

Daniel Körling

Berlin

## Die historische Spur als Analyseinstrument

### Ein methodologischer Zugang zum Geschichtsfilm am Beispiel des Historischen NS-Films

**Abstract:** Zwar wird viel über Geschichtsfilme gesprochen, aber eine systematische Definition ist bisher ausgeblieben – diese Leerstelle möchte ich mit meiner Analysemethode Historischer Filme gattungsübergreifend (Spiel-, Kultur- und Lehrfilme) ausfüllen. Dazu etabliere ich das hier abgesteckte Konzept der *historischen Spur* zur Erfassung geschichtlicher Bezüge auf verschiedenen formalen sowie inhaltlichen Ebenen. Historische Filme aus der Zeit des Nationalsozialismus fokussieren das 18./19. Jahrhundert und können in drei Cluster an *filmischen Wirkungsabsichten* einsortiert werden (Legitimation, Feindbild, Identitätsstiftung). Diese Methodik erweist sich als gattungsübergreifend anwendbar, soll die Forschungslücke zwischen Propaganda- und Unterhaltungsfilmen schließen und trotzdem eine Binnendifferenzierung des Geschichtsfilms zulassen.

---

**Daniel Körling** (MA, MA), wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Langzeitforschungsprojekt *Bilder, die Folgen haben – Eine Archäologie ikonischen Filmmaterials aus der NS-Zeit* und Doktorand an der Filmuniversität Babelsberg. Master in Geschichte und Filmkulturerbe. Forschungsschwerpunkte: Darstellung von Geschichte im Film, die Verwendungsgeschichte von NS-Filmmaterial und quantitative Methodiken in der Filmwissenschaft.

## 1. Einleitung

Dieser Artikel stellt das Konzept der *historischen Spur* als methodisches Instrument zur Analyse des Historischen Films<sup>1</sup> vor. Dieser stellt den Versuch dar, „der verlorenen Zeit nachträglich dennoch ein Bild abzugewinnen;<sup>2</sup> er ist der in ihm dargestellten Zeit temporal folglich nachgelagert. Ziel ist ein systematischer Brückenschlag zwischen Werken, die traditionell als Geschichtsfilme<sup>3</sup> gelesen werden, und solchen, die bisher primär dem Bereich des Kostümfilms zugeordnet werden. Auch die bisherige Forschung zum Historischen Film im Nationalsozialismus konzentriert sich vorwiegend auf die explizit propagandistischen Werke und vernachlässigt weitere Filme, deren Diegesen ebenfalls in der Vergangenheit angesiedelt sind.

Das hier umrissene Modell ermöglicht dagegen eine differenziertere Erfassung aller historischen Elemente in Filmen – von personenbezogenen und ausstattungsstechnischen Spuren über auditive Spuren bis hin zu textuellen Markierungen der Geschichtlichkeit. Anschließend wird systematisiert, welchen Mehrwert die *historische Durchdringung* dieser Spuren sowie eine Verortung der *filmischen Wirkungsabsichten* und damit der ideologisch-propagandistischen Inhalte im Geschichtsfilm mit sich bringen.

Mein Beitrag plädiert für eine methodische Erweiterung filmhistorischer Forschung, die sowohl die expliziten als auch die impliziten Manifestationen des Historischen im NS-Film systematisch berücksichtigt und damit neue Perspektiven auf die Geschichtskultur des Nationalsozialismus – und darüber hinaus – eröffnet. Zugleich beleuchtet er aktuelle Grenzbereiche, in denen eine Nachschärfung des Konzepts noch aussteht.

## 2. Der Historische Film – eine Arbeitsdefinition

### 2.1 Forschungsstand

Eine Schwachstelle bezüglich der Definition des Geschichtsfilms ist der häufig vorgetragene normative Anspruch, dass sie „serious attempts to understand or

<sup>1</sup> Zu differenzieren ist der *Historische Film* vom *historischen Film*: Letzterer Begriff beschreibt Filme, deren Produktion in der Vergangenheit liegt – zwangsläufig wird jeder Film zu einem historischen Film; alle NS-Geschichtsfilme sind selbst schon historisch. Diskutabel bleibt, ab wann ein Film selbst historisch wird.

<sup>2</sup> Geimer bezieht sich hier auch auf andere Medien, beispielsweise die Malerei und die Fotografie; Geimer 2022: 253.

<sup>3</sup> Die Begriffe *Geschichtsfilm* und *Historischer Film* werden synonym verwendet.

explain the past“<sup>4</sup> verfolgen müssen. Obwohl Robert Burgoyne's Unterscheidung in fünf Typen<sup>5</sup> plausibel erscheint, setzt sie ebendiese normative Bedingung voraus; zugleich versteht er den Historischen Film als ein *schwaches Genre*. Dadurch werden weitgehend alle Kostüm-, Liebes- oder Abenteuerfilme, die in der Vergangenheit angesiedelt sind, ausgeschlossen und als bloße Unterhaltungsfilm ohne historischen Diskurswert abgestempelt.

Auch Robert A. Rosenstone und Constantin Parvulescu umreißen den Diskurs zur Definition des Historischen Films in ihrer Einleitung zum *Companion to the Historical Film* (unfreiwillig) treffend: Dort heißt es einerseits, dass „historical“ sich im „broadest sense“ zwar auf „any film consciously set in a past“ beziehe. Andererseits stehe eine eingehende Begriffsbestimmung noch aus – meist werde der allerdings reine Bezug zur Vergangenheit als nicht ausreichend angesehen. Eine Auslegung, der auch Rosenstone selbst zustimmt: Der Geschichtsfilm – anders als der Kostümfilm – „intersects with, comments upon, and adds something to the larger discourse of history.“<sup>6</sup>

Debatten um eine Definition des Historischen Films werden nun schon seit etwa einem halben Jahrhundert geführt, auch diese diskursive Engführung geht bereits auf Marc Ferro und Pierre Sorlin zurück: Der eine sieht im Geschichtsfilm einen Beitrag zum Verständnis der Vergangenheit, der andere eine Reflexion über die Entstehungsgegenwart des Films.<sup>7</sup> Gefordert wird demnach immer ein Mehrwert, den der Geschichtsfilm liefern soll. Eine Deskriptionsebene wird dagegen verwehrt; eine systematische Einordnung unterlassen. Dies gilt allen voran gattungsübergreifend. Dieses Desiderat möchte ich füllen. Anschließend an diesen knappen Abriss des Forschungsstandes werde ich nun meine Methodik ausführen und die Graubereiche näher ausleuchten.

## 2.2 Grundsätzliche Fragestellungen

Bevor sich dem methodischen Werkzeugkasten zugewendet wird, folgen allgemeine Überlegungen zur Definition eines Historischen Films. Diese dienen der Präzisierung und bilden den Ausgangspunkt für die Erläuterung der hier entworfenen Methodik.

Die zwei separaten hinreichenden Bedingungen für den Historischen Film sind die *Thematisierung zeitlich abgeschlossener Ereignisse, Personen oder Epochen* sowie die *systemische Unterscheidbarkeit*: Bewusst handelt es sich um offene Bedingungen, die

<sup>4</sup> Burgoyne 2008: 26.

<sup>5</sup> Burgoyne differenziert zwischen Kriegs- epischen, biografischen, metahistorischen und thematischen Filmen.

<sup>6</sup> Rosenstone/Parvulescu 2013: 1.

<sup>7</sup> Vgl. ebd: 1–3.

nicht operativ anhand einer festen Zeitspanne, beispielsweise fünf Jahre, zu fassen sind, da sich eine Festlegung auf Grundlage einer numerischen Differenz als unzweckmäßig erweist. Stattdessen muss das diegetisch Gezeigte entweder (überwiegend)<sup>8</sup> abgeschlossen sein oder aber zumindest ein systemischer Bruch vorliegen – der Film also in einer zur Produktionszeit nicht mehr existierenden gesellschaftlich-politischen Ordnung spielen. Dabei muss die historische Bezugnahme den vorwiegenden Teil der Diegese bestimmen und ersichtlich sein, dass ein bestimmtes Bild von der Vergangenheit entworfen und vermittelt werden soll.

Filme wie *Hitlerjunge Quex* (1933), die in der Frühphase des NS-Regimes entstanden, lassen sich aufgrund dieser systemischen Unterscheidbarkeit als Historische Filme einordnen: Obwohl der zeitliche Abstand zwischen Produktion und Diegese in diesen Fällen sehr gering ist, spielen diese Filme in der untergegangenen Demokratie. *Quex* und Co. thematisieren demzufolge eine als überwunden betrachtete Epoche, die bereits im nationalsozialistischen Sinne historisiert und als *Kampfzeit* stilisiert wird. Ähnliches gilt für Werke wie *Pour le Mérite* (1938), die einen größtenteils historischen Zeitraum abdecken und die Vergangenheit erkennbar in den Mittelpunkt stellen und nicht nur als Rückblende funktionalisieren. Es geht in diesen Filmen häufig um den gezielten Entwurf eines Geschichtsbildes.

Wohingegen 1933 noch als eine klare Zäsur verstanden werden kann, ist die Einstufung als Geschichtsfilm bei einem Werk wie *Heimkehr* (1941) komplexer: Zwar spielt der Film stellenweise vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs in Europa, jedoch ist er letztlich zu durchdringend in den zur Produktionszeit fortbestehenden historischen Rahmen eingebunden, als dass eine Definition als Geschichtsfilm möglich ist. Ein eindeutiger gesellschaftlicher Bruch ist nicht vorhanden. Ebenso wenig können Filme, die die vorangegangenen Feldzüge gegen Polen und Frankreich zeigen, als Historische Filme verstanden werden. Damit

<sup>8</sup> Nicht alle Filme, die grundsätzlich auf Vergangenes rekurrieren, sind als Geschichtsfilme zu klassifizieren. Viele in der Produktionsgegenwart spielende Werke greifen historische Elemente auf oder behandeln die Vorgeschichte einer Figur, ohne dass das Historische dezidiert im Fokus steht. Zu nennen sind beispielsweise Erinnerungsmontagen, die Einblicke in die Entwicklung eines Charakters geben und dabei auf historische Ereignisse verweisen. Ein Beispiel hierfür ist *D III 88* (1939). Der Film thematisiert den Aufbau der Luftwaffe und beinhaltet eine Erzählung von Piloten aus dem Ersten Weltkrieg, die nun führend am Aufbau der neuen Luftstreitkräfte beteiligt sind. Der Einstieg in diese Erinnerungsmontage erfolgt über das Bild eines Kameraden mittels eines Match Cuts (01:08:32). Das Ende der Montage leitet ebenso ein Match Cut ein – aus einem Eisernen Kreuz am hinteren Seitenruder eines Weltkriegs-Flugzeugs wird ein Hakenkreuz (01:16:55).

stellt *Heimkehr* einen Grenzfall dar, der die Schwierigkeiten einer definatorischen Annäherung über die hinreichenden Bedingungen offenlegt.

Ein hypothetischer Film wiederum, der sich 1940 mit der nationalsozialistischen Gleichschaltung der politischen und gesellschaftlichen Strukturen 1933 auseinandersetzt, wäre als Geschichtsfilm einzuordnen, da dieses Ereignis zur Produktionszeit als abgeschlossen zu betrachten ist. Um ein aktuelleres Beispiel zu bemühen: *September 5* (2024) ist ein Historischer Film, auch wenn die Bundesrepublik weiterhin Bestand hat. Die Ereignisse rund um die Geiselnahme des israelischen Teams bei den Olympischen Spielen 1972 sind aber abgeschlossen.

Historische Filme können sowohl auf *Tatsachen* (z. B. *Michelangelo – Das Leben eines Titanen* (1940)) als auch auf *fiktionalen Elementen* basieren (z. B. *Hotel Sacher* (1939)) – sofern die inskribierten historischen Spuren eine solche Festlegung ermöglichen. Im letzteren Fall fungiert das Historische lediglich als Formelement, ohne eindeutige Bezugnahme auf ein verbürgtes geschichtliches Faktum. Verkürzungen, Auslassungen und Schöpfungen von historischen Fakten stellen grundsätzlich kein Ausschlusskriterium dar, stattdessen lassen sich die maßgeblichen Definitionskriterien im Bereich des Inhalts und der Form identifizieren. Eine normative Differenzierung zwischen „bestimmte[n] Geschehen und Gestalten der Geschichte“ und „frei erfundene[n] Geschehen und Gestalten einer vergangenen Zeit“<sup>9</sup> bleibt unterkomplex. Vielmehr ist es mein Ziel, eine fundierte Differenzierung zwischen Historischen und nicht-Historischen Filmen zu etablieren sowie den Graubereich zwischen diesen beiden Polen zu verorten.

### 2.3 Die historische Spur als analytische Kategorie

Dafür bietet mein Konzept der *historischen Spur* einen ersten strukturierenden Zugang: Darunter verstehe ich filmische Informationen, die sich als eindeutige geschichtliche Verweise identifizieren lassen. Diese manifestieren sich auf verschiedenen Ebenen des filmischen Textes. Es ist jedoch keineswegs so, dass sich allein durch das Vorhandensein einer Spur ein Film bereits als Geschichtsfilm klassifizieren lässt.<sup>10</sup> Vielmehr dienen sie der Vorstrukturierung; die Identifikation des Historischen eines Films lässt sich anhand dieser Spuren vornehmen. Die hinreichende Bedingung, dass der Film zeitlich abgeschlossene Ereignisse thematisieren muss, bleibt unberührt. Die nachfolgende Systematik ist deskriptiv zu verstehen und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit:

So gibt es *personenbezogene Spuren* (z. B. die Darstellung historisch verbürgter Figuren und historische Verhaltensweisen), *Ausstattungsspuren* (z. B. Architektur,

<sup>9</sup> Iros 1957: 137.

<sup>10</sup> Siehe Fußnote Nummer acht. Zudem könnte ein Film das Reenactment einer Schlacht beinhalten, sonst aber keinerlei historische Bezugspunkte aufweisen.

Kostüme und historische Dokumente), *Ereignisspuren* (z. B. Darstellungen historischer Schlüsselereignisse und historische Rituale), *auditive Spuren* (z. B. historische Musik und Originalzitate), *visuelle Spuren* (z. B. historische Bildästhetiken und die Integration von Archivmaterial), *audiovisuelle Spuren* (z. B. Ton-Bild-Bezüge) und *textuelle Spuren* (z. B. Einblendungen historischer Daten).

## 2.4 Abstufungen der historischen Durchdringung

Während die historischen Spuren das Vorhandensein von Vergangenheit erfassen können, ist mit ihnen noch nichts über Intensität und Funktionalität ihrer Integration gesagt. Die zentrale Leitfrage lautet: Welche Elemente der Filmerzählung sind epochenspezifisch und müssten bei einer Verlegung in eine andere Zeit grundlegend verändert werden? An dieser Stelle wird daher die graduelle Abstufung der *historischen Durchdringung* eingeführt: Sie erfasst das gattungsübergreifende Kontinuum zwischen oberflächlicher Bezugnahme und komplexer historischer Verflechtung.

Bei *geringer historischer Durchdringung* bleiben historische Bezüge weitgehend isoliert und beschränken sich auf erkennbare Oberflächenmarker wie Kostüme, Namen oder Jahreszahlen. Kausale oder strukturelle Zusammenhänge fehlen, die Vergangenheit dient primär als ästhetischer Rahmen. Das historische Setting bleibt austauschbar, da Geschichte lediglich als Kulisse funktionalisiert wird, ohne dass epochenspezifische Bedingungen die Erzählung konstituieren.

*Hohe historische Durchdringung* kennzeichnet dagegen Filme, in denen Geschichte als komplexes, strukturell verbundenes Gefüge präsentiert wird. Die historischen Bezüge sind systematisch miteinander verknüpft und entwickeln ein kohärentes Geschichtsbild. Das historische Setting ist nicht beliebig austauschbar, da spezifische epochale Bedingungen thematisiert werden und Geschichte als Epochencharakteristikum fungiert, das die filmische Darstellung prägt.

Beispielsweise kann ein Film bedeutsame historische Ereignisse thematisieren, aber nur eine geringe Durchdringung aufweisen, wenn die epochenspezifischen Zusammenhänge nicht erschlossen werden. Umgekehrt kann eine fiktive Handlung eine hohe Durchdringung haben, wenn sie die Bedingungen ihrer historischen Zeit systematisch integriert. Die Analyse der historischen Durchdringung operiert dabei auf einer anderen Ebene als die Identifikation der historischen Spuren: Während sich Letztere bereits in einzelnen Einstellungen manifestieren können, erfasst die Durchdringung stärker die systematische Verknüpfung über Szenen und Sequenzen hinweg bis zur gesamten Filmhandlung.

## 2.5 Gattungsspezifische Manifestationen der historischen Spuren

Eine Analyse der historischen Spuren, ihrer Funktionalisierung und ihrer Historischen Durchdringung muss indessen die Besonderheiten der verschiedenen

Filmgattungen<sup>11</sup> berücksichtigen, denn diese unterscheiden sich grundlegend in ihren Intentionen, Produktionsweisen und Rezeptionskontexten. Nach dieser Erläuterung der methodischen Grundlagen, werde ich exemplarisch verschiedene Anwendungsbereiche entlang der Filmgattungen skizzieren.

Wenig überraschend fokussiert sich das überwältigende Gros der NS-Geschichtsfilm auf das 18. und 19. Jahrhundert. Dies hing mit den Traditionslinien zusammen, an die das Regime anknüpfen wollte und die daher zigfach verfilmt wurden: Widerstand gegen Frankreich in den Koalitionskriegen, Romantik, Reichseinigungskriege, Nationalismus, Aufstieg zur Weltmacht, Erster Weltkrieg. Die Jahrhunderte davor waren wiederum stark von Klerus und Dynastien geprägt, Leibeigenschaft war weit verbreitet, wodurch sie zunehmend fremd und mentalitätsmäßig unbekannt waren. Auch war das deutsche Nationalbewusstsein nur schwach ausgeprägt.

Im Spielfilm dominiert die narrative Integration der historischen Spuren. Hier steht die dramaturgische Funktion im Vordergrund, wobei die geschichtlichen Elemente sowohl handlungstragend als auch atmosphärisch wirken können. Die fiktionale Freiheit ermöglicht künstlerische Umsetzungen der Vergangenheit, solange die historische Bezugnahme gewahrt bleibt. Diese Definition schließt folglich auch Dramen- und Romanverfilmungen ein, sofern sie den originären historischen Kontext beibehalten.

Mit der Festlegung auf diese Kriterien werden Filme aus der Betrachtung ausgeschlossen, deren Diegesen in einer (fiktiven) Gegenwart angesiedelt sind, sich von dort aus mit einer abgeschlossenen historischen Episode, Epoche, etc. auseinandersetzen, ohne sie tatsächlich ins Bild zu setzen. Diese lassen sich zwar hinsichtlich ihrer diskursiven Beschäftigung als Filme definieren, die einen substantiellen Beitrag zum Verständnis des Vergangenen aufweisen können, beispielsweise *Die Blumen von gestern* (2016). Sie erfüllen jedoch nicht die ausgeführten Bedingungen zur Definition eines Geschichtsfilms. Gleichwohl sind vergleichbare Filme innerhalb des filmischen NS-Œuvre nicht bekannt.

Die NS-Filmwirtschaft produzierte vor allem zahlreiche Spielfilme mit historisch verbürgten Personen in den Haupt- und Nebenrollen. Häufig wird bereits im Vorspann auf die historischen Personen und Ereignisse hingewiesen – auch der Hinweis auf die genommenen künstlerischen Freiheiten bleibt zumeist nicht unerwähnt. Viele dieser Inszenierungen handeln von Künstler\_innen und vom

<sup>11</sup> An dieser Stelle soll nicht verschwiegen werden, dass es aus der Filmwissenschaft nachvollziehbare Plädoyers für das Aufbrechen der Gattungsdifferenzen gibt, an dessen Stelle dann graduelle Unterscheidungen zwischen den Aufnahme-/Wiedergabeprozess und der Komplexität der Einstellungsmontage als Strukturmerkmale treten sollen. Vgl.: Koch 1995: 497–506.

Adel, insbesondere die zahlreichen Operetten- und Liebesfilme. Hier werden diverse Figuren aus der Welt der Unterhaltung und der Monarchien benutzt, um humorvolle und oftmals leichtfüßige Episoden über historische Persönlichkeiten oder fiktive Personen aus deren Umfeld zu erzählen. Zahlreiche Geschichten handeln zudem von unerfüllter Liebe und Familienkonflikten, wohingegen Politik fast vollständig ausgeklammert wird. Damit ist die historische Durchdringung recht gering, zeitliche und räumliche Verschiebungen unkompliziert. Grundsätzlich stehen die eskapistische Unterhaltung des Publikums und die Schauwerte im Vordergrund. Folgerichtig spiegelt sich dies auch auf der Ausstattungsebene wider: Viele Bälle und kostümschwelgende Festlichkeiten werden in Szene gesetzt, prunkvolle Innenausstattungen sind zu sehen. Doch eher unterbewusst, durch die Auswahl der Personen und dem Zuschnitt der Handlung, legitimieren diese Filme das Regime und die ihm genehmen Personen: Über Felix Mendelssohn Bartholdy wurde kein Film gedreht.

Daneben existieren diverse Filme mit Personen aus der der politischen und militärischen Sphäre: Allen voran Auszüge aus dem Leben Friedrich II. von Preußen werden zahlreich verhandelt. Die Mehrheit dieser Filme vereinnahmt die Personen für weltanschauliche Zwecke; Krieg, Verrat und Diplomatie spielen hier wesentliche Rollen. Zugleich zeigen diese Filme ihre Personen häufiger in einem verbürgten historischen Ereignis als es bei anderen Personenkreisen der Fall ist.

Selten jedoch steht allein das historische Ereignis im Mittelpunkt, in der Regel werden noch (teils fiktive) Liebesgeschichten eingeflochten. Manchmal, wie in *So endete eine Liebe* (1934) kommt auch beides zusammen: Die aus Machtkalkül arrangierte Ehe zwischen Napoleon I. und Marie-Louise von Österreich und damit das Scheitern ihrer Hoffnung auf eine Ehe mit Franz IV. von Modena. Hier zeigt sich auch eine hohe historische Durchdringung.

Generell sind viele Charaktere fiktiven Ursprungs, was mit der zeitlichen Nähe der Handlung zum Nationalsozialismus korreliert. Insbesondere die im Ersten Weltkrieg und der Weimarer Republik dargestellten Personen sind frei erfunden. In diesen Fällen weisen andere Spuren eindeutig auf den historischen Hintergrund hin. Dazu können ganz basale Ausstattungsspuren gehören, beispielsweise Parteiveranstaltungen der KPD, die es ab dem Frühjahr 1933 nicht mehr gab.

Ist die Zuordnung eines Spielfilms als Geschichtsfilm noch recht eindeutig, so stellt der Kulturfilm ein weniger eindeutigen Sonderfall dar. Dies gilt allen voran für Reisereportagen: Diese behandeln verschiedenste Orte in Deutschland; meist Sakralbauten und historische Stadtkerne. Gelegentlich werden Karten und Archivmaterialien integriert oder einordnende Texttafeln eingeblendet. Doch den Schwerpunkt der Filme nehmen zeitgenössische Aufnahmen ein. Bei *Worms, die Stadt der Nibelungen* (1935) ist der Bezug zur Vergangenheit durch den Kommentar eindeutig, auch werden zahlreiche historische aufgeladene Bauten und Archivalien gezeigt, z. B. die die älteste erhaltene Königsurkunde für eine Stadt von 1074 (Abb. 1).

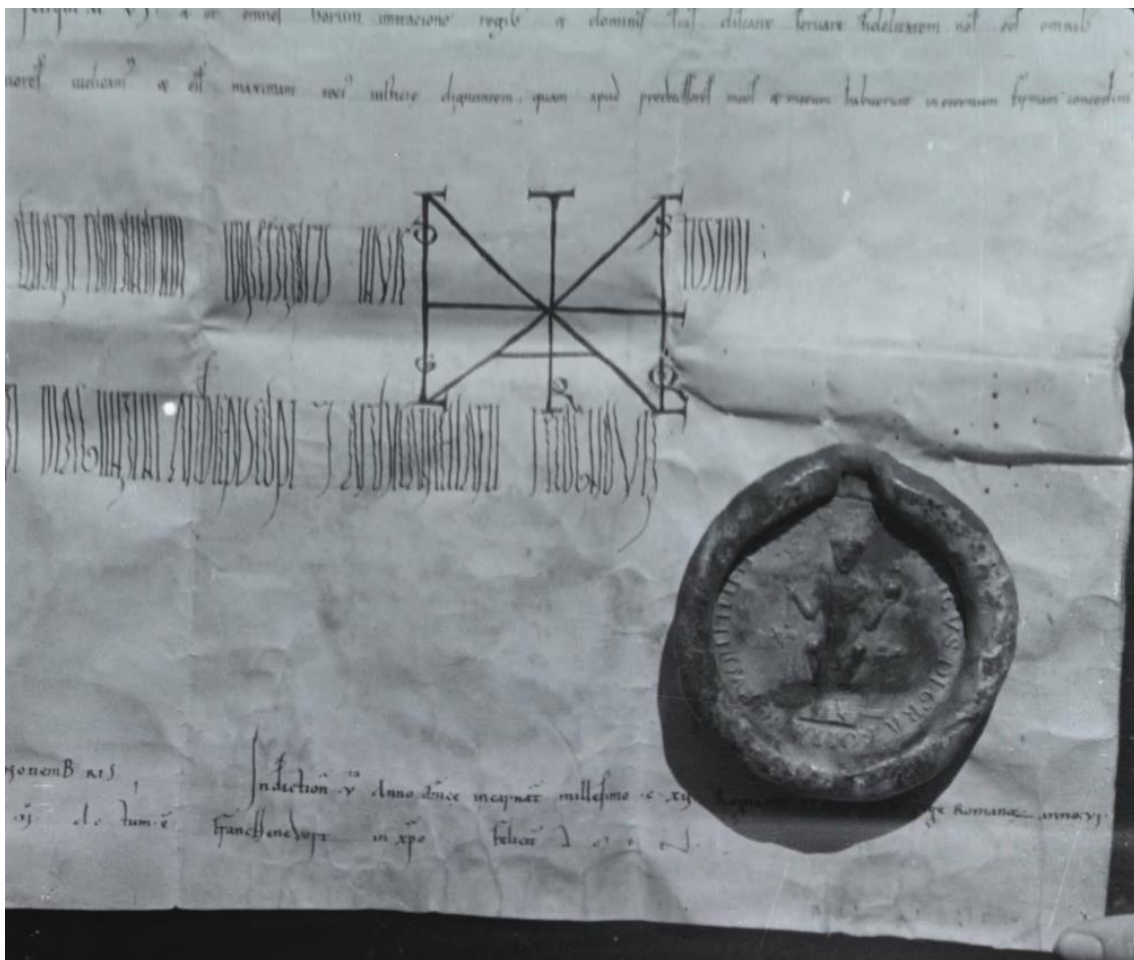


Abb. 1: Königsurkunde Heinrichs IV. von 1074 aus Worms, die Stadt der Nibelungen (00:03:35)

Schwieriger wird dagegen eine Einstufung von Fällen wie *Ostpreußen, Masuren – Deutsches Grenzland im Osten* (1937). Zwar wird im Kommentar auf den Ersten Weltkrieg und die darauffolgenden Volksabstimmungen hingewiesen und das Tannenberg-Denkmal besucht. Doch werden einzig aktuelle Aufnahmen aus der Region gezeigt und das Leben der Bevölkerung beschrieben. Darunter sind zwar einige Burgen des Deutschen Ordens, doch werden diese nicht konkret besprochen. Auch thematisiert der Film allein die zeitgenössische Grenzlandfunktion, während historische Dimensionen ausgeklammert werden, wodurch der Film in der Gegenwart verharzt.

Hieran zeigt sich, dass individuelles Vorwissen eine signifikante Rolle spielt: Eine Person mag mit dem Dom zu Oliva vertraut sein, dessen historische Bedeutung kennen und über fundierte Informationen zu seiner Entstehung und architektonischen Besonderheiten verfügen. Für eine andere Person hingegen handelt es sich lediglich um eine große Kirche. Die erste Person verfügt somit über valide Gründe, einen Kulturfilm über Danzig (z. B. *Danzig – Land am Meer und*

*Strom* (1939), der sich auf seiner Kommentarebene allein mit der zeitgenössischen Stadt befasst und viele Alltagsszenen beinhaltet, ebenso als Historischen Film zu rezipieren und dementsprechend zu klassifizieren. Die zweite bleibt von diesem Erfahrungshorizont ausgeschlossen und wird auf das explizit Genannte beschränkt. Hinzu kommt, dass die Einstufung als Historischer Film konkret abhängig von den gezeigten Bauwerken ist: Eine zeitgenössische Neubausiedlung oder ein moderner Industriepark sind nicht mit einer mittelalterlichen Burg gleichzusetzen.

Diese Mehrschichtigkeit der Lesbarkeit ist ein besonderes Merkmal dieser Gattung, sodass die konkrete Objektauswahl und die Kameraführung eine wichtige Funktion bei der Vermittlung historischer Bedeutung übernehmen. Zwar bietet auch der Spielfilm mehrere, entlang von Vorwissen und individuellen Erfahrungen strukturierte Rezeptionsebenen an, allerdings in einem geringeren Ausmaß. Zugleich ist er stärker auf eine spezifische Wahrnehmung hin ausgerichtet als der Kulturfilm. Weiterhin sind die historischen Spuren im Spielfilm zumeist vielfältiger.

Eine Herausforderung dieser Herangehensweise liegt letztendlich in der notwendigen Qualifizierung des Einzelfalls. Dies widerspricht indes dem systematisierenden Anspruch dieser Methodologie. Dennoch inkludiert meine Definition des Historischen Films zunächst geschichtsgesättigte Reisereportagen und weitere aus einer Gegenwartsperspektive produzierte (Kultur-)Filme. Denn anders als bei *Heimkehr* sind hier zumindest einschneidende Epochengrenzen (systemische Unterscheidbarkeit) sichtbar. Letztlich gilt es jedoch den Schwellenwert, unter dem ein Kulturfilm nicht mehr als Geschichtsfilm zu verstehen ist, zu verorten. Dieser Schwellenwert kann nur entlang der Bilder und ihrer Kommentierung gesetzt werden. Aus einer rezeptionsanalytischen Perspektive ist es daher ratsam, diesen Schwellenwert hoch anzusetzen und sich bewusst vom eigenen Vorwissen zu lösen. Es gilt daher, die geschichtlichen Bezugnahmen vorwiegend in der Dramaturgie und der audiovisuellen Poetik des Films zu suchen, um so dem etwaigen Vorwurf des Subjektivismus entgegen zu können.

Zahlreiche Kulturfilm sind dagegen eindeutig als Historische Filme zu definieren. Darunter viele Werke, die sich diffamierend mit der Weimarer Republik auseinandersetzen oder die Archäologie zwecks Aufwertung germanischer Völker funktionalisieren. So zum Beispiel in *Deutsche Vergangenheit wird lebendig* (1936), in dem sogar Heinrich Himmler persönlich vorfährt und Ausgrabungsobjekte aus dem Raum Nauen begutachtet. In vielen dieser Filme werden archäologische Güter vorgestellt und mittels Animationen versucht, die Vergangenheit zu veranschaulichen. Die Filme über die Weimarer Republik wiederum stützen sich massiv auf Filmmaterial aus dieser Zeit – aus Spiel- und Kulturfilm und aus den Wochenschauen, z. B. *Blutendes Deutschland* (1933) (Abb. 2).



Abb. 2: Antisemitische Überblendung vom Berliner Polizeipräsidenten Bernhard Weiß und moderner Kunst aus *Blutendes Deutschland* (00:03:26)

Der Lehrfilm zeichnet sich wiederum durch eine didaktische Aufbereitung der historischen Spuren aus. Hier steht die systematische Präsentation geschichtlicher Zusammenhänge im Vordergrund. Zugleich konnte der Historische Lehrfilm jedoch auch zur reinen Illustration geschichtlicher Ereignisse eingesetzt werden. Da die Lehrfilme stumm sind, ist zudem allein die visuelle Ebene entscheidend – die Lehrkraft war zwar angeregt, den Film mit einem eigenen Kommentar zu begleiten, zu diesem Zwecke wurden auch didaktische Lehrmaterialien produziert, jedoch lässt sich aus ihnen nicht die konkrete Vorführungspraxis ableiten. Sie sollten zudem so konzipiert sein, dass sie didaktischen, aber nicht eskapistischen Ansprüchen entsprechen und keine formalen Experimente beinhalten. Insbesondere für ein historisch noch uninformatives Publikum ist die stumme Vermittlung historischer Sachverhalte jedoch ein äußerst komplexes Unterfangen.

Dessen war sich die für die Produktion der Lehrfilme verantwortliche Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) durchaus bewusst, weshalb nur sehr wenige Historische Lehrfilme gedreht wurden. Dabei wurde entweder auf Animationen, die Verwendung von historischen Filmaufnahmen oder archäologische Ausgrabungen gesetzt. Besonders 1939, im Zuge des Überfalls auf Polen, erschienen mehrere Lehrfilme mit Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg. So z. B. *Kriegsflieger an der Westfront* (1939). Diese Filme sind im Vorspann mit dem Zusatz

„Aufnahmen aus dem Weltkrieg“ versehen. Manchmal ordnen rein deskriptive Texttafeln die Bilder ein.

Es entstanden zudem Filmreihen über die historische Entwicklung von Grenzen: Beispielsweise zur deutschen Westgrenze seit 800 (*Die deutsche Westgrenze* (1936, sechs Teile)). Diese Themenbereiche boten eine größere ideologische Vereinnahmung an, so weisen die Filme über die Westgrenze eine eindeutig anti-französische Färbung auf. Aufgrund der Rahmung der Ereignisse und der Positionierung innerhalb größerer historischer Linien ist die historische Durchdringung in diesen Filmen hoch (Abb. 3).



**Abb. 3: Tendenziöse Darstellung der Grenzentwicklung im 17. Jahrhundert aus *Die deutsche Westgrenze* – 880-1552 (00:05:55)**

Alle drei Filmgattungen erfüllten im nationalsozialistischen Deutschland eine systemstabilisierende Funktion: Historische Spielfilme legitimierten bestehende Gesellschaftsstrukturen durch die Darstellung vergangener Vorbilder oder boten eskapistische Ablenkung von zeitgenössischen Problemen – insbesondere in den letzten Kriegsjahren, in denen auch die aggressive Form der Propaganda tendenziell zurückgefahren wurde. Kultur- und Lehrfilme bekräftigten das System vorrangig durch ihre selektive Wissensvermittlung, indem sie ausschließlich systemkonforme Perspektiven auf historische und kulturelle Sachverhalte

präsentierten und kritische Aspekte verzerrten oder ausblendeten. Mit anderen Worten: Der Geschichtsfilm im Nationalsozialismus stand in den Diensten der Politik und legitimierte diese zwangsläufig mindestens indirekt, unabhängig vom tatsächlichen Inhalt des einzelnen Werkes. Ein veröffentlichter Film konnte nur Genehmes zeigen und musste sämtliche Kritik aussparen. Gewisse Subtilitäten waren zwar möglich, aber auch nur, weil das Regime ebendiese erlaubte.

## 2.6 Filmische Wirkungsabsichten

Anhand der Identifikation und Analyse der historischen Spuren kann indessen noch keine direkte ideologische Inanspruchnahme der Geschichte abgeleitet werden. Folgerichtig müssen an dieser Stelle Überlegungen hinsichtlich der *filmischen Wirkungsabsichten* eines Geschichtsfilms angeknüpft werden: Die zentrale Frage lautet: Welcher Zweck kann der jeweiligen Produktion zugeschrieben werden? Die historischen Spuren und ihre Durchdringungen bilden die Grundlage für die Identifikation und Interpretation der filmischen Wirkungsabsichten.

Unter filmischen Wirkungsabsichten verstehe ich die im filmischen Text angelegten intentionalen Ziele, die durch formale, narrative und inhaltliche Mittel auf eine bestimmte Rezeption hinwirken sollen. Sie müssen keineswegs den ganzen Film durchziehen, aber Schlüsselsituationen oder -konstellationen sind einer spezifischen Intention folgend arrangiert und geben damit eine privilegierte Lesart vor. Neben der bewussten Herausstellung von Themen kann ebenfalls das systematische Verschweigen von historischen Sachverhalten oder Wissen eine Auslegung vorgeben. Die mögliche Anzahl an filmischen Wirkungsabsichten pro Geschichtsfilm ist tendenziell unbegrenzt; jedoch muss auch nicht zwangsläufig eine Wirkungsabsicht vorliegen.

Im Hinblick auf den Historischen Film im Nationalsozialismus manifestieren sich drei funktionale Cluster an filmischen Wirkungsabsichten: Einseits gibt das *Legitimationscluster*: Die hier gebündelten Wirkungsabsichten dienten der politischen und sozialen Legitimation des Nationalsozialismus und seiner Handlungen. Das *Feindbildcluster* sammelt Wirkungsabsichten, die zur Konstruktion und Verfestigung von Feindbildern verwendet wurden. Wirkungsabsichten im *Identitätscluster* wiederum dienten dem Stiften einer (neuen) deutschen Identität.

Die Mehrheit der filmischen Wirkungsabsichten ist ideologisch ausgerichtet. Beispiele dafür sind *Anti-Semitismus*, *Annexionslegitimation*, *Blut-und-Boden-Ideologie* und *Anti-Kommunismus*. Andere Wirkungsabsichten wiederum sind weltanschaulich offener; sie geben zwar selektiv wieder, was dem Regime genehm war und wie es sich selbst sehen wollte, sind aber nicht zwangsläufig von einer eindeutigen Anti-Haltung oder pseudo-wissenschaftlichen Positionen durchzogen. Dazu zählen beispielsweise *Historische Leitfiguren* (wozu ich auch die Portraits von Künstler\_innen zähle), *Präsentation des Herrschaftsraumes* und *Kunstverständnis*. Doch selbst die prinzipiell offeneren filmischen Wirkungsabsichten kommen

häufig im Zusammenhang mit weltanschaulichen vor. Generell ist es auffällig, dass die feindbildkonstruierenden Wirkungsabsichten regelmäßig miteinander verschränkt werden.

Ein Beispiel hierfür ist *Um das Menschenrecht: Ein Filmwerk aus der Freikorpszeit* (1934): Der Film ist anti-kommunistisch, anti-semitisch und zugleich zielt er darauf ab, die Weimarer Republik zu delegitimieren. Thematisiert wird die Münchener Räterepublik und ihre Niederschlagung durch die paramilitärischen Freikorps. Die kommunistischen Aufständischen werden als eine sexuell ausschweifende, dem Alkohol verfallene sowie amoralisch und brutal handelnde Bande dargestellt, angestachelt und geführt von jüdischen Kommunist\_innen. Einzig die „edlen Männer“ des Freikorps stehen noch zwischen dem Kommunismus und der Freiheit. Dafür, so die Botschaft des Films, ist jedes Mittel recht. Um das Publikum darauf einzuschwören, werden einige subjektive Einstellungen verwendet, in denen aus der Sicht eines Artilleriegeschützen auf die Aufständischen geschossen wird. Im Sinne des Staatstheoretikers Carl Schmitts werden hier öffentliche Feind\_innen (*hostis*) definiert, gegen die auch physische Gewalt rechtmäßig ist – damit wurde dem Publikum eine Mission auferlegt, die es aus dem Kinossessel mitnehmen sollte (Abb. 4).



**Abb. 4: Auffordernde Zielnahme des Publikums  
aus *Um das Menschenrecht* (01:17:38)**

Die filmischen Wirkungsabsichten werden explizit (z. B. direkte Kommentare, eindeutige Bewertungen des Historischen und klare politische Positionierungen), implizit (z. B. filmische Gestaltungsmittel, symbolische Darstellungen und

Personenkonstellationen – an dieser Stelle können auch Genrekonventionen vorliegen) und kontextuell (z. B. produktionshistorischer Kontext und intertextuelle Bezüge) vermittelt. Diese drei *Vermittlungsmodi* strukturieren durch Artikulation (explizit), Suggestion (implizit) und Rahmung (kontextuell) den möglichen Gegenwartsbezug und die Überzeitlichkeit eines Historischen Films. Vielfach sind die Modi miteinander verwoben.

Eine Verzahnung dieser Vermittlungsmodi findet beispielsweise am Ende von *Bismarck* (1940) statt, die die titelgebende Person 1871 im Spiegelsaal in Versailles zeigt: Arrangiert ist diese Einstellung entsprechend der dritten Fassung des Gemäldes *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches (18. Januar 1871)* von Anton von Werner – das Publikum dürfte diese Analogie durchaus verstanden haben. In dieser Einstellung fährt die Kamera allerdings nicht zum proklamierten Kaiser, sondern direkt auf Bismarck zu und vignettiert ihn aus der Untersicht. Deutlich wird hervorgehoben, wer die Größe Deutschlands erkämpfte und ein Vergleich zu Adolf Hitler konstruiert (Wirkungsabsicht des *Führerprinzips*). Damit ist auch die historische Durchdringung als hoch zu bewerten, denn eine Übertragung dieser bewusst evozierten Analogie auf eine andere Person ist, zumal mit dem Verweis auf Werners Gemälde, kaum möglich. Zu sehr sind die Produktionsbedingungen des Films in die Bilder und ihre Interpretationen eingeschrieben – sowohl für die damaligen Zuschauer\_innen als auch für das historisch bewanderte zeitgenössische Publikum. In diesem Fall ist eine Parallelität kaum einer anderen Person zuzuschreiben (Abb. 5).



Abb. 5: Indirekte Zitation von Anton von Werners *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches* (18. Januar 1871) aus *Bismarck* (01:48:59)

Die Beziehung zwischen den Vermittlungsmodi und den filmischen Wirkungsabsichten ist prozedural: So kann jedwede Wirkungsabsicht erst durch eine Analyse der eindeutigen Kommentare, symbolischen Bildkompositionen oder intertextuellen Bezügen ermittelt werden. Zugleich sind die Formen der Vermittlung eng mit den historischen Spuren verknüpft. Dieser methodische Prozess erlaubt eine differenzierte Interpretation des Historischen Films im Nationalsozialismus jenseits oberflächlicher ideologischer Zuschreibungen.

Gleichwohl birgt dieser Ansatz gewisse Herausforderungen. Die Beziehung zwischen Vermittlungsmodi und Wirkungsabsichten ist nicht immer linear oder eindeutig, sondern oft komplex und vielschichtig. Zudem besteht die Gefahr einer gewissen Zirkularität im Analyseprozess, da die Identifikation bestimmter Modi bereits eine Vorstellung von möglichen Wirkungsabsichten voraussetzt. Diese hermeneutische Problematik erfordert eine fortwährende kritische Reflexion des eigenen Verfahrens.

### 3. Zusammenfassung

Diese hier vorgestellte Systematik ermöglicht eine methodisch fundierte Klassifizierung von Filmen als Geschichtsfilme. Der Analyseprozess erfolgt in mehreren Schritten: Zunächst wird das Vorhandensein historischer Spuren überprüft. In einem zweiten Schritt werden die identifizierten Spuren hinsichtlich ihrer historischen Durchdringung gewichtet. Eine höhere Durchdringung unterstreicht die historische Dimension des Films, stellt aber keine normative Einordnung dar. Die abschließende Systematisierung entlang der filmischen Wirkungsabsichten erfolgt unter Berücksichtigung der (potenziell) im Film angelegten Vermittlungsmodi, die Aufschluss über die historische Durchdringung des Werks geben (können).

Den Positionen, dass die (filmische) Vergangenheit nur im Gegenwärtigen relevant ist und sich Geschichtsfilme vorwiegend über ihr Diskurspotenzial verstehen lassen, möchte ich bewusst entgegenreten. Hieraus, so scheint es mir, spricht vor allem der Wunsch, bloße Unterhaltungsfilme als analytisch irrelevant und für die rezeptionsseitige Erfahrung des Historischen unbedeutsam darzustellen; mithin ein normativer Anspruch, der auf keiner empirischen Grundlage fußt und oft kulturpessimistisch angehaucht auftritt. Aus welchen konkreten (filmischen) Darstellungen und Quellen sich das Geschichtsbild der Öffentlichkeit jedoch letztendlich speist, bildet weiterhin eine wissenschaftliche Leerstelle, die gerade für vorangegangene Generationen mit einem anderen Medienangebot und damit Wissenszugängen nicht zu beantworten bleiben wird. Zweifellos lassen sich viele Geschichtsfilme als „visual discourse about the past“<sup>12</sup> untersuchen. Sie darauf zu reduzieren und dabei die Gemeinsamkeiten mit populäreren Formen außer Acht zu lassen, greift meiner Auffassung nach aber zu kurz. Stattdessen plädiere ich dafür, den Geschichtsfilm auch als sinnlichen Erfahrungsraum zu begreifen, der über seine rezeptionsseitig als geschichtlich interpretierten Schauwerte historische Spuren legt.

<sup>12</sup> Rosenstone 2013: 86.

## Literaturverzeichnis

- Burgoyne, Robert (2008): *The Hollywood Historical Film*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Ewert, Malte (1998): *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1934-1945)*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Geimer, Peter (2022): *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*. München: C. H. Beck.
- Koch, Gertrud (1995): „Nachstellungen – Film und historischer Moment.“ In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43.03, S. 497–506.
- Iros, Ernst (1957): *Wesen und Dramaturgie des Films*. 2. Aufl. Zürich: Arche.
- Rosenstone, Robert A./Parvulescu, Constantin (2013): „Introduction.“ In: Rosenstone, Robert A./Parvulescu, Constantin (Hrsg.): *A Companion to the Historical Film*. Malden: Wiley-Blackwell, S. 1–8.
- Rosenstone, Robert A. (2013): „The History Film as a Mode of Historical Thought.“ In: Rosenstone, Robert A./Parvulescu Constantin (Hrsg.): *A Companion to the Historical Film*. Malden: Wiley-Blackwell, S. 71–87.

## Medienverzeichnis

- Bismarck*. DE 1940, Wolfgang Liebeneiner, 110 Min.
- D III 88*. DE 1939, Herbert Maisch, 103 Min.
- Danzig – Land am Meer und Strom*. DE 1939, Eugen York, 14 Min.
- Deutsche Vergangenheit wird lebendig*. DE 1936, Hellmut Bousset, 20 Min.
- Die Blumen von gestern*. DE 2016, Chris Kraus, 125 Min.
- Die deutsche Westgrenze*. DE 1936, RfdU, sechs Teile.
- Heimkehr*. DE 1941, Gustav Ucicky, 95 Min.
- Hitlerjunge Quex*. DE 1933, Hans Steinhoff, 92 Min.
- Hotel Sacher*. DE 1939, Erich Engel, 86 Min.
- Kriegsflieger an der Westfront*. DE 1939, RfdU, 18 Min.
- Michelangelo – Das Leben eines Titanen*. DE, CH, 1940, Curt Oertel, 92 Min.
- Ostpreußen, Masuren – Deutsches Grenzland im Osten*. DE 1937, Alfred Schlick-Manz, 14 Min.
- Pour le Mérite*. DE 1938, Karl Ritter, 120 Min.
- September 5*. DE 2024, Tim Fehlbaum, 91 Minuten.
- So endete eine Liebe*. DE 1934, Karl Hartl, 77 Min.
- Um das Menschenrecht: Ein Filmwerk aus der Freikorpszeit*. DE 1934, Hans Zöberlein, Ludwig Schmid-Wildy, 118 Min.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Königsurkunde Heinrichs IV. von 1074. Screenshot aus *Worms, die Stadt der Nibelungen*: 00:03:35.

Abb. 2: Antisemitische Überblendung von Bernhard Weiß und moderner Kunst. Screenshot aus *Blutendes Deutschland*: 00:03:26.<sup>13</sup>

Abb. 3: Tendenziöse Darstellung der Grenzentwicklung im 17. Jahrhundert. Screenshot aus *Die deutsche Westgrenze – 880-1552*: 00:05:55.

Abb. 4: Auffordernde Zielnahme des Publikums. Screenshot aus *Um das Menschenrecht*: 01:17:38.

Abb. 5: Indirekte Zitation von Anton von Werners *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches (18. Januar 1871)*. Screenshot aus *Bismarck*: 01:48:59.

<sup>13</sup> Der Film liegt nur noch fragmentarisch vor. Der Timecode bezieht sich daher auf die zugängliche Version des Bundesarchivs. Link: <https://digitaler-lesesaal.bundesarchiv.de> (28.08.2025).