

JOHANNES ETMANSKI

Der Film als historische Quelle.

Forschungsüberblick und Interpretationsansätze.

Besitzt der Film als Quelle einen historischen Wert? Lassen sich filmische Dokumente sinnvoll in die historische Forschung integrieren oder enthalten sie gar einen eigenständigen, wesentlichen historischen Aussagewert?

Das 20. Jahrhundert war das Zeitalter der audio-visuellen Revolution oder das Film- und Fernsehzeitalter. Film und Fernsehen sind seit gut 60 Jahren weltweit das publizistische Führungsmedium. Sie prägen wie kein anderes Medium unser Wissen, unsere Identität, unser Geschichtsbewusstsein und unsere Vorstellung vom Nachbarn oder Anderen. Vor diesem Hintergrund ist es bedauerlich und unverstänlich, dass die historische Fachwissenschaft diese mittlerweile mehr als 100 Jahre alte Quellengattung in ihrer Forschung noch immer weitgehend vernachlässigt. Die Gründe für diese Entwicklung sind vielschichtig. Sie reichen von z.T. erschwerten Zugangs- und Benutzerbedingungen in Filmarchiven über die Frage, ob der Film als Primär- oder lediglich als Sekundär-Quelle zu betrachten ist, bis hin zu methodischen Problemen beim Umgang mit dem Medium Film. Vor allem mangelt es der Geschichtswissenschaft weiterhin an einer eigenen Kategorie der *filmischen* Quellenkritik und Quellenkunde oder gar einer Art „Geistesgeschichte des Films“ wie sie Günther Moltmann schon 1970 einforderte.¹ Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass das filmische Medium kraft seiner Visualität und Akustik zu einem starken emotionalen „Miterleben“ führt, das dem Historiker die distanzierte Analyse erschwert. Er muss einen Umweg über das emotionale Nachempfinden zur analytischen Distanz beschreiten. Schließlich muss ein Weg gefunden werden, optisch-akustische Inhalte schriftlich-verbal zu fixieren und beobachtete Stimmungen, Suggestionen und emotionale Reaktionen in Worte zu fassen.²

Für die historische Wissenschaft in Deutschland kommt ein weiterer Umstand hinzu: durch den propagandistischen Missbrauch des filmischen Mediums im „III. Reich“ war der Film nach 1945 für die Geschichtswissenschaft zu einem „höchst suspekten Gegenstand“³ ge-

worden. Während der fiktionale Film (der Spielfilm) als historische Quelle bereits auf der Tagung des internationalen Historikerkongresses in Göttingen 1927 abgelehnt worden war,⁴ betrachteten deutsche Historiker nach 1945 auch den Dokumentar- und Wochenschaufilm weitgehend als Sekundärquelle - d. h. lediglich als Mittel zur Veranschaulichung der aus den traditionellen Quellen gewonnenen Erkenntnisse.⁵ Allerdings initiierten die Historiker Walter Hubatsch, Percy Ernst Schramm und Wilhelm Treue ab Ende 1949 im *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (IWF) Göttingen erste gemeinsame Vorarbeiten zur Beschäftigung mit dem filmischen Medium als historische Quelle. Hubatsch und Treue zählten neben Terveen auch zu den ersten Historikern, die sich in der Bundesrepublik zu den historischen Forschungsaufgaben in Bezug auf den Dokumentarfilm und einer möglichen *historisch*-filmischen Quellenkritik äusserten. Dabei griff Hubatsch, um seine Arbeit im IWF auf eine historisch-wissenschaftliche Legitimationsgrundlage zu stellen, als erster auf die Droysensche Quellendefinition zurück⁶: „Es ist in der Tat eine große Überraschung, dass die Grundregeln der klassischen Quellenkritik in allen Einzelheiten auf den filmischen Stoff übertragbar sind. Das schließt nicht aus, dass diese Regeln dem filmischen Stoff angepasst und entsprechend dessen Eigenarten weiterentwickelt werden. Wie Droysen können wir die Kritik der Echtheit, die Kritik des Früheren und Späteren, die Kritik der Richtigkeit und schließlich die Quellenkritik auf den Film beziehen.“⁷ Nach Hubatsch ist das filmische Medium als eine „echte Geschichtsquelle“ zu betrachten. Terveen äusserte sich wenige Jahre später kritischer zu den Möglichkeiten des Films als historischer Quelle. „Historische Spielfilme“ wie „Bismarck“, der gesamte Rekonstruktionsfilm und damit auch große Teile des Dokumentarfilms könnten für die Geschichtswissenschaft keine relevante Untersuchungsgrundlage bilden.⁸ „Der historische Film gewinnt erst da Interesse, wo man ihn als zusätzliche Bildquelle von besonderer Aussagebegrenzung - aber auch Aussagekraft – betrachtet. Was der historische Filmstreifen tun kann, ist allein dies: ein die sonstigen Quellen ergänzendes und veranschaulichendes Abbild einer bestimmten Person, einer Epoche, eines Vorgangs zu geben.“⁹ Das audio-visuelle Medium sei stets zweckgerichtet, und daher stufte Terveen es lediglich als eine zweitrangige Quelle ein: „Was so die Kamera dem Historiker im Allgemeinen bietet, sind nicht ‚erste Quellen‘ im Sinne der

Droysenschen Forderung, sondern eher die ‚Masse der hin und her flutenden Gerüchte, Meinungen, Auffassungen‘.¹⁰ Erst durch Kritik und Vergleich mit anderen Zeugnissen könne festgestellt werden, durch welche ‚damals und dort herrschenden Vorstellungskreise die Filmaufnahmen eine besondere Färbung erhalten haben‘¹¹. Terveen spricht dem Film den Rang einer Primär-Quelle ab und will ihn lediglich als eine ergänzende, zur Veranschaulichung dienende Quelle begriffen sehen.

Treue widersprach der Ansicht Terveens wenige Jahre später. Das Filmdokument – und dazu rechnete Treue wie Terveen vor allem die Wochenschau und z. T. auch den Dokumentarfilm – stelle eine ‚echte Geschichtsquelle‘ dar, die sich von der ‚geschriebenen oder gedruckten Quelle, vom Kunstgegenstand oder Bauwerk [...] allein dadurch unterscheidet, dass sie als Gattung erst vor wenig mehr als einem halben Jahrhundert entstanden ist.‘¹² Im Hinblick auf die von Terveen kritisierte subjektive Ausrichtung des filmischen Mediums fordert Treue, dass für das Filmdokument ‚eine besondere dem Gegenstand angepasste Quellenkritik entwickelt werden müsse, die an Stelle der Kenntnisse der Diplomatie und Paläografie diejenige der Filmtechnik, der kinematografischen Aufnahme- und Bearbeitungsmethoden setze.¹³ Dem Einwand Terveens der Film sei keine ‚erste Quelle‘ im Sinne von Droysens Forderung, weil er erst durch Kritik und Vergleich mit anderen Quellen erschlossen und ergänzt werden müsse, begegnet Treue mit dem Hinweis, dass das auch für alle anderen Quellen gelte.¹⁴ Allerdings räumt auch Treue ein: ‚Die eigentlich historische Bedeutung eines Vorgangs oder einer Person liegt [...] hinter dem optischen Eindruck, den die Kamera bietet; sie liegt gewöhnlich meist auch hinter dem für die Öffentlichkeit gesprochenen, dem Kameramann in der Regel allein zugänglichen Wort, das nur der Tonfilm übermittelt.‘¹⁵ Insofern ließe sich der Film tatsächlich also nur als eine zusätzliche, sekundäre Quelle betrachten. Das gelte freilich allerdings nicht für die Tonfilmdokumente des Nationalsozialismus und anderer totalitärer Staatsregime. Film und Öffentlichkeit, das Inszenieren von Auftritten – so argumentiert Treue – sind ein zentraler Bestandteil der Existenz und des Erscheinungsbildes totalitär geprägter Staaten. Der Film muss in diesem Bereich als Primär-Quelle betrachtet werden, die der Historiker, möglichst unter Kenntnis der Aufnahme- und Zensuranweisungen, nicht vernachlässigen darf.¹⁶ Die Aufgaben einer

geschichtswissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Medium Film sieht Treue auf dem Felde der Propagandaforschung, dem Wahrheitsgehalt der filmischen Bilder¹⁷, der biografischen Persönlichkeitserforschung anhand von Mimik, Gestik und Sprechweise¹⁸ und unter Berufung auf Schramm im Bereich der vor allem für die Geschichtsdidaktik relevanten „historischen Atmosphäre“ und „Milieuschilderung“¹⁹.

Diese von Hubatsch, Treue und Terveen Mitte der 1950er geführte Diskussion um Wert und Verwendungsmöglichkeiten der filmischen Quelle fand erst Ende der 1960er Jahre ihre Fortsetzung als man unter amerikanisch-britischem Einfluss auch sozialwissenschaftlich orientierte Forschungsansätze in der deutschen Geschichtswissenschaft zu erörtern begann,²⁰ 1970 beschrieb Moltmann die historischen Forschungsaufgaben im Felde audio-visueller Quellen ähnlich wie zwölf Jahre zuvor Treue.²¹ Auch Moltmann stellte die Bedeutung des akustisch-visuellen im totalitären Massenstaat heraus. Der Historiker greife zu kurz, wenn er sich konventionell lieber der schriftlichen Überlieferung, der Auswertung von Akten, Presseorganen, Memoiren zuwende: „Das alles ist von geringerer Relevanz im totalitären Staat, wo eine verbindliche Ideologie besteht, nach der alle Bereiche des öffentlichen und, so weit möglich, auch des privaten Bereichs ‚ausgerichtet‘ werden.“²² Für den Historiker treten hier Fragen nach den Methoden der geistigen Gleichschaltung und dem Verhalten der Bevölkerung angesichts der totalitären Beeinflussung in den Vordergrund. „Für diese Fragen aber sind Film- und Tondokumente tatsächlich erstrangige Primärquellen, von deren Benutzung kein ernsthafter Forscher dispensiert werden sollte. Keine schriftliche Überlieferung kann hier das ersetzen, was im Filmdokument oder auf Tonband fest gehalten ist.“²³ Einen neuen Ansatz stellten die Anregungen von G. Albrecht 1970 dar.²⁴ Der Film – so Albrecht – kann auf Grund der standortgebundenen, subjektiv vorherbestimmten Kameraperspektive kein historisches, naturgetreues Abbild der Realität liefern. Er ist vielmehr als eine „Akzentuierung von Wirklichkeit“ zu begreifen.²⁵ Diese „Akzentuierungen“ werden im Film durch die filmspezifischen Gestaltungsmittel wie Einstellungsgröße und Perspektive der Kamera, den Kommentar, die Musik und die Montage vorgenommen. Aus diesem Grunde sei es sowohl für eine sozialwissenschaftlich wie auch geschichtswissenschaftlich Inhaltsanalyse eines Films unerlässlich ein

gegliedertes Tonfilm- oder Einstellungsprotokoll²⁶ zu erstellen. Auf eine quantifizierende Methodik könne nicht verzichtet werden. Nur auf diese Weise ließen sich die in der „filmischen Welt“ geschaffenen Gesetzmäßigkeiten, die Akzentuierungen in der filmischen Gestaltung aufdecken. Dafür sollten im Filmprotokoll die für die Fragestellung relevanten Fakten möglichst in quantifizierender Weise (Bandlänge einer bestimmten Einstellung, Häufigkeit einer bestimmten Einstellungsgröße u.ä.) fest gehalten werden. Erst die auf Grund dieser Faktenbasis gewonnenen Analysedaten erlauben Rückschlüsse auf die Intentionen der Produzenten und Auftraggeber eines Films. Um die mit einem Film verbundene propagandistische Absicht zweifelsfrei zu klären, sollen möglichst andere publizistische Erzeugnisse (Presse) und Akten als Vergleichsmaßstab herangezogen werden.²⁷ Die Stichhaltigkeit der Methode Albrechts wurde auch im IWF-Göttingen anerkannt und fortan praktiziert.²⁸

Während die Geschichtsdidaktik in den 1970er Jahren verstärkt damit begann, filmische Dokumente und Spielfilme zum Gegenstand ihres Forschungsinteresses zu bestimmen,²⁹ blieb der Kreis der Historiker aus der allgemeinen Geschichtswissenschaft, der sich mit der Erschließung und Integration von Dokumentarfilmen und Wochenschauen für Forschungstätigkeiten beschäftigte, weiterhin hauptsächlich auf die Mitarbeiter des IWF Göttingen beschränkt.³⁰ Dieses Institut war 1977 auch an der Gründung der IAMHIST (Int. Association for Media&History) in Tutzing beteiligt.³¹

Insbesondere die Geschichtsdidaktik griff in den 1970er und 1980er Jahren verstärkt auf einen Ansatz zur Nutzung filmischer Dokumente in der Wissenschaft zurück, den der nach Amerika emigrierte Sigfried Kracauer bereits Ende der 1930er/Anfang der 1940er Jahren zur Analyse des deutschen Spielfilms in der Zwischenkriegszeit und der NS-Dokumentarfilme entworfen hatte.³² Kracauer interpretierte Filme in ihren unbewussten für ihre Zeit selbstverständlichen Einstellungen als Quelle für dominierende psychologische Grundmuster und Mentalitäten der jeweiligen Gesellschaft. Am Beispiel von nationalsozialistischen Dokumentarfilmen konnte er zeigen, dass selbst eine totalitäre Propaganda ihrer Glaubwürdigkeit halber in hohem Maße Erwartungen und kollektive Empfindungen der Zuschauer zu berücksichtigen hat.³³ Für Kracauer transportiert jeder Film, gleich ob er einen fiktionalen oder eher dokumentarischen Charakter aufweist, gleich ob

er in einer Gesellschaft demokratisch-kapitalistischen oder totalitären Zuschnitts produziert wurde, Elemente von Zeitgeist, Geschichtsbewusstsein und kollektivem Empfinden. Mit dieser „Wiederentdeckung“ Kracauers in der bundesdeutschen Kommunikationswissenschaft Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre wurde auch der historische Spielfilm für die Geschichtswissenschaft zu einer relevanten Quelle, denn Kracauers Ansätze zeigten, dass er sich nicht nur für die Propagandaforschung, sondern auch für die Analyse des Verhältnisses von Produzenten/Zuschauern oder für das immer wichtiger werdende Feld der Imagologie verwenden ließ.

Ende 1980er Jahre stellte der Göttinger Historiker Manfred Hagen neue theoretische Überlegungen zur Nutzung von Filmdokumente an und belebte damit die Diskussion um den Film als historische Quelle von neuem.³⁴ Auf dem Bamberger Historikertag 1988 erläuterte Hagen sein Forschungsprojekt, anhand einer Sammlung von Film- und Tonquellen zum 17. Juni 1953 zu einer Rekonstruktion und möglichen Neubewertung des Aufstandes in der DDR zu gelangen. Neben unvertonen Amateurfilmaufnahmen untersuchte Hagen Wochenschauen bewusst ohne Ton/Kommentartext, um speziell nur die Bildinhalte auf ihre Aussagekraft hin analysieren zu können. Dabei berief sich Hagen - wie vor ihm schon Treue und Terveen – auf den Droysenschen Quellenbegriff. Die Beantwortung der Frage, ob audio-visuelle Medien als *Überreste*, als *Quellen* oder als *Denkmäler* zu begreifen sind, sei letztendlich von dem jeweiligen Interpretationsansatz, der Methodik und Fragestellung des Historikers abhängig.³⁵ Der Film trägt nach Hagen immer sowohl subjektive wie objektive Wesenszüge: „Als Komponente von Tradition würde man wohl bestimmen können, was der Aufnehmende fest halten wollte oder sollte, und mit der Blickrichtung auf die politische Propaganda hat die historische Forschung aus dem Bemühen um Aufdeckung solcher Absichten und der mitunter angewandten ‚Psychotechniken‘ erheblichen Gewinn gezogen. Andererseits ist das aufgenommene das linsengenaue Abbild einer optisch wahrnehmbaren Situation, ein autonomer Abdruck sichtbarer Wirklichkeit. Während das menschliche Auge [...] Unbegriffenes und scheinbar Unwichtiges gewissermaßen gleich ausblendet oder schnell löscht, hält die ‚dumme‘, gewissenhafte Kamera auch das ‚scheinbar Unwesentliche‘ getreulich fest.“³⁶ Hagen selbst untersuchte die audio-visuellen Medien zum 17. Juni 1953 auf ihren *Überrest*-Charakter, verglich

Film- mit Fotoaufnahmen und deutete das Geschehene. Der Göttinger Historiker stellte fest, dass sich Filme, Fotografien und Tonaufnahmen „aus der dienenden, oft missbrauchten Rolle als bloße sinnliche Unterlage für verbale Behauptungen“ befreien und „in den Rang eigenwertiger und studierbarer – allerdings nach anderen Regeln zu interpretierenden Quellen“ erheben ließen, „die ergänzend oder korrigierend neben andere Quellen“ treten könnten.³⁷ Doch auch Hagen konstatierte 1990, dass „eine geschlossene zeitgeschichtliche Filminterpretationslehre“ weiterhin ein Desiderat bleibt.³⁸

Zusammenfassend lässt sich konstatieren: Spielfilme *und* Dokumentar-/Wochenschaufilme lassen sich in Bezug auf mehrere Fragestellungen sinnvoll als *Primärquelle* in die historische Forschung integrieren:

1.) für die Propagandaforschung, die Absichts- und Tendenzanalyse der Produzenten bzw. staatlichen Auftraggeber

2.) für die Erforschung von „Zeitgeist“ und Geschichtsbewusstsein die sich in jeder Filmproduktion, gleich ob fiktionaler und dokumentarischer Film, widerspiegeln. Im Sinne von Kracauers Ansatz ist hier auch nach der Mentalitätsgeschichte, den kollektiven Sehnsüchten und Erwartungen der Zuschauer, der Imagologie oder gegebenenfalls auch nach dem sich im Film manifestierenden Verhältnis von Produzenten-Zuschauer zu fragen

3.) schließlich lassen sich nicht-fiktionale Filme (d. h. vor allem Doku-, Wochenschau- und Amateurfilmaufnahmen) als „Überrest-Quellen“, als Abdruck und Auszug einer einstmals „sichtbaren Wirklichkeit“, interpretieren. Dabei ist allerdings zu beachten, dass gerade Wochenschau- und Dokumentarfilm häufig auch inszenierte oder gestellte Aufnahmen verwendeten. Schnitt und Montagetechniken wären für diese Untersuchungsmethode ebenfalls besonders zu berücksichtigen.

Freilich gilt für jede historische Untersuchung von Filmdokumenten, dass auch die filmische Quelle nicht für sich allein interpretiert werden darf. Der Vergleich mit anderen Quellen (schriftlichen Nachlässen, Akten Propagandabroschüren, Zeitungsartikeln) ist für jeden der historisch-kritischen Methode verpflichteten Historiker eine Selbst-

verständlichkeit. Fest zu halten ist jedoch: integriert der Historiker filmische Dokumente in seine Forschung, dann sollte diese Quelle auch verstärkt im Mittelpunkt seiner Fragestellung und seines Forschungsinteresses stehen (d. h. die *Primärquelle* bilden) und nicht, wie in der Vergangenheit der Geschichtswissenschaft vielfach üblich, lediglich als Hintergrund und Veranschaulichungsmaterial für die aus schriftlichen Quellenarten gewonnenen Erkenntnisse dienen.

Anmerkungen:

1 Moltmann, G.: *Film und Tondokumente als Quellen zeitgeschichtlicher Forschung*, in: Ders. u. Reimers, K.-F. (Hg.): *Zeitgeschichte im Film und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge*, Göttingen 1970, S. 17-23 (hier: S. 17).

2 Näheres zum quellenkritischen und methodischen Umgang mit dem Medium Film am Beispiel der Tonfilmwochenschau vgl. Etmanski, J.: *Das Deutschlandbild in der polnischen Kinowochenschau und die deutsch-polnischen Beziehungen 1945-1956*, Diss. Münster 2003 (voraussichtlich 2004 veröffentlicht).

3 Terveen, F.: *Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 2 (1955), S. 57-66 (hier: S. 59).

4 Zu den Sitzungsberichten des Kongresses vgl. *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, Paris/Washington, Vol. I-IV, 1926-1932.

5 Terveen, *Der Film als historisches Dokument*, S. 59.

6 Hubatsch, W.: *Probleme des geschichtswissenschaftlichen Films*, in: *GWU*, 4 (1953), S. 476-479.

7 Ebd., S. 479. Hubatsch bezog sich in seinen Überlegungen vor allem auf die §§ 28 bis 36 in Droysens „Historik“. Zusammen mit Terveen bearbeitete Hubatsch das erste größere Geschichtsprojekt des IWF Göttingen, in dem es darum ging, Wochenschauberichte über den Reichspräsidenten Hindenburg zu erschließen und quellenkritisch zu bearbeiten; vgl. dazu Reimers, *Audio-visuelle Dokumente*, S. 113.

8 Terveen, *Der Film als historisches Dokument*, S. 61. Terveen verweist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf die Beschlüsse der „Internationalen Ikonographischen Kommission“ aus den 1920er und 1930er Jahren.

9 Terveen, *Der Film als historisches Dokument*, S. 61.

10 Ebd., S. 63.

11 Ebd.

12 Treue, W.: *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, in: *Historische Zeitschrift*, 4 (1958), S. 308-327 (hier: S. 310).

13 Ebd., S. 311. Zwar biete der Film manche Berührungspunkte zur historischen Bildkunde, doch handle es sich beim Film eben um „bewegte Bilder“, zu denen synchron auch noch ein akustisches Wirkungselement – der Ton – trete.

14 Treue, *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, S. 321.

15 Ebd., S. 315.

16 Ebd., S. 315f. Dieser Ansicht schloss sich auch ausdrücklich Scheurig, B.: *Einführung in die Zeitgeschichte*, Berlin 1962, S. 56ff. an.

17 Treue, *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, S. 321f.

18 Ebd., S. 318f. Gerade in diesem Bereich gibt es nach Treue einige Filmzeugnisse, denen keine vergleichbare Quelle entgegengesetzt werden kann – etwa die Filmaufnahmen im „Volksgerichtshof“, in denen die Angeklagten des 20. Juli auftreten.

19 Treue, *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, S. 317.

20 Vgl. dazu etwa Boshof, E., Duwell, K u. Kloft, H.: *Grundlagen des Studiums der Geschichte*, Köln 1973, S. 259f.

21 Moltmann, *Film- und Tondokumente*, S. 18 f.

22 Ebd., S. 21.

23 Ebd. Nach Moltmann ist dagegen das Filmdokument zur bloßen Veranschaulichung im geschichtswissenschaftlichen Sinne weitgehend wertlos.

24 Albrecht, G.: *Sozialwissenschaftliche Ziele und Methoden der systematischen Inhaltsanalyse von Filmen. Beispiel: UFA-Tonwoche 451/1939 – Hitlers 50. Geburtstag*, in: Moltmann u. Reimers, *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*, S. 25-37. Zur quantifizierenden Inhaltsanalyse von Filmen und deren geschichtswissenschaftlicher Nützlichkeit vgl. auch Fledelius, K.: *Considerations about Content Analysis of Audio-visuals*, in: Ders. u. a. (Hg.): *History and the Audio-Visual Media. The Proceedings of the VI. International Conference on History and the Audio-Visual Media*, Copenhagen 1979, S. 277-300.

25 Albrecht, *Sozialwissenschaftliche Ziele*, S. 28.

26 Beispiele für gegliederte Tonfilmprotokolle bei Bodensieck, H.: *Erarbeitung eines Tonfilmberichtes: Die Übergabe der „Frankfurter Dokumente“ 1948 in der bizonalen Besatzungswochenschau Welt im Film*, in: *GWU*, 8 (1983), S. 473-500 und Etmanski, *Das Deutschlandbild*, S. 38f.

27 Albrecht, *Sozialwissenschaftliche Ziele*, S. 26 ff. Albrecht unterschied drei Bereiche der filmischen Gestaltung: die *Elemente* (Gliederung, Bild- und Tongestaltung sowie deren simultane Verwendung), das *Ergebnis* (Er-

scheinungsbilder von Raum und Zeit, der Individuen und ihrer sozialen Beziehungen im Vergleich zwischen der filmischen Realität und der tatsächlichen Wirklichkeit), *Funktionen* (Geschehen, kommunikativer und sozialer Bezugsrahmen für die Zuschauergruppen).

28 Tilsner, C.: *Aufbau und Tendenz der angloamerikanischen Besatzungswochenschau „Welt im Film“ (Juli 1948-Dezember 1949). Wortprotokolle von Kinowochenschauen als zeitgeschichtliche Quelle*, Bochum 1995, S. 106ff., ferner auch Reimers, K.-F.: *Audio-visuelle Dokumente in der Forschung und Hochschule. Die „Filmdokumente zur Zeitgeschichte“ des Instituts für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen*, in: Moltmann u. ders., *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*, S. 109-135 (hier: S. 132, Anm. 50).

29 Vgl. dazu etwa die Hinweise bei Endeward, D. u. Stettner, P.: *Film als historische Quelle. Anmerkungen zu Joachim Wendorf/Michael Lina: Probleme einer themengebundenen kritischen Filmquellen-Edition*, in: *GWU*, 12 (1988), S. 496-498. Sie folgen in ihrer Interpretation, dass das Filmdokument vor allem „zeitgeschichtliches Bewusstsein transportiere und aus geschichtsdidaktischem Forschungsinteresse der Frage nachzugehen sei, ‚wie‘ das ‚was‘ im Film dargestellt wird, Treue, *Das Filmdokument als Geschichtsquelle*, S. 323, der schon 1958 feststellte: „Der Film ist Beleg für das Wesen und Bestandteil des Geistes seiner Zeit [...]“.

30 Vgl. etwa Büsem, E. u. Neher, M.: *Arbeitsbuch Geschichte Neuzeit*, München 1977, S. 140 und die Hinweise bei Bodensieck, H.: *Erarbeitung eines Tonfilmberichtes: Die Übergabe der „Frankfurter Dokumente“ 1948 in der bizonalen Besatzungswochenschau Welt im Film*, in: *GWU*, 8 (1983), S. 473-500 (hier: S. 473).

31 Vgl. dazu die Hinweise von Steinmetz, R.: *DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-)Filmen*, in: Finke (wie in Anm. 24), *DEFA-Film*, S. 69-80 (hier: S. 70).

32 Kracauer, S.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 1995, S. 11f. und ders.: *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1985, S. 222f., dazu auch Wilharm, I.: *Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte*, in: Finke, K. (Hg.): *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Berlin 2001, S. 81-92 (hier insbesondere: S. 84) und Paschen, J.: *Film und Geschichte*, in: *Geschichte lernen*, 42 (1994), S. 13-20.

33 Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 322-362.

34 Hagen, M.: *Filme und Tonaufnahmen als Überrestquellen – Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. Juni 1953*, in: *GWU*, 6 (1990), S. 352-369.

35 Hagen, *Filme und Tonaufnahmen*, S. 355f. In der Tat finden sich in der Literatur - stets unter Berufung auf Droysens Quellenbegriff und -kritik - auch unterschiedliche Einordnungen des filmischen Mediums: So bewertet etwa Tilsner, *Aufbau und Tendenz*, S. 14 die Wochenschau als eine „Weiterentwicklung der Zeitung“, die im Droysenschen Sinne als eine *pragmatische Quelle* betrachtet werden müsse. Scheuring, *Einführung in die Zeitgeschichte*, S. 63 stellt dagegen wie Hagen den *Überrestcharakter* von Dokumentar- und Wochenschaufilmen in den Vordergrund. Gröschel, J.: *Die Deutschlandpolitik der vier Großmächte in der Berichterstattung der deutschen Wochenschauen 1945-1949. Ein Beitrag zur Diskussion um den Film als historische Quelle*, Diss. Berlin 1997 stuft filmische Informationsmedien als *Denkmäler* ein, weil „sie Überreste einer vergangenen Zeit, aus der sie Zeugnis über einen bestimmten Vorgang geben sollen, sind“.

36 Hagen, *Filme und Tonaufnahmen*, S. 355.

37 Zitate und Ausführungen nach Hagen, *Filme und Tonaufnahmen*, S. 365.

38 Ebd., S. 354. Mit der Gründung der DEFA-Stiftung 1999, die die Filme der ehemaligen DDR verwaltet, wurde der Quellenwert von Filmen erneut auf mehreren Fachtagungen erörtert. Soweit ich es zu übersehen vermag, wurde dabei jedoch aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive keine neue Methodik einer historisch-quellenkritischen Untersuchung von Filmen erörtert; vgl. dazu etwa Finke, K. (Hg.): *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Berlin 2001.