

Spuren kollektiven Bewußtseins: Basismaterial Film

Überlegungen für eine Edition von Filmen als Quelle ihrer Entstehungszeit

Detlef Endeward

Pädagogische Nutzung von Filmen: Darstellung und Quelle

Welche Funktion haben Filme im zeitgeschichtlichen Unterricht?

In der Regel kann man davon ausgehen, daß Filme im Unterricht als "Informationsträger" eingesetzt werden. Schülerinnen und Schüler sollen den Filmen Sachinformationen entnehmen. Zu diesem Zweck werden zumeist Kompilationsfilme (chronikartige Zusammenschnitte von Filmausschnitten, die durch einen Kommentar verknüpft werden) eingesetzt: entweder als Überblicksfilme, die politische Ereignisse und Prozesse in einem größeren Zeitraum darstellen sollen oder als beispielhafte Darstellung repräsentativer oder typischer Aspekte einer historischen Phase. Dem Film wird dabei ein hoher Grad an Anschaulichkeit, an Intensität, Ausdrucksstärke, Erlebnisqualität, aber auch Genauigkeit und Realitätsnähe zugesprochen. Rückmeldungen von Schülerinnen und Schülern scheinen diese Einschätzung zu bestätigen. Sie weisen aber auch aus, daß Schülerinnen und Schüler sich offenbar mit Hilfe rekonstruierter Spielszenen oder Spielfilme Ereignisse oder Vorgänge besser vorstellen können: Spielszenen konkretisieren und emotionalisieren, erhöhen das Interesse - wenn eine lebensnahe Bezugs- oder Kontextsituation gegeben ist und die Handlung "anspricht".

Bei beiden Arten der Filmnutzung im Unterricht interessiert die Geschichtslehrerin / den Geschichtslehrer letztlich nur die Darstellungsebene der Filme: beim dokumentarischen Film die Filmbilder als Abbildung äußerer historischer Realität und das gesprochene Wort als deren Erklärung, beim Spielfilm die Geschichte (Story) und deren historische Detailtreue. Deshalb soll hier zunächst eine Selbst-verständlichkeit festgehalten werden: **Es gibt keine historische Darstellung, die die historische "Wirklichkeit" wiedergibt.** "Geschichtsschreibung ist immer Kon-strukt, an Standort und Perspektive gebunden, aber nicht beliebig, weil das Objekt in der jeweiligen Perspektive fest umrissen ist. Innerhalb der gewählten Perspektiven muß die Darstellung >stimmen<, und die begrenzte Perspektive muß deutlich bleiben."¹ Abgesehen davon, daß bei vielen derartigen Filmen leider häufig gerade diese >Stimmigkeit< der Perspektive fehlt, verweist diese Feststellung auf die Notwendigkeit des quellenkritischen Umgangs auch mit solchen filmischen Geschichtsdarstellungen.

Der Film als Quelle wird aber von Geschichtslehrern wenig ernst genommen. Beachtet werden allenfalls die sog. Filmdokumente: Wochenschauen und vergleichbare Produktionen. Spielfilme sind als mögliche historische Quellen nicht anerkannt und erkannt.² Die Beschränkung der Perspektive durch das vorherrschende Interesse an politischer Geschichte verstärkt diese Bevorzugung des "Filmdokuments". Gleichsam wird damit aber die Dichotomie der Begriffe "Spielfilm" (Fiktion) und "Dokumentarfilm" (Realität) zementiert. In diesem Ver-ständnis drückt sich aus, daß für viele Pädagogen offensichtlich unterschiedliche Qualitäten von (historischer) Realität existieren. Wer aber

¹ Irmgard Wilharm: Geschichte im Film, in: G. Schneider (Hg.): Geschichte lernen und lehren, Hannover 1986, S. 286

² Dieses Verständnis hat Tradition und ist vergleichbar mit der Rezeption von Filmen in der Geschichtswissenschaft.

Vgl. dazu einführend Rolf Aurich: Film in der deutschen Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick, in: Geschichtswerkstatt 17, Hannover 1989, S. 54-66

im vorhin ein bereits einen Begriff davon hat, was für den Geschichtsunterricht historisch relevantes Ereignis ist, schließt bestimmte Quellengattungen, hier also Spielfilme - aber auch Experimentalfilme, "Mischformen" usw. - wie selbstverständlich aus, weil sie mit dem "relevanten Ereignis" nichts zu tun und zu seiner Erklärung/Interpretation nichts beizutragen haben.

Film und Wirklichkeit

Nun verhält es sich aus filmtheoretischer Perspektive allerdings so, daß jede einmal im Film fixierte Wirklichkeit zunächst gleich viel oder weniger wert ist. Was dem Betrachter präsentiert wird, ist nichts anderes als **filmische Wirklichkeit**. Diese ist der vorfilmischen zwar nachgeordnet, indem sie ihr entspringt, nicht aber im Sinne einer 1:1-Abbildung. Wirklichkeit ist immer auf vielfältige und mehrschichtige Weise in Film eingegangen. In Filmen fixierte reale Ereignisse bestehen als filmische Ereignisse weiter. Zwangsläufig muß man sich also diesen filmischen Ereignissen - den Bildern (und Tönen) -, die untereinander keine Hierarchie kennen, zuwenden, um Erkenntnisse über die vorfilmische Wirklichkeit zu erlangen. Sobald die Kamera auf irgendetwas gerichtet wird, stellt sich die Frage sowohl nach dem, was sie wie "sieht", als auch nach dem, was für das Kameraobjektiv nicht existiert. "Weder Spiel- noch Dokumentarfilme stellen technisch-mechanische >Kopien< der Wirklichkeit dar, sondern bedeuten aktive Reproduktion und subjektive Gestaltung, also: Interpretation einer gesellschaftlichen Realität. Die Wirklichkeit wird durch die Filmaufnahme in eine Vorstellung dieser Wirklichkeit transformiert. (...) Die Zweiteilung des Kinos in Fiktion und Dokumentation, begründet auf der filmischen Realisierung >innerer< Phantasiebilder einerseits und >äußerer< Wirklichkeitsbilder andererseits, ist also nicht aufrechtzuerhalten: **Jeder Film ist Fiktion - wie jeder Film dokumentarisch ist**. Was einen Dokumentarfilm oder auch einen Spielfilm zum Zeitdokument und zur historischen Quelle werden läßt, ist eben nicht in einer möglichst korrekten oder detaillierten Rekonstruktion einer gesellschaftlichen Wirklichkeit (eines bestimmten historischen Zeitabschnitts) zu suchen, sondern in der filmischen Gestaltung, d. h. Interpretation dieser. Der dokumentarische Wert des Films liegt darin begründet, wie er (in welcher filmästhetischen Form, mittels welcher Thematik und Handlung, anhand welcher Motive, in welcher Erzählhaltung und -perspektive) bestimmte gesellschaftliche Realitäten darstellt bzw. thematisiert." ³

Fiktiven und dokumentaren Bildern ist also gemeinsam, daß sie Abbilder der **vor** der Kamera befindlichen Realität und zugleich Interpretationen dieser Wirklichkeit sind. Sie unterscheidet, daß beim dokumentarisch orientierten Film in der Regel das Geschehen vor der Kamera nicht beeinflusst wird, beim Spielfilm auch hier gestaltend eingegriffen wird. Die Grenzen sind allerdings fließend und es gibt zahl- lose Filmbeispiele, die dem Dokumentarbereich zugeordnet werden, bei denen sehr wohl das Geschehen vor der Kamera "gestaltet" wurde (z. B. Filme von Joris Ivens) und Spielfilme, die dokumentar orientiert sind.

Bei einer solchen Herangehensweise, einen Film als "Überrestquelle" (unabsichtliche, unbewußte Überlieferung) zu begreifen, gibt es dann keinen Grund mehr, sich auf die sog. Filmdokumente zu beschränken. Eine unterrichtliche Praxis, die Filme als Quelle behandelt, muß alle Filmarten berücksichtigen und dabei die filmischen Inhalte und Gestaltungsformen zum Gegenstand der Untersuchung machen: Filme können dann nicht mehr als "Stellvertreter" für Wirklichkeit behandelt werden.

³ Heiner Behring: Fiktion und Wirklichkeit: Die Realität des Films, in: Geschichtswerkstatt 17, Hamburg 1989, S

Filme: Quelle wofür?

Bei dokumentarischen Filmen ist die Beantwortung dieser Frage sicher auch abhängig vom Gegenstand - dem Thema - und der formalen Struktur des Films:

Die Wochenschauen vermitteln einiges über die politischen Absichten und Perspektiven der Produzenten. Die festgehaltenen Politikerreden, die inszenierten Politikerauftritte und Staatsempfänge, die Darstellung von Kriegs(manöver)geschehen, die "großen gesellschaftlichen Ereignisse" usw. haben Aussagewert für politische Selbstdarstellung und Propaganda, für Inhalt und Art der politischen Auseinandersetzung. Über die Darstellung der äußeren Realität hinaus offenbaren die Filme wohl auch politisches Bewußtsein bzw. Verhalten, sagen aber wenig über Ängste und Gefühle der Menschen.

Dokumentarfilme - in ihrer ganzen Vielfalt - verweisen auf gesellschaftlich aktuelle Diskussionen und gesellschaftspolitische Problemfelder, die die Menschen beschäftigten.

Filme, die "freier" in ihren Gestaltungsmöglichkeiten, die weniger an Vorfindliches gebunden sind, wie z. B. Experimentalfilme, "Montagefilme", Kulturfilme, spiegeln hingegen in der Art und Weise der Darstellung sowie den Motiven und Themen deutlicher auch kollektive Bewußtseinsstrukturen der Menschen. Und sicher tun dies auch die Werbefilme, die ja gerade an die Gefühle, Wünsche und Träume der Menschen appellieren wollen.

Dies vorausgesetzt, sind Spielfilme prädestiniert, die Gefühle und Träume der Menschen zu spiegeln. Sie sind also in erster Linie als Quelle für Mentalitäten⁴ anzusehen.

Siegfried Kracauer hat schon versucht, dies in einer Untersuchung zu belegen. Durch eine Analyse der Spielfilme der Weimarer Republik versuchte er, "tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland 1918-1933 herrschten, aufzudecken".⁵ Seine Untersuchung zeigt, wie sich aus einer solchen Analyse eine mittelbare Einsicht in die "Mentalität einer Nation" in einer konkreten historischen Situation eröffnen läßt:

- Da Spielfilme nicht Produkte eines einzelnen sind, sondern in kollektiven Prozessen entstehen, fließen in sie bereits verschiedene Sichtweisen und Deutungsmuster der Realität ein.
- Da sie auf Massenakzeptanz angewiesen sind, antizipieren sie Vorstellungen und Tagträume, die vielen Menschen gemein sind. So finden sich in typischen Motiven der Leinwand Hinweise auf Sichtweisen, Haltungen, Einstellungen vieler Individuen einer Gesellschaft. Zugleich wirken solchermaßen sich durchsetzende Sichtweisen, "Gesellschaftsbilder", wiederum auf das Publikum zurück. In Spielfilmen artikulieren sich "unausgesprochen gesellschaftliche Normen und soziokulturelle Codes (...), ohne diskursiv ausgedrückt zu sein."⁶

⁴ Der Begriff kann hier nicht umfassend entfaltet werden, weil dann auf die entsprechende umfassende wissenschaftliche Diskussion ausführlicher eingegangen werden müßte. Wichtig ist allerdings, zu betonen, daß damit weder ein eher kurzfristig deutlich werdender, modischer sog. "Zeitgeist" noch eine fest umrissene angebliche "Volksmentalität" gemeint ist, sondern langfristig angelegte psychische Dispositionen, die allerdings auch abhängig sind von den jeweiligen konkreten historischen Situationen.

⁵ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, (USA 1948) deutsche Ausgabe Frankfurt/M. 1984, S. 8
Neuere Untersuchungen der Spielfilme aus den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und den 50er Jahren bestätigen die Tragfähigkeit seines Ansatzes.

⁶ Gunther Salje: Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse, in : Thomas Leithäuser u. a.: Entwurf einer Empirie des Alltagsbewußtseins, Frankfurt/M. 1977, S. 264

- Und letztlich: Die Kamera bildet "mehr" ab, als den Produzenten jeweils bewußt gewesen ist.⁷

Solche un- und vorbewußten Vorstellungen, Bilder, Sichtweisen freizulegen - das sollte in stärkerem Maße Ziel von Film-Untersuchungen sein - auch im Geschichtsunterricht.

Vor allem für Krisen- und Umbruchzeiten bieten sich derartige Untersuchungen an. Gerade in historischen Situationen, in denen verbindliche Bezüge und Verhaltensstandards verlorengegangen sind, in denen Identität gesucht wird, gewinnen kollektive Bilder eine ungeheure Macht - wir erleben dies gegenwärtig erneut. In den Filmen spiegeln sich hier die gesellschaftlich dominierenden gedanklichen Formen der Verarbeitung von Vergangenheit, des Umgangs mit den Problemen der Gegenwart und der Vorstellungen von bzw. Erwartungen an die Zukunft. Gleichzeitig ist in solchen Phasen in den künstlerischen Produktionen wahrscheinlich aber auch "Minderheitenbewußtsein" stärker präsent, als in Phasen relativer gesellschaftlicher Stabilität. Im "Mehrheiten- oder Minderheitenbewußt sein" dürften sich nur verschiedene Ebenen langfristig angelegter psychischer Dispositionen ausdrücken, wobei in den Umbruchphasen die Minderheitenpositionen vielleicht weniger "verdeckt" sind, als in Phasen relativer gesellschaftlicher Stabilität.⁸

Was folgt daraus für ein Vorhaben, Filme als Quellen für den Geschichtsunterricht herauszugeben?

Kriterien für die Filmauswahl

1. Wesentlich für diese Auswahl ist, daß die Filmbilder sich nicht mehr als Abbildungen einer äußeren historischen Realität zeigen, sondern als Ausdruck der "Realität" in den Köpfen der Menschen. Die Aufmerksamkeit muß also den Filmen geschenkt werden, die diese Realität in besonderer Weise zum Ausdruck bringen.
2. Der Schwerpunkt einer solchen Edition sollte auf den Spielfilm gelegt werden. Dokumentarische Filme sollten ergänzend Berücksichtigung finden, ebenso die Kulturfilme, Experimentalfilme, "Mischformen" und auch die Werbung.
3. Die Filme müssen als repräsentativ für die Phase ihre Entstehung angesehen werden können, was sich in der Dominanz oder Häufung bestimmter Themen und Motive ausdrückt.
4. Die künstlerische Qualität des Films ist zwar sekundär⁹, sollte aber - nicht zuletzt, weil die Filme natürlich auch in anderen Fächern Unterrichtsgegenstand sein können - ebenfalls Berücksichtigung finden. Aber gerade die sog. einfachen Unterhaltungsfilme offenbaren häufig besonders deutlich die Sehnsüchte, Ängste und Tagträume der Menschen.
5. Wie oben gesagt, sollte zunächst eine Konzentration auf Filme aus den Phasen der Geschichte erfolgen, in denen die Menschen mit Krisen und Umbrüchen konfrontiert waren, in denen traditionelle Werte und Vorstellungen ins Wanken gerieten oder gar aufgegeben wurden

⁷ Vgl. auch: Marc Ferro: Film als >Gegenanalyse< der Gesellschaft, in: Claudia Honegger (Hg.): M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u. a. - Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, Frankfurt/M. 1977, S. 247-271

⁸ Eine Hypothese in diesem Zusammenhang lautet: Die "Filmproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeiten tragen mindestens in ihrer ästhetischen Form Ausnahmecharakter. Sie sind zwar kommerzielle Produkte, aber nicht nur im Hinblick auf Massenzustimmung konzipiert. (...) Die Filme aus der Zeit ökonomischer und politischer Stabilisierung sind dagegen in erster Linie auf Massenzustimmung hin konzipiert worden." Irmgard Wilharm: Die Nachkriegszeiten im deutschen Spielfilm, in: Geschichtswerkstatt 17, Hamburg 1989, S. 22

⁹ Dies unterscheidet die Edition beispielsweise von den "Bilddokumenten zur Geschichte des Films". Damals war entscheidendes Auswahlkriterium der "filmkünstlerische und filmhistorische Stellenwert"

(werden mußten), neue aber - noch nicht - etabliert waren. Konkret heißt dies: Filme aus den beiden Nachkriegszeiten sollten zunächst für eine derartige Edition ausgewählt werden.¹⁰

Durch die Arbeit mit den Filmen aus der Zeit nach den Ersten Weltkrieg könnten - über das Aufdecken psychischer Dispositionen der Menschen - für die Schüler Kräfte erkennbar werden, "die den Lauf der Zeit zu jener Zeit beeinflussten und mit denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird." ¹¹

Für die Gesellschaft der zweiten Nachkriegszeit bestünde die Möglichkeit, Verständnislücken im Selbst- und Weltbild "aufzufüllen", kritischen Fragen nach der "Unfähigkeit zu Trauern" (Mitscherlich) und dem häufig beklagten "Mangel an politischer Kultur" im Nachkriegsdeutschland nachzugehen.

Zugleich sind mit diesen Zeitphasen auch Themenfelder für Kurse im Sekundarbereich 2 angesprochen:

1. 1918 - 1924: Krise und Umbrüche in der deutschen Gesellschaft nach dem Untergang des Kaiserreichs

2. 1945 - 1950: Vom Nationalsozialismus zu zwei deutschen Staaten

Im Folgenden sollen die vorherrschenden Themen und Motive, durch die die Filme der beiden Nachkriegszeiten, die psychischen Dispositionen der Menschen zum Ausdruck bringen, kurz aufgezählt und dazu einige exemplarische Filmbeispiele aufgeführt werden.¹²

1918 - 1924

Dominierendes Thema der Kino-Produktionen nach dem Ersten Weltkrieg ist nicht die soziale oder politische Umwelt gewesen, sondern "ist das Bestreben, Umwelt als objektivierten Ausdruck von >Seele<, Gefühl und Stimmung erscheinen zu lassen."¹³

Der Film DAS CABINETT DES DR. CALIGARI von 1919 hat dabei den Stil und die Motive geprägt. Die Filme deuten auf die globale Verunsicherung der deutschen Gesellschaft hin, die bereits am Ende des Kaiserreichs bemerkbar war, einer Verunsicherung, die aber nach dem Ende des verlorenen Krieges noch anwuchs. Zweifel an Autoritäten und Probleme in der Verarbeitung des Erlebnisses Krieg bestimmten Themen und Motive der Filme. Das Motiv vom doppelt gespaltenen Ich; die unvermeidliche seelische Entscheidung zwischen Tyrannei und Chaos, die hilflose Unterwerfung unter

¹⁰ Diese Zeitabschnitte sind unstrittig als Umbruchphasen zu bezeichnen. Möglicherweise wäre es auch sinnvoll, die Endphase der Weimarer Republik und die 60er Jahre unter den hier genannten Gesichtspunkten in den Blick zu nehmen und die Edition entsprechend auszuweiten.

Aber hier fehlen derzeit noch Vorarbeiten, die es erlauben würden, konkrete Vorschläge zu unterbreiten.

Auf die besondere Bedeutung von Filmen gerade für die Vermittlung anderer Perspektiven, der Selbst- und Weltsicht anderer Kulturen, der Sichtweisen anderer Kulturen auf ihrer eigene und die deutsche Geschichte soll hier nur hingewiesen werden. Filme sind als Beitrag zum Fremd- verstehen im Rahmen eines fächerübergreifenden interkulturellen Lernens besonders geeignet.

¹¹ Siegfried Kracauer, a. a. O., S. 7

¹² Ich beschränke mich auf die Titelnennung von Spielfilmen, da es Vorarbeiten gibt, an die für eine solche Edition angeknüpft werden kann. Neben der erwähnten Arbeit von S. Kracauer über die Filme aus der Weimarer Republik, sei für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem auf folgende Arbeiten hingewiesen: Peter Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948, Münster 1965. In Vorbereitung befindet sich eine Veröffentlichung der Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung, der Gesellschaft für Filmstudien und der Landesmedienstelle "Deutsche Spielfilme der Nachkriegszeit". In dieser Arbeit sind 14 ausgewählte Spielfilme untersucht worden.

¹³ Ulrich Gregor/Enno Patalas: Geschichte des Films 1895-1939, Bd. 1, 1986, S. 52

fragwürdige, z. T. verbrecherische Autoritäten finden sich z. B. bei NOSFERATU (F. W. Murnau 1922) VANINA (Arthur von Gerlach 1922) und DR. MABUSE, DER SPIELER (Fritz Lang 1922). Versuche, Auswege aus innerer Zwiespalt zu prägen Filme wie z. B. EIN GLAS WASSER (Ludwig Berger 1923) und DER VERLORENE SCHUH (Ludwig Berger 1923). Versuche, feste seelische Lebensformen zu schaffen sind z. B. bei I.N.R.I. (Robert Wiene 1923) zu finden. GENUINE (Carl Mayer 1920) thematisiert eine Welt im Chaos, DER MÜDE TOD (Fritz Lang 1921) die Macht des Schicksals, FRIDERICUS REX (Arsen von Cserepy 1922) und DIE STRAÙE (Karl Grune 1923) die Rückkehr zu autoritärem Verhalten als Lösungsweg aus dem Chaos. Helden, die sich auflehnen, letztlich aber unterwerfen (z. B.: VON MORGENS BIS MITTERNACHTS, 1920, PHANTOM, Friedrich W. Murnau und DIE FLAMME, E. Lubitsch 1923).¹⁴

Tyrannen, Übermenschen, Gespenster, Wahnsinnige bevölkern viele dieser Filme, die Darstellung des kleinbürgerlichen Milieus dominiert.

1945 - 1950

Die Filmproduktion in diesen Jahren hat sich überwiegend mit der eigenen Gegenwart beschäftigt. Zu keiner anderen Zeit gab es einen vergleichbar hohen Anteil (4/5 aller Filme) an Filmen mit konkretem Zeitbezug.

Vorherrschende Themen und Motive in diesen, "Trümmerfilme" genannten, Werken waren: der Krieg mit seinen Folgen physischer und psychischer Zerstörung - Hunger und Existenznot in Trümmern, Schwarzmarkt einerseits, Flüchtlingsschicksale, Kriegsheimkehrer sowie die Entlastung der Mitläufer andererseits. Die Menschen erscheinen als "Opfer" der Geschichte. Der Werteverlust und die Perspektivlosigkeit der Menschen werden häufig thematisiert, verbunden mit Appellen an die Moral und den Willen zum Aufbau. Arbeit und Leistung sowie die Familie (das kleinfamiliäre Glück) sind zentrale Ideale und weisen den Weg in eine bessere Zukunft:

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (Wolfgang Staudte 1946) und IN JENEN TAGEN (Helmut Käutner 1947) waren die ersten Nachkriegsproduktionen über Krieg und Nationalsozialismus. LIEBE 47 (Wolfgang Liebeneiner 1949) und RAT DER GÖTTER (Kurt Maetzig 1951) thematisierte den Krieg; UND ÜBER UNS DER HIMMEL (Josef von Baky 1947) RAZZIA (Werner Klingler 1947) UNSER TÄGLICH BROT (Slatan Dudow 1949) waren Darstellung und Stellungnahmen zu den gesellschaftlichen Problemen der Zeit und Appelle an den Aufbauwillen. FILM OHNE TITEL (Rudolf Jugert 1948) und MENSCHEN IN GOTTES HAND (Rolf Meyer 1948) stellten menschliche Schicksale im zeitgeprägten Umfeld dar, EHE IM SCHATTEN (Kurt Maetzig 1947) DER RUF (Josef Von Baky 1949) und AFFAIRE BLUM (R.A. Stemmle/Erich Engel 1948) waren Versuche, mit den Erfahrungen von Judenverfolgung und Antisemitismus umzugehen.

Kriterien für die Edition

Mit dieser Film-Edition soll für den Geschichtsunterricht Material zur Verfügung gestellt werden, das Schülerinnen und Schülern ermöglicht, vergleichende Filmuntersuchungen praktisch durchzuführen

¹⁴ Über Carl Mayer, einen der bedeutendsten Autoren jener Zeit, schreiben Dorothea Gebauer und Steffen Wolf in der Einleitung zum Begleitheft "Der klassische deutsche Stummfilm" aus der o. g. Edition "Bilddokumente zur Geschichte des Films": Indem ... Mayer (...) immer wieder das verhängnisvolle Chaos, den dumpfen Schicksalsglauben und den Untergang beschwor, wurde er zum sicherlich unbewußten Chronisten seiner Zeit..."

und die Ergebnisse jeweils in den zeitlichen Kontext einzubetten. Dies verlangt ein langfristig und umfassend angelegtes Konzept.¹⁵

Mehrere (mindestens zwei) Filme zu vergleichbaren Themen bzw. Motive müssen ausgewählt werden. Diese Filme sind möglichst in der unveränderten Fassung der Entstehungszeit als Video herauszugeben.

Darüber hinaus müssen die Filme quellenkritisch bearbeitet werden. Die Ergebnisse müssen als begleitende Informationen und Arbeitsmaterialien zur Verfügung stehen: Informationen zum Produktionskontext und zu den Filmautoren bzw. Produzenten, filmkritische/analytische Hinweise für die Pädagogen, Sequenzprotokolle (in Einzelfällen auch Einstellungsprotokolle von Schlüsselsequenzen), Informationen zur zeitgenössischen Filmrezeption (Kritiken, Kontroversen, Publikums-zahlen).

Anmerkungen zur schulischen Umsetzung

Ein solches Vorhaben stößt sicher auf den Einwand, daß sich eine derartige Untersuchung von Filmen, insbesondere Spielfilmen, nicht durchführen ließe: die Fülle der zu vermittelnden Stoffe, Rahmenrichtlinien und Unterrichtsorganisation ließen dies nicht zu.

Die moderne Geschichtsdidaktik wendet sich schon lange gegen stoffliche Überfrachtung - nur wird in der Praxis leider selten ernst damit gemacht, auch wenn sich ein Bewußtseinswandel abzuzeichnen beginnt.

Historisches Lernen orientiert sich u. a. an Leitproblemen, deren Analyse auch zur Bewältigung gegenwärtiger und zukünftiger Lebenssituationen beitragen soll. Für die Beschäftigung mit dem Verhältnis des Menschen zur Gesellschaft bzw. mit gesellschaftlich relevanten Menschenbildern und Weltdeutungen ist die Auseinandersetzung mit dem Denken und Fühlen, den Werten und Vorstellungen der Menschen unerlässlich. Wir leben in einer Gesellschaft, in der Identität, in der sich unsere Selbst- und Weltsicht, unser Bewußtsein wie unser Gefühl über die Wahrnehmung sehr stark über massenmedial vermittelte Zeichen und Bilder formt. Eine Beschäftigung mit diesen Zeichen und Bildern **erweitert den Geschichtsunterricht um eine medienerzieherische Perspektive.**

Die Beschäftigung mit den Filmen als Quelle für Mentalitäten **erweitert die lernende Auseinandersetzung mit Geschichte um eine Dimension, die psychosoziale Beziehungen einbezieht**, trägt dazu bei, die Verengung auf die Politikgeschichte aufzubrechen.

Im Sekundarbereich II ist es im Rahmen von Grund- und Leistungskursen jederzeit möglich, Unterrichtseinheiten zu planen, in denen die Schülerinnen und Schüler sich mit Filmquellen beschäftigen.

In der Vorstufe bzw. Einführungsphase sollte die Entwicklung von Fragestellungen und Blickrichtungen im Mittelpunkt stehen, der Unterricht Orientierungsfunktion haben. Dies setzt voraus, daß Stoffüberfrachtung vermieden, Problemorientierung und die Möglichkeiten des Methodenlernens betont werden. In diesem Zusammenhang hätte die quellenkritische Beschäftigung mit Film ihren besonderen Stellenwert. Die Notwendigkeit zur präzisen Beschreibung des Gegenstandes Film, die Vermittlung der eigenen Wahrnehmungen mit den Wahrnehmungen anderer,

¹⁵ Vielleicht kann die im Produktionsplan 1995/96 aufgeführte sog. "Blaue Reihe" in der hier angesprochenen Weise konkretisiert werden.

die Übertragung von Bildwahrnehmungen in Worte und Schrift fördern die Einübung in wissenschaftliches Denken und Arbeiten.

In Niedersachsen ist darüber hinaus für diese Phase die inhaltliche Beschäftigung mit dem Themenfeld "Krisen und Umbrüche" vorgesehen.

Der Unterricht in der Kursstufe soll neben dem Erwerb von grundlegenden Erkenntnissen und Verfahrensweisen vor allem Perspektiven historischer Erfahrung erfaßbar machen und Methoden selbständigen Lernens betonen. Außerdem sollten fächerübergreifende Aspekte eine besondere Rolle spielen. Alle diese Vorgaben sprechen dafür, die quellenkritische Auseinandersetzung mit Filmen als einen wesentlichen Aspekt in die Arbeit aufzunehmen.

Eine quellenkritische Arbeit mit Filmen ist aber nicht nur im Unterricht des Sekundarbereichs II möglich. Auch im Sekundarbereich I ist quellenkritische Arbeit gefordert. Eine Voraussetzung ist allerdings, daß die Fixierung auf die 45-Minuten-Unterrichtsstunde aufgebrochen wird: Alternative Stundentafeln, Projektorientierung, offener Unterricht sind Stichworte für eine Unterrichtsorganisation, die diese Arbeit ermöglichen sollte.

Auch die Forderung nach einer Öffnung des Geschichtsunterrichts kommt der hier vorgeschlagenen Arbeit mit Filmen entgegen, kann sie doch zur Einbeziehung außerschulischer Lernorte, wobei in diesem Zusammenhang vor allem an Kinos (und die kommunalen Bildstellen und Medienzentren) gedacht werden sollte, beitragen.

Insgesamt sollte auf diese Weise die partielle Vernetzung von historischem Lernen und Medienerziehung verstärkt werden.

Aus:

Detlef Endeward: Spuren kollektiven Bewußtseins: Basismaterial Film. Überlegungen für eine Edition von Filmen als Quelle ihrer Entstehungszeit. In: **FWU Magazin 7/1993, S. 15-20**