOSS (THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE); US 1962; Produktion: Paramount Pictures, John Ford Productions; R: John Ford; P: Willis Goldbeck; D: James Warner Bellah, Willis Goldbeck; K: William H. Clothier; genutzte Version: Paramount (BD 2016)
- DER MIT DEM WOLF TANZT (DANCES WITH WOLFES); US 1990; Produktion: Tig Productions, Majestic Films International; R: Kevin Costner; P: Kevin Costner, Jim Wilson; D: Michael Blake; K: Dean Semler; genutzte Version: Kinowelt (BD 2009)
- DER NAME DER ROSE; IT, FR, GW 1986; Produktion: Neue Constantin Film, Cristaldifilm u. a.; R: Jean-Jacques Annaud; P: Bernd Eichinger, Bernd Schäfers; D: Andrew Birkin, Gérard Brach u. a.; K: Tonino Delli Colli; genutzte Version: Taurus (DVD 2008)
- DER PATE (THE GODFATHER); US 1972; Produktion: Paramount Pictures, Alfran Productions; R: Francis Ford Coppola; P: Albert S. Ruddy; D: Mario Puzo, Francis Ford Coppola; K: Gordon Willis; genutzte Version: Paramount (BD 2013)
- DER RAT DER GÖTTER; GE 1950; Produktion: DEFA; R: Kurt Maetzig; P: Adolf Fischer, Karl Gillmore; D: Friedrich Wolf, Philipp Gecht; K: Friedl Behn-Grund; genutzte Version: Icestorm (DVD 2005)
- DER SCHMALE GRAT (THE THIN RED LINE); US 1998; Produktion: Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau, Phoenix Pictures; R: Terrence Malick; P: Robert Michael Geisler, Grant Hill, John Roberdeau; D: Terrence Malick; K: John Toll; genutzte Version: Twentieth Century Fox (BD 2011)

- DER SCHWARZE FALKE (THE SEACHERS); US 1956; Produktion: Warner Bros., C. V. Whitney Pictures; R: John Ford; P: Merian C. Cooper, Patrick Ford; D: Frank S. Nugent; K: Winton C. Hoch; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2000, BD 2006)
- DER SOLDAT JAMES RYAN (SAVING PRIVATE RYAN); US 1998; Produktion: Dream-Works SKG, Paramount Pictures; R: Steven Spielberg; P: Ian Bryce, Steven Spielberg u. a.; D: Robert Rodat; K: Janusz Kamiński; genutzte Version: Paramount (BD 2010)
- DER STERN VON AFRIKA; GW, SP 1957; Produktion: Neue Emelka, Ariel Film; R: Alfred Weidenmann; P: Rüdiger von Hirschberg; D: Herbert Reinecker; K: Helmuth Ashley, Jost Graf von Hardenberg; genutzte Version: Kinowelt (DVD 2005)
- DER UNTERGANG DES RÖMISCHEN REICHES (THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE); US 1964; Produktion: Samuel Bronston Productions; R: Anthony Mann; P: Samuel Bronston; D: Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Yordan; K: Robert Krasker; genutzte Version: Koch Media (BD 2010)
- DER UNTERGANG; GW, AU, IT 2004; Produktion: Constantin Film; R: Oliver Hirschbiegel; P: Bernd Eichinger; D: Bernd Eichinger; K: Rainer Klausmann; genutzte Version: Constantin Film (BD 2009)
- DER UNTERTAN; GE 1951; Produktion: DEFA; R: Wolfgang Staudte; P: Willi Teichmann; D: Wolfgang Staudte, Fritz Staudte; K: Robert Baberske; genutzte Version: Icestorm (DVD 2002)
- DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT; GG, FR 2013; Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion; R: Edgar Reitz; P: Christian Reitz; D: Edgar Reitz, Gert Heidenreich; K: Gernot Roll; genutzte Version: Concorde (BD 2014)
- DIE BALLADE VOM SOLDATEN (Баллада о солдате); UR 1959; Produktion: Mosfilm; R: Grigori Tschuchrai; P: M. Tschernowa; D: Walentin Jeschow, Grigori Tschuchrai; K: Wladimir Nikolajew, Era Saweljewa; genutzte Version: Icestorm (DVD 2008)
- DIE BLAUE ESKADRON (A DISTANT TRUMPET); US 1964; Produktion: Warner Bros.; R: Raoul Walsh; P: Raoul Walsh, William H. Wright; D: John Twist; K: William H. Clothier; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2009)
- DIE BLECHTROMMEL; GW, FR u. a. 1979; Produktion: Franz Seitz Filmproduktion, Bioskop Film u. a.; R: Volker Schlöndorff; P: Franz Seitz; D: Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff, Franz Seitz; K: Igor Luther; genutzte Version: Arthaus (DVD 2008)
- DIE BRÜCKE; GW 1959; Produktion: Fono-Film GmbH; R: Bernhard Wicki; P: Hermann Schwerin; D: Michael Mansfeld, Heinz Pauck, Bernhard Wicki; K: Gerd von Bonin; genutzte Version: Arthaus (DVD 2007)

- DIE BUNTKARIERTEN; GE 1948/1949; Produktion: DEFA; R: Kurt Maetzig; P: Karl Schulz; D: Berta Waterstradt; K: Friedl Behn-Grund, Karl Plintzner; genutzte Version: Icestorm (DVD 2006)
- DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN (THE DEER HUNTER); US, UK 1978; Produktion: EMI Films, Universal Pictures; R: Michael Cimino; P: Michael Cimino, Michael Deeley u. a.; D: Deric Washburn, Michael Cimino; K: Vilmos Zsigmond; genutzte Version: Arthaus (DVD 2006)
- DIE ENTLASSUNG; G 1942; Produktion: Tobis-Filmkunst GmbH; R: Wolfgang Liebeneiner; P: Emil Jannings; D: Curt J. Braun, Felix von Eckardt; K: Fritz Arno Wagner; genutzte Version: Black Hill Pictures (DVD 2004)
- DIE FAHNE VON KRIWOJ ROG; GE 1967; Produktion: DEFA; R: Kurt Maetzig; P: Manfred Renger; D: Hans Albert Pederzani; K: Erich Gusko; genutzte Version: Icestorm (DVD 2006)
- DIE FLUCHT (2 Teile); GG 2007; Produktion: teamWorx Produktion; R: Kai Wessel; P: Joachim Kosack, Gabriela Sperl; D: Gabriela Sperl; K: Holly Fink; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2007)
- DIE GEBURT EINER NATION (THE BIRTH OF A NATION); US 1915; Produktion: David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation; R: David W. Griffith; P: David W. Griffith; D: David W. Griffith, Frank E. Woods; K: G. W. Bitzer; genutzte Version: absolut Medien (DVD 2008)
- DIE GLORREICHEN SIEBEN (THE MAGNIFICENT SEVEN); US 1960; Produktion: The Mirisch Company, Alpha Productions, Alpha; R: John Sturges; P: John Sturges; D: William Roberts; K: Charles Lang; genutzte Version: MGM (DVD 2008)
- DIE GRÜNEN TEUFEL (THE GREEN BERETS); US 1968; Produktion: Batjac Productions; R: Ray Kellogg, John Wayne, Mervyn LeRoy; P: Michael Wayne; D: James Lee Barrett; K: Winton C. Hoch; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2010)
- DIE GUSTLOFF (2 Teile); GG 2007/08; Produktion: UFA-Fernsehproduktion GmbH; R: Joseph Vilsmaier; P: Norbert Sauer; D: Rainer Berg; K: Jörg Widmer; genutzte Version: Universum Film (DVD 2008)
- DIE KAMERAMÄNNER VON VERDUN (L'HÉROÏQUE CINÉMATOGRAPHE); FR 2003; Produktion: Quark Productions; R: Laurent Véray, Agnès de Sacy; genutzte Version: TV-Mitschnitt (arte 2003)
- DIE KRANICHE ZIEHEN (Летят журавли); UR 1957; Produktion: Mosfilm; R: Michail Kalatosow; D: Wiktor Rosow; K: Sergei Urussewski; genutzte Version: Icestorm (DVD 2005), RUSCICO (DVD 2000)
- DIE MERKWÜRDIGE LEBENSGESCHICHTE DES FRIEDRICH FREIHERRN VON DER TRENCK (TV-SERIE: 6 TEILE); GW, AU u. a. 1972; Produktion: Bavaria Atelier; R: Fritz Umgelter; P: Wolfgang Hundhammer; D: Leopold Ahlsen; K: Gernot Roll, Joseph Vilsmaier; genutzte Version: Studio Hamburg (DVD 2014)

- DIE MÖRDER SIND UNTER UNS; G (SBZ) 1946; Produktion: Deutsche Film; R: Wolfgang Staudte; P: Herbert Uhlich; D: Wolfgang Staudte; K: Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann; genutzte Version: Bundeszentrale für Politische Bildung (DVD 2006)
- DIE PASSION CHRISTI (THE PASSION OF CHRIST); US 2004; Produktion: Icon Productions; R: Mel Gibson; P: Bruce Davey, Mel Gibson, Stephen McEveety; D: Benedict Fitzgerald, Mel Gibson; K: Caleb Deschanel; genutzte Version: Constantin Film (DVD 2004)
- DIE RITTER DER KOKOSNUSS (MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL); UK 1975; Produktion: Michael White Productions, National Film Trustee Company, Python Pictures; R: Terry Gilliam, Terry Jones; P: Mark Forstater, Michael White; D: Terry Gilliam, Terry Jones u. a.; K: Terry Bedford; genutzte Version: Columbia Tristar (DVD 2002)
- DIE SIEBEN SAMURAI (SHICHININ NO SAMURAI); JA 1954; Produktion: Toho Company; R: Akira Kurosawa; P: Sōjirō Motoki; D: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni; K: Asakazu Nakai; genutzte Version: New KSM (DVD 2009)
- DIE SIMPSONS (TV-Serie, 2-20)(THE SIMPSONS); US 1991; Produktion: Gracie Films, 20th Century Fox; R: Mark Kirkland; P: Larina Jean Adamson; D: John Swartswelder; genutzte Version: 20th Century Fox (DVD 2002)
- DIE SÖHNE DER GROSSEN BÄRIN; GE 1966; Produktion: DEFA; R: Josef Mach; P: Hans Mahlich; D: Liselotte Welskopf-Henrich; K: Jaroslav Tuzar; genutzte Version: Icestorm (DVD 2005)
- DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND IN 13 FILMEN (TV-Serie); GG 1992; Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion; R: Edgar Reitz; P: Edgar Reitz; D: Edgar Reitz; K: Gernot Roll, Gérard Vandenberg, Christian Reitz; genutzte Version: STUDIOCANAL (DVD 2004)
- DRESDEN; GG 2005/06; Produktion: TeamWorxX Television & Film GmbH; R: Roland Suso Richter; P: Nico Hofmann, Sascha Schwingel; D: Stefan Kolditz; K: Holly Fink; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2006)
- DU UND MANCHER KAMERAD; GE 1956; Produktion: VEB Progress Film-Vertrieb; R: Andrew u. Annelie Thorndike; P: Hans-Joachim Funk; D: Andrew u. Annelie Thorndike, Karl-Eduard von Schnitzler; K: Ernst u. Vera Kunstmann (Trickaufnahmen); genutzte Version: Icestorm (DVD 2007)
- EHE IM SCHATTEN; G (SBZ) 1947; Produktion: DEFA; R: Kurt Maetzig; P: Herbert Uhlich; D: Kurt Maetzig; K: Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann; genutzte Version: Icestorm (DVD o. J.)
- EIN BLONDER TRAUM; G 1932; Produktion: Universum Film AG; R: Paul Martin; P: Erich Pommer; D: Walter Reisch, Billie Wilder; K: Günther Rittau, Otto Baecker, Konstantin Irmen-Tschet; genutzte Version: TV-Mitschnitt (MDR 2002)

Filmverzeichnis

- ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE; GE 1954/55; Produktion: DEFA; R: Kurt Maetzig; P: Adolf Fischer; D: Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell; K: Karl Plintzner, Horst E. Brandt; genutzte Version: Icestorm (DVD 2002)
- ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE; GE 1953/54; Produktion: DEFA; R: Kurt Maetzig; P: Adolf Fischer; D: Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell; K: Karl Plintzner; genutzte Version: Icestorm (DVD 2002)
- ES GESCHAH AM 20. JULI; GW 1955; Produktion: Ariston-Film GmbH, Arca-Film GmbH; R: G. W. Pabst; P: Jochen Genzow, Franz Seitz; D: Werner P. Zibaso, Gustav Machaty; K: Kurt Hasse; genutzte Version: Universum Film (DVD 2003)
- FEUERTAUFE. DER FILM VOM EINSATZ UNSERER LUFTWAFFE IN POLEN; G 1939/40; Produktion: Tobis Filmkunst; R: Hans Bertram; P: Wilhelm Stöppler; D: Hans Bertram, Wilhelm Stöppler; K: Erwin Bleeck-Wagner; genutzte Version: Internet Archive (<https://archive.org/details/1940-Feuertaufe>)
- FLAGS OF OUR FATHERS (FLAGS OF OUR FATHERS); US 2006; Produktion: DreamWorks SKG, Warner Bros., Amblin Entertainment u. a.; R: Clint Eastwood; P: Clint Eastwood, Robert Lorenz, Tim Moore; D: William Broyles Jr., Paul Haggis; K: Tom Stern; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2007)
- FORT YUMA (FORT YUMA); US 1955; Produktion: Bel-Air Productions; R: Lesley Selander; P: Howard W. Koch; D: Danny Arnold; K: Gordon Avil; genutzte Version: TV-Mitschnitt (RBB 2007)
- FRIEDRICH – EIN DEUTSCHER KÖNIG; GG 2011; Produktion: DOKFilm Babelsberg; R: Jan Peter; P: Jost-Arend Bösenberg; D: Yury Winterberg, Jan Peter; K: Jürgen Rehberg; genutzte Version: RBB Media (DVD 2011)
- FRIEDRICH SCHILLER; G 1940; Produktion: Tobis Filmkunst; R: Herbert Maisch; P: Fritz Klotzsch, Gustav Rathje; D: Walter Wassermann, Lotte Neumann; K: Fritz Arno Wagner; genutzte Version: Black Hill Pictures (DVD 2005)
- GANDHI (GANDHI); UK, II, US 1982; Produktion: International Film Investors, Goldcrest Films International u. a.; R: Richard Attenborough; P: Richard Attenborough; D: John Briley; K: Ronnie Taylor, Billy Williams; genutzte Version: Sony Pictures (BD 2009)
- GEBOREN AM 4. JULI (BORN ON THE FOURTH OF JULY); US 1989; Produktion: Ixtlan; R: Oliver Stone; P: A. Kitman Ho, Oliver Stone; D: Oliver Stone, Ron Kovic; K: Robert Richardson; genutzte Version: Columbia Tristar (DVD 1999)
- ГЕИ UND СІЕН (Иди и смотри); UR 1985; Produktion: Mosfilm, Belarusfilm; R: Elem Klimow; P: S. Tereshchenko; D: Ales Adamovich, Elem Klimow; K: Alexei Rodionow; genutzte Version: Ruscico (DVD 2000)
- GESPRÄCH MIT DEM BIEST; GG, US 1996; Produktion: Rudolf Steiner TV, Malinka Productions u. a.; R: Armin Mueller-Stahl; P: Rudolf Steiner; D: Armin Mueller-Stahl; K: Gérard Vandenberg; genutzte Version: TV-Mitschnitt (arte 1999)

- GETTYSBURG (GETTYSBURG); US 1993; Produktion: TriStar Television, New Line Cinema, Turner Pictures; R: Ron Maxwell; P: Moctesuma Esparza, Robert Katz; D: Ron Maxwell; K: Kees Van Oostrum; genutzte Version: e-m-s (DVD 1999)
- GLADIATOR (GLADIATOR); US, UK 2000; Produktion: Scott Free Productions, Mill Film, C & L u. a.; R: Ridley Scott; P: David Franzoni, Branko Lustig, Douglas Wick; D: David Franzoni, John Logan, William Nicholson; K: John Mathieson; genutzte Version: Universal (BD 2009)
- GOOD BYE, LENIN!; GG 2001–2003; Produktion: X Filme Creative Pool; R: Wolfgang Becker; P: Stefan Arndt; D: Bernd Lichtenberg, Wolfgang Becker; K: Martin Kukula; genutzte Version: STUDIOCANAL (DVD 2009)
- HAIE UND KLEINE FISCHE; GW 1957; Produktion: Willy Zeyn-Film GmbH; R: Frank Wysbar; P: Alf Teichs; D: Wolfgang Ott; K: Günter Haase; genutzte Version: Alive (DVD 2013)
- HANS WESTMAR – EINER VON VIELEN; G 1933; Produktion: Volksdeutsche Film GmbH; R: Franz Wenzler; P: Robert Ernst; D: Hanns Heinz Ewers; K: Franz Weihmayr; genutzte Version: Internet Archive (<https://archive.org/details/1933-Hans-Westmar-Einer-von-vielen>)
- HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (TV-SERIE: 11 TEILE); GW, UK u. a. 1981–1984; Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion; R: Edgar Reitz; P: Hans Kwiet, Edgar Reitz, Joachim von Mengershausen; D: Edgar Reitz, Peter Steinbach; K: Gernot Roll; genutzte Version: STUDIOCANAL (DVD 2010)
- HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE; GG, UK 2002–2004; Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion; R: Edgar Reitz; P: Robert Busch; D: Edgar Reitz, Thomas Brussig; K: Thomas Mauch (1.–4. Teil), Christian Reitz (5., 6. Teil); genutzte Version: STUDIOCANAL (DVD 2010)
- HELDEN WIE WIR; GG 1999; Produktion: Senator Film Produktion; R: Sebastian Peterson; P: Gerhard von Halem, Hanno Huth, Detlev Buck; D: Thomas Brussig, Sebastian Peterson, Markus Dittrich; K: Peter Przybylski; genutzte Version: Senator (DVD 2007)
- HENRI 4 (HENRI 4); GG, FR u. a. 2010; Produktion: Ziegler Film & Company, G t v  u. a.; R: Jo Baier; P: Regina Ziegler, Cooky Ziesche u. a.; D: Jo Baier, Cooky Ziesche; K: Gernot Roll; genutzte Version: Universum Film (DVD 2010)
- HITLER – AUFSTIEG DES B SEN (HITLER: RISE OF EVIL); CN, US 2003; Produktion: Alliance Atlantis Communications; R: Christian Duguay; P: Ian McDougall, Philip von Alvensleben; D: G. Ross Parker, John Pielmeier; K: Pierre Gill; genutzte Version: Universal (DVD 2005)
- HITLERJUNGE QUEX – EIN FILM VOM OPFERGEIST DER DEUTSCHEN JUGEND; G 1933; Produktion: Universum Film AG; R: Hans Steinhoff; P: Karl Ritter, Fritz Koch; D: Karl Aloys Schenzinger, Bobby E. L thge; K: Konstantin Tschet; genutzte Version: Internet Archive (<https://archive.org/details/1933-Hitlerjunge-Quex>)

- HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS (TV-Serie: 4 Teile) (HOLOCAUST); US 1978; Produktion: Titus Productions; R: Marvin J. Chomsky; P: Robert Berger, Herbert Brodtkin; D: Gerald Green; K: Brian West; genutzte Version: Polyband (DVD 2004)
- HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN; GW 1958/59; Produktion: Deutsche Film Hansa GmbH & Co.; R: Frank Wysbar; P: Alf Teichs; D: Frank Wysbar, Frank Dimen, Heinz Schröter; K: Helmuth Ashley; genutzte Version: Kinowelt (DVD 2001)
- ICH KÄMPFE NIEMALS WIEDER (I WILL FIGHT NO MORE FOREVER); US 1975; Produktion: David Wolper Productions; R: Richard T. Heffron; P: Stan Margulies; D: Jeb Rosebrook, Theodore Strauss; K: Jorge Stahl Jr.; genutzte Version: TV-Mitschnitt (ZDF 2007)
- ICH WAR NEUNZEHN; GE 1968; Produktion: DEFA; R: Konrad Wolf; P: Herbert Ehler; D: Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase; K: Werner Bergmann; genutzte Version: Bundeszentrale für Politische Bildung (DVD 2006)
- IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL (А зори здесь тихие); UR 1972; Produktion: Gorki Film Studio; R: Stanislaw Rostozki; D: Stanislaw Rostozki, Boris Wassiljew; K: Wjatscheslaw Schumski; genutzte Version: Icestorm (DVD 2005)
- IM NAMEN DES VATERS (IN THE NAME OF THE FATHER); IE, US, UK 1993; Produktion: Hell's Kitchen Films, Universal Pictures; R: Jim Sheridan; P: Jim Sheridan; D: Jim Sheridan, Terry George; K: Peter Biziou; genutzte Version: Universal (DVD 2003)
- IM WESTEN NICHTS NEUES (1930) (ALL QUIET ON WESTERN FRONT); US 1930; Produktion: Universal Pictures; R: Lewis Milestone; P: Carl Laemmle Jr.; D: Maxwell Anderson, George Abbott, Del Andrews; K: Arthur Edeson; genutzte Version: Universal (DVD 2005)
- IM WESTEN NICHTS NEUES (1979) (ALL QUIET ON WESTERN FRONT); US, UK 1979; Produktion: Norman Rosemont Productions; R: Delbert Mann; P: Norman Rosemont, Martin Starger; D: Paul Monash; K: John Coquillon; genutzte Version: Concorde (DVD 2005)
- IM ZEICHEN DES KREUZES (THE SIGN OF THE CROSS); US 1932; Produktion: Paramount Pictures; R: Cecil B. DeMille; P: Cecil B. DeMille; D: Walde-mar Young, Sidney Buchman u. a.; K: Karl Struss; genutzte Version: Cine (DVD o.J.)
- INGLOURIOUS BASTERDS; US, GG 2009; Produktion: Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart; R: Quentin Tarantino; P: Lawrence Bender; D: Quentin Tarantino; K: Robert Richardson; genutzte Version: Universal (BD 2010)

- INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER MENSCHHEIT (INTOLERANCE); US 1916; Produktion: Triangle Film Corporation, Wark Producing; R: D. W. Griffith; P: D. W. Griffith, Anita Loos; D: D. W. Griffith; K: G. W. Bitzer; genutzte Version: absolut Medien (DVD 2008)
- IWAN DER SCHRECKLICHE (Teil 1) (Иван Грозный); UR 1944; Produktion: Mosfilm; R: Sergei M. Eisenstein; P: Sergei M. Eisenstein; D: Sergei M. Eisenstein; K: Andrei Moskwin, Eduard Tisse; genutzte Version: Icestorm (DVD 2004), TV-Mittschnitt (ORB 1999)
- IWAN DER SCHRECKLICHE (Teil 2) (Иван Грозный); UR 1945; Produktion: Mosfilm; R: Sergei M. Eisenstein; P: Sergei M. Eisenstein; D: Sergei M. Eisenstein; K: Andrei Moskwin, Eduard Tisse; genutzte Version: Icestorm (DVD 2004), TV-Mittschnitt (ORB 1999)
- IWANS KINDHEIT (Иваново детство); UR 1962; Produktion: Mosfilm; R: Andrei Tarkowski; P: G. Kusnezow; D: Michail Papawa; K: Wadim Jussow; genutzte Version: Icestorm (DVD 2004)
- JAKOB DER LÜGNER; GE, CS 1974; Produktion: DEFA, Fernsehen der DDR, Filmové studio Barrandov; R: Frank Beyer; P: Herbert Ehler; D: Frank Beyer, Jurek Becker; K: Günter Marczinkowsky; genutzte Version: Icestorm (DVD 2006)
- JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN (3 Teile); GE 1969/70; Produktion: DEFA; R: Hans-Joachim Kasprzik; P: Adolf Fischer; D: Klaus Jörn, Hans-Joachim Kasprzik; K: Lothar Gerber; genutzte Version: TV-Mittschnitt (MDR 2003)
- JUD SÜSS; G 1940; Produktion: Terra-Filmkunst; R: Veit Harlan; P: Otto Lehmann; D: Veit Harlan, Eberhard Wolfgang Möller, Ludwig Metzger; K: Bruno Mondi; genutzte Version: International Historic Films (DVD 2008)
- JUNGE ADLER; G 1943/44; Produktion: Ufa; R: Alfred Weidenmann; P: Hans Schönmetzler; D: Herbert Reinecker, Alfred Weidenmann; K: Klaus von Rautenfeld; genutzte Version: Internet Archive (<https://archive.org/details/1944-Junge-Adler>)
- KOLBERG; G 1945; Produktion: Ufa; R: Veit Harlan; P: Veit Harlan; D: Veit Harlan, Alfred Braun; K: Bruno Mondi; genutzte Version: International Historic Films (DVD 2013)
- KÖNIGREICH DER HIMMEL (KINGDOM OF HEAVEN); US, UK u. a. 2005; Produktion: Twentieth Century Fox, Scott Free Productions u. a.; R: Ridley Scott; P: Ridley Scott; D: William Monahan; K: John Mathieson; genutzte Version: Twentieth Century Fox (BD 2009)
- KRIEG UND FRIEDEN (4 Teile) (Война и мир); UR 1967; Produktion: Mosfilm; R: Sergei Bondartschuk; D: Sergei Bondartschuk, Wassili Solowjow; K: Anatoli Petrizki, Alexander Schelenkow; genutzte Version: Icestorm (DVD 2006)

Filmverzeichnis

- KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?; G 1932; Produktion: Prometheus Film; R: Slatan Dudow; P: Willi Münzenberg, Lazar Wechsler; D: Bertolt Brecht, Slatan Dudow, Ernst Ottwald; K: Günther Krampf; genutzte Version: absolut Medien (DVD 2008)
- LAWRENCE VON ARABIEN (LAWRENCE OF ARABIA); UK, US 1962; Produktion: Horizon Pictures; R: David Lean; P: Sam Spiegel, David Lean; D: Robert Bolt, Michael Wilson; K: Freddie Young; genutzte Version: Sony Pictures (BD 2012)
- LETTERS FROM IWO JIMA (LETTERS FROM IWO JIMA); US 2006; Produktion: DreamWorks SKG, Malpaso Productions, Amblin Entertainment; R: Clint Eastwood; P: Clint Eastwood, Robert Lorenz, Steven Spielberg; D: Iris Yamashita; K: Tom Stern; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2007)
- LINCOLN (LINCOLN); US, II 2012; Produktion: DreamWorks SKG, Twentieth Century Fox; R: Steven Spielberg; P: Kathleen Kennedy; D: Tony Kushner; K: Janusz Kaminski; genutzte Version: Twentieth Century Fox (2013)
- LITTLE BIG MAN (LITTLE BIG MAN); US 1970; Produktion: Cinema Center Films, Stockbridge-Hiller Productions; R: Arthur Penn; P: Stuart Millar; D: Calder Willingham; K: Harry Stradling Jr.; genutzte Version: Paramount (DVD 2004)
- LUFTSCHLACHT UM ENGLAND (BATTLE OF BRITAIN); UK 1969; Produktion: Spitfire Productions; R: Guy Hamilton; P: Benjamin Fisz, Harry Saltzman; D: James Kennaway, Wilfred Greatorex; K: Freddie Young; genutzte Version: MGM (DVD 2004)
- LUTHER (LUTHER); GG, US 2003; Produktion: Eikon Film, NFP Teleart Berlin, Thrivent Financial for Lutherans; R: Eric Till; P: Brigitte Rochow, Christian P. Stehr, Alexander Thies; D: Camille Thomasson, Bart Gavigan; K: Robert Fraisse; genutzte Version: Universum Film (DVD 2004)
- MAMA, ICH LEBE; GE 1976/77; Produktion: DEFA; R: Konrad Wolf; P: Herbert Ehler; D: Konrad Wolf; K: Werner Bergmann; genutzte Version: Icestorm (DVD 2007)
- MÄRKISCHE CHRONIK (TV-Serie: 18 Teile); GE 1981/1982, 1988; Produktion: DEFA; R: Hubert Hoelzke; P: Siegfried Kabitzke; D: Hubert Hoelzke, Heide Hess, Bernhard Seeger; K: Günter Heimann; genutzte Version: DDR TV-Archiv (DVD 2010)
- MARTIN LUTHER (TV-Serie: 5 Teile); GE 1982/83; Produktion: DEFA; R: Kurt Veth; D: Kurt Veth, Heide Hess, Hans-Georg Kohlus; K: Erich Gusko; genutzte Version: Studio Hamburg (DVD 2011)
- MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER; GG 2007; Produktion: X Filme, arte, BR, WDR; R: Dani Levy; P: Stefan Arndt; D: Dani Levy; K: Carl-Friedrich Koschnick, Carsten Thiele; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2007)

- MEINE STUNDE NULL; GE 1969/70; Produktion: DEFA; R: Joachim Hasler; P: Walter Ehle; D: Joachim Hasler, Jurek Becker; K: Joachim Hasler, Rolf Schrade; genutzte Version: Icestorm (DVD 2006)
- MEUTREI AUF DER BOUNTY (MUTINY ON THE BOUNTY); US 1962; Produktion: Arcola Pictures; R: Lewis Milestone; P: Aaron Rosenberg; D: Charles Lederer; K: Robert Surtees; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2011)
- MISSING IN ACTION (MISSING IN ACTION); US 1984; Produktion: The Cannon Group, Inc., Golan-Globus; R: Joseph Zito; P: Yoram Globus, Menahem Golan; D: James Bruner; K: João Fernandes; genutzte Version: Twentieth Century Fox (BD 2013)
- MOLLE MIT KORN (TV-Serie: 10 Teile); GW 1989; Produktion: ARG Television; R: Uwe Frießner; P: Fritz W. Schlüter; D: Uwe Frießner, Georg Lentz, Ulrich del Mestre u. a.; K: Uli Meier; genutzte Version: Edel Germany (DVD 2011)
- MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK; G 1929; Produktion: Prometheus Film; R: Phil Jutzi; P: Willi Münzenberg; D: Willi Döll, Johannes Fethke; K: Phil Jutzi; genutzte Version: TV-Mittschnitt (ZDF 2009)
- NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN; GW 1959/60; Produktion: Deutsche Film Hansa GmbH & Co.; R: Frank Wysbar; P: Alf Teichs; D: Frank Wysbar, Victor Schuller; K: Elio Carniel, Willy Winterstein; genutzte Version: Kinowelt (DVD 2006)
- NACKT UNTER WÖLFEN (1963); GE 1963; Produktion: DEFA; R: Frank Beyer; P: Hans Mahlich; D: Frank Beyer; K: Günter Marczinkowsky; genutzte Version: Icestorm (DVD 2003)
- NIKOLAIKIRCHE; GG 1995; Produktion: MDR, ORF u. a.; R: Frank Beyer; P: Jürgen Haase; D: Eberhard Görner, Erich Loest, Frank Beyer; K: Thomas Plenert; genutzte Version: Goethe-Institut (DVD 2009)
- NO MAN'S LAND (NIČIJA ZEMLJA); FR, SV 2001; Produktion: Noé Productions, Fabrica; R: Danis Tanovic; P: Marc Baschet, Frédérique Dumas-Zajdela, Cédomir Kolar; D: Danis Tanovic; K: Walther van den Ende; genutzte Version: Highlight (DVD 2005)
- OASE DER ZOMBIES (LA TUMBA DE LOS MUERTOS VIVIENTES); FR, SP 1982; Produktion: Eurociné, Marte Films Internacional, Diasa P. C.; R: Jesús Franco; P: Marius Lesoeur; D: Jesús Franco; K: Max Monteillet, Juan Soler; genutzte Version: VZ-Handelsgesellschaft (BD 2014)
- ОHM KRÜGER; G 1941; Produktion: Tobis Filmkunst; R: Hans Steinhoff, Herbert Maisch; P: Emil Jannings; D: Harald Bratt, Kurt Heuser; K: Fritz Arno Wagner, Friedl Behn-Grund, Karl Puth; genutzte Version: IHF (DVD 2007)
- ОКТОБЕР (Октябрь); UR 1928; Produktion: Sovkino; R: Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrow; D: Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrow; K: Eduard Tisse; genutzte Version: Icestorm (DVD 2004)

- OPERATION HOLLYWOOD: DER INSZENIERTE KRIEG (OPÉRATION HOLLYWOOD); FR 2004; Produktion: Les Films d'Ici, ARTE France; R: Emilio Pacull; Produzent: Mark Edwards, Bénédicte Félix; D: Maurice Ronai, Emilio Pacull; K: Ralf Oberti; genutzte Version: TV-Mitschnitt (arte 2004)
- OPERATION WALKÜRE – DAS STAUFFENBERG ATTENTAT (VALKYRIE); US, GG 2008; Produktion: Bad Hat Harry Productions, Studio Babelsberg; R: Bryan Singer; P: Gilbert Adler, Christopher McQuarrie, Bryan Singer; D: Christopher McQuarrie, Nathan Alexander; K: Newton Thomas Sigel; genutzte Version: United Artists (DVD 2008)
- PANZERKREUZER POTEMKIN (БРОНЕНОСЕЦ ПОТЁМКИН); UR 1925; Produktion: Goskino, Mosfilm; R: Sergei M. Eisenstein; D: Nina Agadzhanova, Sergei M. Eisenstein; K: Eduard Tisse; genutzte Version: Icestorm (DVD 2004)
- PARACELUS; G 1942/43; Produktion: Bavaria Filmkunst; R: G. W. Pabst; D: Kurt Heuser; K: Bruno Stephan; genutzte Version: Black Hill Pictures (DVD 2013)
- PATTON – REBELL IN UNIFORM (PATTON), USA 1970; Produktion: Twentieth Century Fox; R: Franklin J. Schaffner; D: Francis Ford Coppola, Edmund H. North; K: Fred J. Koenekamp; genutzte Version: Twentieth Century Fox (DVD 2001)
- PEARL HARBOR (PEARL HARBOR); US 2001; Produktion: Jerry Bruckheimer Films; R: Michael Bay; P: Michael Bay, Jerry Bruckheimer; D: Randall Wallace; K: John Schwartzman; genutzte Version: Touchstone (DVD 2001)
- PLATOON (PLATOON); UK, US 1986; Produktion: Hemdale; R: Oliver Stone; P: Arnold Kopelson, John Daly, Derek Gibson; D: Oliver Stone; K: Robert Richardson; genutzte Version: Twentieth Century Fox (DVD 2006)
- QUO VADIS (1951) (QUO VADIS); US 1951; Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer; R: Mervyn LeRoy; P: Sam Zimbalist; D: John Lee Mahin, S. N. Behrman, Sonya Levien; K: William V. Skall, Robert Surtees; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2008)
- QUO VADIS? (1913) (QUO VADIS?); IT 1913; Produktion: Società Italiana Cines; R: Enrico Guazzoni; P: George Kleine; D: Enrico Guazzoni; K: Eugenio Bava, Alessandro Bona; genutzte Version: Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=QfZs-C0E1w0>)
- RAMBO (FIRST BLOOD); US 1982; Produktion: Anabasis N. V., Elcajo Productions; R: Ted Kotcheff; P: Buzz Feitshans; D: Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone; K: Andrew Laszlo; genutzte Version: STUDIOCANAL (BD 2011)
- RAMBO II – DER AUFTRAG (RAMBO: FIRST BLOOD PART II); US 1985; Produktion: Anabasis N. V.; R: George P. Cosmatos; P: Buzz Feitshans; D: Sylvester Stallone, James Cameron; K: Jack Cardiff; genutzte Version: STUDIOCANAL (BD 2011)

- REEL INJUN (REEL INJUN); CN 2009; Produktion: National Film Board of Canada, Rezolution Pictures; R: Neil Diamond, Catherine Bainbridge, Jeremiah Hayes; Produzent: Catherine Bainbridge, Christina Fon, Linda Ludwick; D: Neil Diamond, Catherine Bainbridge, Jeremiah Hayes; K: Edith Labbé; genutzte Version: TV-Mitschnitt (arte 2010)
- RIO BRAVO (RIO BRAVO); US 1959; Produktion: Warner Bros., Armada Productions; R: Howard Hawks; P: Howard Hawks; D: Jules Furthman, Leigh Brackett; K: Russell Harlan; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2007)
- SA-MANN BRAND – EIN LEBENSBIOD AUS UNSEREN TAGEN; G 1933; Produktion: Bavaria Film; R: Franz Seitz sen.; P: Franz Seitz sen.; D: Joseph Dalmann, Joe Stöckel; K: Franz Koch; genutzte Version: Internet Archive (<https://archive.org/details/1933-SA-Mann-Brand>)
- SACHSENS GLANZ UND PREUSSENS GLORIA (TV-SERIE: 6 TEILE); GE 1985–87; Produktion: DEFA; R: Hans-Joachim Kasprzik; P: Horst Dau; D: Hans-Joachim Kasprzik; K: Horst Hardt; genutzte Version: Studio Hamburg (DVD 2009)
- SCHICKSALSJAHRE (2 TEILE); GG 2011; Produktion: teamWorx; R: Miguel Alexandre; P: Dirk Ehmen, Chris Evert; D: Thomas Kirchner; K: Jörg Widmer; genutzte Version: Studio Hamburg (DVD 2016)
- SCHINDLERS LISTE (SCHINDLERS LIST); US 1993; Produktion: Universal Pictures; R: Steven Spielberg; P: Steven Spielberg, Branko Lustig, Gerald R. Molen; D: Steven Zaillian; K: Janusz Kamiński; genutzte Version: Universal (BD 2013)
- SCHLACHT UM MOSKAU (2 Teile) (Битва за Москву); UR, GE u. a. 1985; Produktion: Mosfilm, DEFA, Filmové Studio Barrandov u. a.; R: Juri Oserow; P: Anatoli Rasskazow; D: Juri Oserow; K: Igor Tschernych, Wladimir Gussew; genutzte Version: Icestorm (DVD 2010)
- SCHTONK!; GW 1992; Produktion: Bavaria Film; R: Helmut Dietl; P: Helmut Dietl, Günter Rohrbach; D: Helmut Dietl, Ulrich Limmer; K: Xaver Schwarzenberger; genutzte Version: EuroVideo (DVD 2000)
- SEIN LETZTES KOMMANDO (THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON); US 1941; Produktion: Warner Bros.; R: Raoul Walsh; P: Hal B. Wallis; D: Wally Kline, Æneas MacKenzie; K: Bert Glennon; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2005)
- SEMINOLA (SEMINOLE); US 1953; Produktion: Universal International Pictures; R: Budd Boetticher; P: Howard Christie; D: Charles K. Peck Jr.; K: Russell Metty; genutzte Version: Koch Media (DVD 2007)
- SHOCK WAVES – DIE AUS DER TIEFE KAMEN (SHOCK WAVES); US 1977; Produktion: Zopix Company; R: Ken Wiederhorn; P: Reuben Trane; D: John Kent Harrison, Ken Wiederhorn; K: Reuben Trane; genutzte Version: AVU-Video (DVD 2003)

Filmverzeichnis

- SO WAR DER DEUTSCHE LANDSER; GW 1955; Produktion: Arca Production; R: Albert Baumeister; P: Gero Wecker; D: Fritz A. König; K.; genutzte Version: e-m-s (DVD 2005)
- SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN (TV-Serie: 6 Teile); GW 1958/59; Produktion: Bavaria Atelier GmbH; R: Fritz Umgelter; P: Walter Pindter; D: Fritz Umgelter; K: Jochen Maass, Walter H. Schmitt; genutzte Version: TV-Mitschnitt (BR 2003/04)
- SONNENALLEE; GG 1999; Produktion: Boje Buck Produktion; R: Leander Haußmann; P: Claus Boje, Detlev Buck; D: Thomas Brussig, Leander Haußmann; K: Peter Krause; genutzte Version: Goethe-Institut (DVD 2009)
- SPARTACUS (SPARTACUS); US 1960; Produktion: Bryna Productions; R: Stanley Kubrick; P: Edward Lewis; D: Dalton Trumbo; K: Russell Metty; genutzte Version: Universal (BD 2010)
- SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD (C'ERA UNA VOLTA IL WEST); IT, US 1968; Produktion: Rafran Cinematografica, Finanzia San Marco, Paramount Pictures; R: Sergio Leone; P: Fulvio Morsella; D: Sergio Leone, Sergio Donati; K: Tonino Delli Colli; genutzte Version: Paramount (DVD 2003)
- STAGECOACH (STAGECOACH); US 1939; Produktion: Walter Wanger Productions; R: John Ford; P: John Ford; D: Dudley Nichols; K: Bert Glennon; genutzte Version: Crest Movies (BD 2014)
- STREIK (Стачка); UR 1925; Produktion: Goskino, Proletkult; R: Sergei M. Eisenstein; P: Boris Mikhin; D: Sergei M. Eisenstein, Grigori Alexandrow u. a.; K: Wassili Chwatow, Wladimir Popow, Eduard Tisse; genutzte Version: RUSCICO (DVD 2010)
- STRESEMANN; GW 1956; Produktion: Berliner Meteor-Film GmbH; R: Alfred Braun; P: Heinrich Jonen; D: Axel Eggebrecht, Ludwig Berger, Curt J. Braun; K: Friedl Behn-Grund; genutzte Version: Ufa Video (VHS 1993)
- STURM AUF FESTUNG BREST (Брестская крепость); BY, RU 2010; Produktion: Belarusfilm, Central Partnership, TRO; R: Alexander Kott; P: Igor Ugolnikow, Ruben Dischdischjan, Wladimir Sametalin; D: Wladimir Jerjomin, Alexei Dudarew, Jekaterina Tirdatowa; K: Wladimir Baschta; genutzte Version: Pandastorm (DVD 2011)
- SUCKER PUNCH (SUCKER PUNCH); US, CN 2011; Produktion: Warner Bros., Legendary Entertainment u. a.; R: Zack Snyder; P: Zack Snyder, Deborah Snyder; D: Zack Snyder, Steve Shibuya; K: Larry Fong; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2011)
- SWITCH RELOADED (TV-Serie, 2-2); GG 2007; Produktion: Hurricane Fernsehproduktion; R: Marco Musienko; P: Benedikt Nordmann; D: Georg Kappenstein u. a.; K: Alex J. Moll; genutzte Version: TV-Mitschnitt (Pro7 2007)
- TAL DER WÖLFE – IRAK (KURTLAR VADISI: IRAK); TU 2006; Produktion: Pana Film; R: Serdar Akar; P: Raci Sasmaz; D: Raci Sasmaz, Ömer Lütfi Mete u. a.; K: Selahattin Sancakli; genutzte Version: Koch Media (DVD 2007)

- TAXI DRIVER (TAXI DRIVER); US 1976; Produktion: Columbia Pictures, Bill/Phillips u. a.; R: Martin Scorsese; P: Michael Phillips, Julia Phillips; D: Paul Schrader; K: Michael Chapman; genutzte Version: Columbia Pictures (BD 2011)
- THE MAN IN THE HIGH CASTLE (TV-Serie) (THE MAN IN THE HIGH CASTLE); US 2015–...; Produktion: Amazon Studios, Big Light Productions u. a.; R: Daniel Percival, Karyn Kusama u. a.; P: Erin Smith, Jean Higgins; D: Frank Spotnitz, Philip K. Dick u. a.; K: Gonzalo Amat, Henry Jackman; genutzte Version: Amazon Video (Abruf 2017)
- THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ (THE WILD BUNCH); US 1969; Produktion: Warner Brothers, Seven Arts; R: Sam Peckinpah; P: Phil Feldman; D: Sam Peckinpah, Walon Green, Roy N. Sickner; K: Lucien Ballard; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2008)
- THEY SAVED HITLERS BRAIN (THEY SAVED HITLERS BRAIN); US 1968; Produktion: Paragon Films Inc., Sans-S; R: David Bradley; P: Carl Edwards; D: Steve Bennett, Peter Miles; K: Stanley Cortez; genutzte Version: Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=muglTrNRzKo>)
- TODESLAGER SACHSENHAUSEN; G (SBZ) 1946; Produktion: DEFA; R: Richard Brandt; P: D.; K: Otto Baecker; genutzte Version:
- TORA! TORA! TORA! (TORA! TORA! TORA!); JA, US 1970; Produktion: Twentieth Century Fox, Elmo Williams u. a.; R: Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, Toshio Masuda; Produzent: Elmo Williams, Richard Fleischer; D: Larry Forrester, Akira Kurosawa u. a.; K: Charles F. Wheeler, Osami Furuya u. a.; genutzte Version: Twentieth Century Fox (DVD 2001)
- TRIUMPH DES WILLENS; G 1934/35; Produktion: Reichsparteitagsfilm der L.R. Studio-Film; R: Leni Reifenstahl; P: Leni Reifenstahl; D: K: Sepp Allgeier (Fotografische Leitung); genutzte Version: Cameo (DVD 2007)
- TSCHAPAJEW (Чапаев); UR 1934; Produktion: Lenfilm Studio; R: Georgi Wassiljew, Sergei Wassiljew; D: Georgi Wassiljew, Sergei Wassiljew, Anna Furmanowa; K: Alexander Xenofontow, Alexander Sigajew; genutzte Version: Icestorm (DVD o. J.)
- UNDERGROUND (UNDERGROUND); YU, Fr u. a. 1995; Produktion: Novofilm, Pandora Filmproduktion u. a.; R: Emir Kusturica; P: Pierre Spengler, Karl Baumgartner; D: Emir Kusturica; K: Vilko Filac; genutzte Version: Arthaus (DVD 2004)
- URSULA; GE, SZ 1978; Produktion: DEFA, SRG SSR; R: Egon Günther; P: Erich Kühne; D: Helga Schütz; K: Peter Brand; genutzte Version: Icestorm (DVD 2011)
- WATERLAND (FATHERLAND); US 1994; Produktion: Eis Film, Home Box Office; R: Christopher Menaul; P: Frederick Muller; D: Stanley Weiser, Ron Hutchinson; K: Peter Sova; genutzte Version: Warner Home Video (VHS 1995)

Filmverzeichnis

- VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT (FROM HERE TO ETERNITY); US 1953; Produktion: Columbia Pictures Cooperation; R: Fred Zinnemann; P: Buddy Adler; D: Daniel Taradash; K: Burnett Guffey; genutzte Version: Phoenix (DVD 2009)
- VERDAMMT, VERKOMMEN, VERLOREN – THE LOSERS (THE LOSERS); US 1970; Produktion: Fanfare Films; R: Jack Starrett; P: Joe Solomon; D: Alan Cailou; K: Nonong Rasca; genutzte Version: marketing-film (DVD 2011)
- VOM WINDE VERWEHT (GONE WITH THE WIND); US 1939; Produktion: Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer; R: Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood; P: David O. Selznick; D: Sidney Howard, Ben Hecht u. a.; K: Ernest Haller, Lee Garmes; genutzte Version: Warner Home Video (BD 2009)
- WEGE ÜBERS LAND (TV-Serie: 5 Teile); GE 1968; Produktion: DFF; R: Martin Eckermann; P: Rainer Crahé, Peter Jählig; D: Martin Eckermann; K: Jürgen Heimlich u. a.; genutzte Version: Telepool (DVD 2012)
- WENN LUDWIG INS MANÖVER ZIEHT; GW 1967; Produktion: Franz Seitz Filmproduktion; R: Werner Jacobs; P: Franz Seitz; D: Franz Seitz; K: Wolf Wirth; genutzte Version: STUDIOCANAL (DVD 2006)
- WIE EIN WILDER STIER (RAGING BULL); US 1980; Produktion: Chartoff-Winkler Productions; R: Martin Scorsese; P: Robert Chartoff, Irwin Winkler; D: Paul Schrader, Peter Savage; K: Michael Chapman; genutzte Version: Twentieth Century Fox (BD 2009)
- X-MEN – ERSTE ENTSCHEIDUNG (X-MEN: FIRST CLASS); US, UK 2011; Produktion: Marvel Entertainment u. a.; R: Matthew Vaughn; P: Bryan Singer u. a.; D: Matthew Vaughn u. a.; K: John Mathieson; genutzte Version: 20th Century Fox (BD 2014)
- ZUG DES LEBENS (TRAIN DE VIE); FR, BE 1998; Produktion: Belfilms, Canal+; R: Radu Mihaileanu; P: Marc Baschet, Ludi Boeken u. a.; D: Radu Mihaileanu; K: Giorgos Arvanitis, Laurent Dailland; genutzte Version: AVU-Video (DVD 2000)
- ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE (HEAVEN & EARTH); US, Fr 1993; Produktion: Warner Bros. u. a.; R: Oliver Stone; P: A. Kitman Ho u. a.; D: Oliver Stone; K: Robert Richardson; genutzte Version: Warner Home Video (DVD 2002)
- ZWÖLF UHR MITTAGS (HIGH NOON); US 1952; Produktion: Stanley Kramer Productions; R: Fred Zinnemann; P: Stanley Kramer; D: Carl Foreman; K: Floyd Crosby; genutzte Version: STUDIOCANAL (BD 2013)

Filmregister

08/15 100, 107, 134
9. APRIL – ANGRIFF AUF
DÄNEMARK 109
100 JAHRE ADOLF HITLER –
DIE LETZTE STUNDE IM
FÜHRERBUNKER 45, 86, 93, 248
300 80, 105
1492 – DIE EROBERUNG DES
PARADIESES 60, 101, 229
... UND MORGEN WAR KRIEG 259

A

ABSCHIED VON GESTERN 16, 38
AGUIRRE, DER ZORN GOTTES 80, 177
ALEXANDER 133
AM ANFANG WAR DAS FEUER 246
ANDREAS SCHLÜTER 137, 220
ANDREJ RUBLJOW 139, 154, 315
APOCALYPSE NOW 46, 51, 88 f., 91,
134, 138, 203, 266, 268, 270, 283 f.,
322 f.

B

BARRY LYNDON 46, 51, 70 f., 98, 177, 249
BEFREIUNG 101, 189, 256
BEN HUR (1925) 209, 288

BEN HUR (1959) 46, 51 f., 56, 209, 268
BEYOND THE FRONT LINE – KAMPF UM
KARELIEN 109
BIRDY 94
BIS FÜNF NACH ZWÖLF 32
BISMARCK 137, 216, 220, 319
BUBBA HO-TEP 214

C

CABIRIA 9
CAFÉ WERNICKE 135
CARL PETERS 137, 220
CASABLANCA 10
CHRISTOPHER COLUMBUS 203
CHRISTOPHER COLUMBUS – DER
ENTDECKER 203
CITIZEN KANE 10, 50
CLEOPATRA (1934) 101, 251, 296, 319
CLEOPATRA (1963) 45 f., 251, 319
COMING HOME – SIE KEHREN
HEIM 94, 283

D

D III 88 261
DARK BLUE WORLD – LEIDENSCHAFT
IN DUNKLEN TAGEN 109

Filmregister

- DAS BEIL VON WANDSBEK (1951) 150,
226, 228, 292
- DAS BOOT 269
- DAS DRECKIGE DUTZEND 204
- DAS LEBEN DER ANDEREN 10, 150, 319
- DAS LEBEN IST SCHÖN 77, 176, 178
- DAS MASSAKER VON KATYN 109
- DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE
KINDERGESCHICHTE 22, 46, 98, 162,
249, 300, 321f.
- DAS WUNDER VON BERN 151
- DEAD SNOW 104
- DEIN UNBEKANNTER BRUDER 294f., 303
- DER 20. JULI 100, 212, 214, 250f.
- DER FALL GLEIWITZ 100
- DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS 32, 94
- DER GROSSE EISENBahnRAUB 9, 66
- DER GROSSE KÖNIG 97, 137, 220,
222–225, 229, 254, 290, 320
- DER JUNGE MR. LINCOLN 239, 297
- DER LÄNGSTE TAG 100, 110, 171, 256
- DER LETZTE KÖNIG VON
SCHOTTLAND 242
- DER MANN, DER LIBERTY VALANCE
ERSCHOSS 12, 16
- DER MIT DEM WOLF TANZT 166, 189,
210, 255
- DER NAME DER ROSE 268
- DER PATE 10, 15
- DER RAT DER GÖTTER 136–138, 141,
191f., 196, 228, 245f., 270–272, 293,
317, 321f.
- DER SCHMALE GRAT 46, 205
- DER SCHWARZE FALKE 56f., 210, 278,
280, 319, 323
- DER SOLDAT JAMES RYAN 34, 169–
171, 316
- DER STERN VON AFRIKA 261
- DER UNTERGANG 31, 48, 80, 83–86, 93,
151, 239, 242, 247, 274, 282, 312
- DER UNTERGANG DES RÖMISCHEN
IMPERIUMS 250
- DER UNTERTAN 106
- DIE ANDERE HEIMAT 254
- DIE BALLADE VOM SOLDATEN 151, 294
- DIE BLAUE ESKADRON 255
- DIE BLECHTROMMEL 10, 108
- DIE BRÜCKE 62
- DIE BUNKARIERTEN 138, 151
- DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN 158,
283f.
- DIE ENTLASSUNG 216, 220, 319
- DIE FAHNE VON KRIWOJ ROG 138, 206
- DIE FLUCHT 59, 231
- DIE GEBURT EINER NATION 9
- DIE GLORREICHEN SIEBEN (1960) 131
- DIE GRÜNEN TEUFEL 283
- DIE GUSTLOFF 190, 317
- DIE KRANICHE ZIEHEN 151, 294
- DIE MERKWÜRDIGE LEBENS GESCHICHTE
DES FRIEDRICH FREIHERRN VON DER
TRENCK 254
- DIE MÖRDER SIND UNTER UNS 16, 38
- DIE PASSION CHRISTI 255
- DIE RITTER DER KOKOSNUSS 178
- DIE SIEBEN SAMURAI 131, 204
- DIE SÖHNE DER GROSSEN BÄRIN 210
- DRESDEN 100, 231
- DU UND MANCHER KAMERAD 32, 94

E

- EHE IM SCHATTEN 262
- EIN BLONDER TRAUM 37, 49
- ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER
KLASSE 46, 71f., 138, 174f., 206, 222,
243, 261
- ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER
KLASSE 45, 129f., 132, 138, 222,
224, 230
- ES GESCHAH AM 20. JULI 100, 214,
250f., 282

F

- FEUERTAUFE. DER FILM VOM EINSATZ
UNSERER LUFTWAFFE IN POLEN 261
- FLAGS OF OUR FATHERS 110, 154,
194, 315
- FORT YUMA 210
- FRIEDRICH – EIN DEUTSCHER
KÖNIG 241
- FRIEDRICH SCHILLER 137, 220

G

- GANDHI 207, 241, 287
- GEBOREN AM 4. JULI 94, 110
- GEH UND SIEH 46, 87, 166, 276 f.,
279, 323
- GESPRÄCH MIT DEM BIEST 134, 214
- GETTYSBURG 153, 241 f.
- GLADIATOR 46, 60, 167, 212, 319
- GOOD BYE, LENIN! 13, 99, 151, 190, 317

H

- HAIE UND KLEINE FISCHER 100
- HANS WESTMAR 289
- HEIMAT 36, 46, 71, 135 f., 228, 247, 321
- HELDEN WIE WIR 236 f.
- HENRI 4 226
- HITLER – AUFSTIEG DES BÖSEN 243, 281
- HITLERJUNGE QUEX 289
- HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER
FAMILIE WEISS 48, 62, 77
- HUNDE, WOLLT IHR EWIG
LEBEN 100, 213 f.

I

- ICH KÄMPFE NIEMALS WIEDER 210
- ICH WAR NEUNZEHN 72 f., 83 f., 91, 206,
247, 312
- IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH
STILL 193 f.

- IM NAMEN DES VATERS 192
- IM WESTEN NICHTS NEUES (1930) 36,
55, 111, 131, 166, 178, 310
- IM WESTEN NICHTS NEUES (1979) 36,
111, 131, 178
- IM ZEICHEN DES KREUZES 296
- INGLOURIOUS BASTERDS 80, 103
- INTOLERANZ – DIE TRAGÖDIE DER
MENSCHHEIT 188 f., 207
- IWAN DER SCHRECKLICHE 58, 256 f., 322
- IWANS KINDHEIT 56 f., 151, 294

J

- JAKOB DER LÜGNER 10, 93, 150
- JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN
(1970) 132, 226–228
- JUD SÜSS 31, 44 f., 62, 97, 208, 310
- JUNGE ADLER 261

K

- KOLBERG 97, 105, 208 f., 216, 288, 290
- KÖNIGREICH DER HIMMEL 207
- KRIEG UND FRIEDEN 206
- KUHLE WAMPE 27–30, 37, 49, 52

L

- LAWRENCE VON ARABIEN 10
- LETTERS FROM IWO JIMA 110, 133, 194
- LINCOLN 101, 240
- LITTLE BIG MAN 189, 210
- LUFTSCHLACHT UM ENGLAND 109
- LUTHER 141, 254, 319

M

- MAMA, ICH LEBE 247
- MÄRKISCHE CHRONIK 135
- MARTIN LUTHER (1982/83) 254, 319
- MEINE STUNDE NULL 247

Filmregister

MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH

WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF
HITLER 80, 91, 106, 151, 233

MEUTEREI AUF DER BOUNTY (1962) 56

MISSING IN ACTION 283

MOLLE MIT KORN 135

MUTTER KRAUSENS FAHRT INS
GLÜCK 27

N

NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN 46,
128 f., 131, 140, 166, 189 f., 216, 229,
244 f.

NACHT UNTER WÖLFEN (1963) 77

NIKOLAIKIRCHE 229, 231, 319

NO MAN'S LAND 177

O

OASE DER ZOMBIES 104

OHM KRÜGER 62, 137, 220

OKTOBER 287

OPERATION WALKYRE 100

P

PANZERKREUZER POTEMKIN 57, 287

PARACELTUS 220

PATTON – REBELL IN UNIFORM 171

PEARL HARBOUR 109

PLATOON 87 f., 91

Q

QUO VADIS? (1913) 9

QUO VADIS (1951) 212, 217, 300

R

RAMBO 60, 283 f.

RIO BRAVO 149

S

SACHSENS GLANZ UND PREUSSENS

GLORIA 254

SA-MANN BRAND 289

SCHICKSALSJAHRE 61

SCHINDLERS LISTE 10, 46, 56, 77, 81,
83, 89, 91, 176, 178, 241, 269 f., 302, 310,
317, 322

SCHLACHT UM MOSKAU 101

SCHTONK! 16, 38

SEIN LETZTES KOMMANDO 210, 241

SEMINOLA 241

SHOCK WAVES – DIE AUS DER TIEFE
KAMEN 104

SONNENALLEE 90 f., 249, 300

SO WAR DER DEUTSCHE LANDSER 32

SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN 205

SPARTACUS 51, 298, 300

SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD 297

STAGECOACH 209 f., 280, 284, 298, 303

STREIK 287

STRESEMANN 189, 222, 225, 230, 320

STURM AUF FESTUNG BREST 109

SUCKER PUNCH 193

T

TAL DER WÖLFE – IRAK 46

TAXI DRIVER 94

THE MAN IN THE HIGH CASTLE 103 f.

THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN
GESETZ 97, 204

THEY SAVED HITLERS BRAIN 281

TODESLAGER SACHSENHAUSEN 73

TORA! TORA! TORA! 110

TRIUMPH DES WILLENS 37

TSCHAPAJEW 292

U

UNDERGROUND 108

URSULA 86, 87

V

VATERLAND 103
VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT 109
VERDAMMT, VERKOMMEN, VERLOREN –
THE LOSERS 105
VOM WINDE VERWEHT 10, 178

W

WEGE ÜBERS LAND 135
WENN LUDWIG INS MANÖVER
ZIEHT 107
WIE EIN WILDER STIER 10, 15

X

X-MEN – ERSTE ENTSCHEIDUNG 105

Z

ZUG DES LEBENS 77
ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE 110
ZWÖLF UHR MITTAGS 97, 145–150, 153,
178, 298, 314

Der historische Spielfilm zählt zu den populärsten Formen geschichtskultureller Artikulation. Als solche ist er Gegenstand kontroverser Diskussionen über einen angemessenen didaktischen Umgang. Vor diesem Hintergrund ist es das Ziel der vorliegenden Arbeit, ein integratives, theoretisch und empirisch abgesichertes Analysemodell zu entwickeln, das nach den Tiefenstrukturen historischen Erzählens im Medium des Spielfilms fragt und dabei unterschiedliche Erscheinungsformen historischer Spielfilme berücksichtigt. Die Überlegungen bewegen sich deshalb in einem interdisziplinären Spannungsfeld von Theorien zum historischen Erzählen und Konzepten der Literatur- und Filmwissenschaft. Die Diskussion und Synthese dieser unterschiedlichen Konzepte geht dabei – auf der Grundlage einer großen Materialbasis – vom Gegenstand aus und ist induktiv angelegt. Als Orientierung für die praktische Arbeit werden am Ende der einzelnen Kapitel Toolkits entwickelt, die zu einer vertieften Auseinandersetzung mit historischen Spielfilmen anregen sollen.

