

Bernd Kleinhans, Schwäbisch Gmünd

Der Erste Weltkrieg als Medienkrieg: Wochenschau, Spielfilm und Propaganda zwischen 1914 und 1918

1. Kino und Film zu Beginn des Ersten Weltkrieges

»Aus dem nächsten Kriege. General: Also seid tapfer Kinder, bedenkt, die Kinetoskopen der ganzen Welt sind auf Euch gerichtet!«¹ Als die Berliner Satirezeitschrift LUSTIGE BLÄTTER im Frühjahr 1898 ihren Lesern einen ironischen Vorausblick auf künftige Kriege bot, waren noch nicht einmal drei Jahre vergangen, seit es in Paris den Brüdern Lumière und in Berlin den Brüdern Skladanowsky gelungen war, bewegte Bilder in einer Projektion vor Publikum zu zeigen. Und tatsächlich sollten die LUSTIGEN BLÄTTER recht behalten: Mit der Erfindung des Kinos gab es kaum noch militärische Auseinandersetzungen, die nicht von Filmkameras dokumentiert wurden. Der griechisch-türkische Konflikt von 1897 wurde ebenso zu einem visuellen Medienereignis wie 1898 der spanisch-amerikanische Krieg auf Kuba² oder der Transvaal-Krieg zwischen 1899 und 1902 in Südafrika.³ Welche Bedeutung ein Krieg auch immer hatte, was in den einzelnen Schlachten geschah, vollzog sich fortan immer auch auf den Kinoleinwänden rund um den Globus.

Aber erst der Weltkrieg von 1914-1918 sollte zum modernen Medienkrieg, mithin zum Filmkrieg werden: Die bewegten Bilder dokumentierten das Geschehen nicht nur, sondern sie wurden zum authentischen Medium der Wahrnehmung und Teilhabe ebenso wie der Sinndeutung: Wegen der großen Zahl der beteiligten Soldaten - allein im Deutschen Reich waren während des Krieges mehr als 13 Millionen Männer einberufen⁴ - und der vollständigen Involvierung der Zivilgesellschaft - General Ludendorff wird das später in

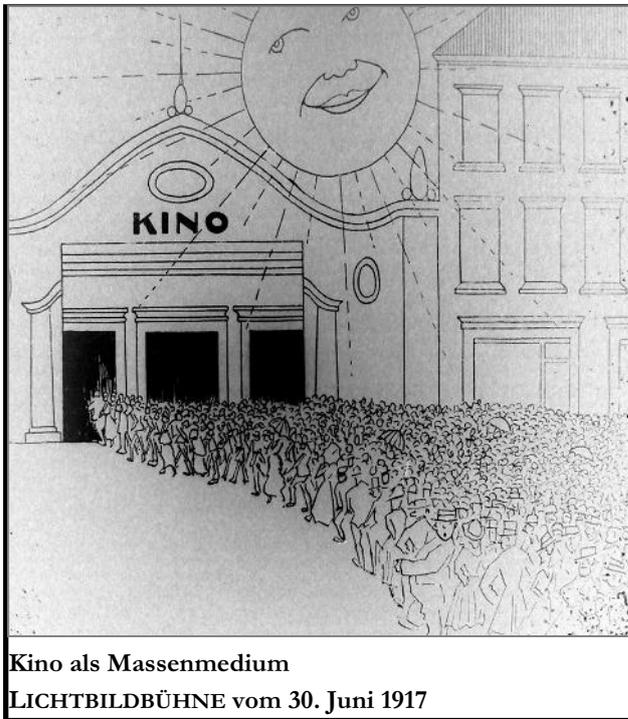
¹ LUSTIGE BLÄTTER, 1898, Nr.2, S. 2, zitiert nach I. Kronauer: Vergnügen, Politik und Propaganda. Kinematographie im Berlin der Jahrhundertwende (1896-1905), Berlin 2000, S.63

² Vgl. dazu S. Bottomore: The Biograph in the Battle, in: K. Dibbets/B. Hogenkamp(Hg.): Film and the First World War, Amsterdam 1995, S. 28-35

³ Zur medialen Begleitung dieses Krieges in den verschiedenen Medien vgl. auch A. Steinsieck: Ein imperialistischer Medienkrieg. Kriegsberichterstatte im südafrikanischen Bürgerkrieg (1899-1902), in: U. Daniel (Hg.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, S. 87-112

⁴ Heeres-Sanitätsinspektion im Reichswehrministerium (Hg.): Sanitätsbericht über das Deutsche Heer im Weltkriege 1914/1918 (Deutsches Feld- und Besatzungsheer; deutscher Kriegssanitätsbericht 1914/1918). Band 3, Berlin 1934

seinen Erinnerungen »totalen Krieg«⁵ nennen - war praktisch die gesamte Bevölkerung betroffen und hatte dadurch ein erhebliches Informationsbedürfnis. Andererseits war der Krieg selbst weitgehend dem eigenen Beobachten und Erleben unzugänglich. Für die Menschen in der Heimat ohnehin, da sie vom Frontgeschehen praktisch nichts mitbekamen. Aber selbst für die Soldaten in den Schützengraben war der Krieg in seiner Totalität unsichtbar. Anstelle einzelner entscheidender Schlachten, wie das für die Kriege des 18. und 19. Jahrhunderts charakteristisch war, zerfaserte dieser Krieg in einen Stellungskrieg über hunderte von Kilometern. Der einzelne Soldat war nicht in der Lage auch nur annähernd die Totalität des Geschehens zu erfassen. Vor allem aber war der »große Krieg«, wie er rückblickend genannt wurde, nicht mit den Interpretationsmustern des 19. Jahrhunderts zu begreifen.



Das Ausmaß an Menschenverlusten, Zerstörungen und der Komplexität des politischen Geschehens erforderte neue Deutungen, nicht zuletzt auch für die politische Propaganda. Alles dieses vollzog sich, wenn auch nicht exklusiv, auf der Leinwand der Kinos.

Der Film war bei Ausbruch des Krieges in Europa längst zum Massenmedium geworden. Nachdem es zunächst die Wanderkinos waren, die den Film auf Jahrmärkten und in Städten populär machten, entstanden bald nach der Jahrhundertwende ortsfeste Kinos, zunächst als improvisierte »Ladenkinos«, die in leerstehenden Geschäften oder Fabriken eingerichtet wurden, dann aber bald auch als eigene Kinobauten. 1910 gab es in Deutschland bereits 1000 solcher Lichtspieltheater, wie man sie nun häufiger nannte. 1913 waren es bereits 2371.⁶ Während des Krieges sollte sich die Zahl der Kinos sogar noch auf mehr als 3000 erhöhen.⁷ Und die Kinos wurden dabei immer größer. Die durchschnittliche Platzzahl steigerte sich von 200 auf über 345 in diesem Zeit-

⁵ Vgl. E. Ludendorff: Der totale Krieg, München 1935, S. 5: »Der totale Krieg, der nicht nur eine Angelegenheit der Streitkräfte ist, sondern auch unmittelbar Leben und Seele jedes einzelnen Mitglieds der kriegführenden Völker berührt, war geboren.«

⁶ A. Jason: Der Film in Ziffern und Zahlen 1895-1925, Berlin 1925, S. 22

⁷ A. Jason: ebenda

raum.⁸ Schätzungsweise existierten unmittelbar zu Beginn des Ersten Weltkrieges weltweit 60.000 Kinos, davon 15.700 in den USA, 5000 in Großbritannien, 2900 in Deutschland und immerhin noch 1300 in Russland. Allein die deutschen Kinos wurden dabei täglich von etwa 1,4 Millionen Menschen besucht.⁹

Gezeigt wurden in diesen frühen Kinos zunächst vor allem so genannte »Nummernprogramme«, eine Mischung von 8-15 aneinandergereihter Filmen, jedes allenfalls mit ein paar Minuten Spieldauer. Beworben wurden sie oft mit Attributen wie »dramatisch«, »humoristisch« oder »hochspannend«, wichtig war vor allem, dass die Filme viel Bewegung zeigten. Innerhalb der Nummernprogramme spielten von Anfang an aber »Naturaufnahmen« und »Aktualitäten« eine wichtige Rolle. Darunter verstand man alle Arten von Aufnahmen, die nicht eigens für die Kamera inszeniert, sondern vorgefunden und optisch dokumentiert wurden - also den Bereich, den wir heute als nichtfiktionalen Bereich bezeichnen. Den Zuschauern wurden bewegte Bilder aus aller Welt gezeigt, Ansichten von fremden Ländern und Städten, von Bräuchen und Sitten anderer Völker. Und natürlich Bilder von politischen Ereignissen, militärischen Aktionen, Paraden und Kaiserauftritten.

Die Aktualitäten wurden bald zu Kino-Journalen zusammengefasst, die zu Beginn der Kinoveranstaltungen gezeigt wurden. Den Anfang machte die französische Firma »Société Pathé Frères«, die 1896 gegründet worden war. Das Konzept des Pathé-Journal, das 1908 zum ersten Mal erschien, fand schnell Nachahmer. 1910 brachte die Société Gaumont die »Gaumont-Actualités« auf den Markt, danach folgte in Frankreich das »Eclair-Journal«. Auch international verbreitete sich das Konzept sehr schnell, zunächst als Export der französischen Journale, insbesondere von Pathé, angereichert mit lokalen und regionalen Berichten. Aber noch vor dem Ersten Weltkrieg entstanden nach diesem Modell eigene nationale Wochenschau-gesellschaften. 1911 gelang auch einer deutschen Firma, ein eigenes Kino-

Zentralbiograf
im Bärensaal
Gmünd.
Erstes Kinofilmmuseum für kinematographische Vorführungen.
Heute Samstag nachm. 4 Uhr Eröffnung!
Programm:
Der verlorene Senkel
Duchicht der Post
Georgette
Ein erschütterndes Gd
Coco geht unter die Soldaten
Liebeslied
Die Färbung des Seemanns
Das neueste, allerneueste
Wasserfälle in Italien
Die lebendigen
Der Zauberer
Cadellote, garantiert filmreife Bilder, über lebensgroß - 18 Quadratmeter Projektionsfläche.
Vollständig neue Einrichtung!
In höchstem Belustigung
die Direktion.
1908

Typisches »Nummernprogramm«
der Jahrhundertwende,
REMSZEITUNG, Schwäbisch
Gmünd, vom 12. Februar 1910

⁸ K. Goerke: Die deutschen Filmtheater. Eine wirtschaftliche Untersuchung, Frankfurt a.M. 1942, S. 4ff.

⁹ Vgl. S. Kolditz: Film und kulturelle Kommunikation. Untersuchung zur Veränderung der Wahrnehmungsweise am Modell des deutschen Stummfilms von 1895-1913, Berlin 1990

Journal auf den Markt zu bringen: Am 15. November präsentierte die Freiburger Gesellschaft ihr Journal mit dem umständlichen Namen »Expres Films Co. GmbH (Redaktion und Verlag »Der Tag im Film«. Erste deutsche tägliche kinematographische Berichterstattung) Freiburg i. Br.« Vor dem Ausbruch des Krieges kam 1914 dann als weitere Wochenschau noch die »Eiko-Woche« hinzu, die vom Scherl-Verlag gegründet wurde.

»Hunderttausenden«, schrieb der Kinokritiker Albert Hellwig 1913, werde durch die Wochenschauen »die Gelegenheit gegeben (...), irgendein bemerkenswertes Ereignis, an welchem sie Interesse haben, das zu sehen ihnen sonst aber nicht möglich wäre, in lebendiger Darstellung zu schauen, und zwar unendlich viel besser als auch die beste Photographie es wiederzugeben vermöchte.«¹⁰ Tatsächlich gelang es den Wochenschauen erstmals, so etwas wie eine globale visuelle Medienwirklichkeit zu schaffen. Kein bedeutendes Ereignis konnte noch auf der Welt geschehen, ohne dass es Kameraoperateure der Wochenschauen aufnahmen und ohne dass die Produktionsfirmen zum Zwecke der optimalen Verwertung diese in die Kinos rund um den Globus multiplizierten. Bei den Kinozuschauern genossen die Filmbilder eine hohe Authentizität. Anders als die in den Zeitungen verbreiteten Grafiken und anders als die journalistischen Texte, erschienen die kinematographischen Aufnahmen nicht als das Ergebnis eines subjektiven Aktes, sondern als das bloße Abbilden der Realität durch einen mechanischen Filmapparat, und insofern als objektiv. Die frühen Kameramänner der Wochenschauen wurden denn auch nicht als Künstler oder als filmische Kommentatoren gesehen, die Bilder schufen, sondern als »Kameraoperateure«, als Handwerker, die einen technischen Apparat zur Reproduktion der Realität bedienten. »Dieses photographisch Glaubwürdige und absolut Authentische«, schrieb die Fachzeitschrift LICHTBILDBÜHNE »ist durch nichts zu schmälern oder zu ersetzen.«¹¹

2. Die erste Kriegshälfte - das Versprechen auf Teilhabe

Die Erwartungen des Kinopublikums bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 waren entsprechend hoch. Gewohnt daran, über die Kinoleinwand an allen wichtigen Ereignissen der Welt teilzunehmen, wurde auch von der Kriegsberichterstattung mehr als bloße Information, wie sie auch die Presse bieten konnte, erhofft. »Hier ist die Wahrheit. Das Kinobild bringt sie in alle Städte Deutschlands; und der einzelne nimmt bei ihrem Anblick an den Erfolgen der deut-

¹⁰ A. Hellwig: Kinematograph und Zeitgeschichte, Grenzboten 72(1913), abgedruckt in J. Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film, Leipzig 1992, S. 97 - 109, Zitat S.104

¹¹ LICHTBILDBÜHNE vom 5. Februar 1916

schen Waffen, an den Strapazen der deutschen Männer teil«¹², versprach DER KINEMATOGRAPH wenige Wochen nach Kriegsausbruch seinen Lesern. Schon zuvor hatte die Zeitschrift konstatiert: »Die allgemeine Unruhe, die sich des Publikums aus der Ungewissheit kommender Ereignisse heraus bemächtigt hat, fand einstweilen ihren Niederschlag in einem stark erhöhten Kinobesuch. Das Publikum harret ungeduldig



der definitiven Nachrichten.«¹³ Dahinter stand der Wunsch der Bevölkerung, mit ihren Angehörigen an der Front verbunden zu bleiben. »Die gefilmten Kriegsberichte«, so die LICHTBILDBÜHNE im Januar 1916, seien es, »die uns mit unseren, an fernen Fronten kämpfenden Jungens in selige, augensinnliche Verbindung setzen.«¹⁴

Die deutschen Filmunternehmen bemühten sich, diesen Erwartungen gerecht zu werden. Das war freilich nicht ganz einfach, denn die kapitalkräftigen französischen Wochenschaufirmen, die den deutschen Markt bisher dominierten, durften nach Kriegsausbruch ihre Journale nicht mehr zeigen und wurden ökonomisch bald liquidiert.¹⁵ Tatsächlich

sahen viele, auch kleine Unternehmen nun ihre Chance, ins Wochenschaugeschäft einzusteigen. Bereits in den ersten Wochen nach Kriegsbeginn bewarben sich 64 Firmen um eine solche Dreherlaubnis bei der Heeresleitung, die für die Zuteilung der Drehlizenzen zuständig war. Die Firmen, die zugelassen werden konnten, mussten unter anderem »rein deutsch sein und unter patriotisch gesinnter deutscher Leitung stehen« und es »durften nur deutsche Aufnahmeapparaturen, deutsche Fabrikationseinrichtungen und deutsches Filmmaterial benutzt werden.«¹⁶ Erfahrungen mit Wochenschauen hatten die meisten kaum. Zugelassen wurden daher nicht einmal eine Handvoll von Unternehmen¹⁷, fest etablieren

¹² E. Költch: Die Vorteile durch den Krieg für das Kinotheater, DER KINEMATOGRAPH vom 14. Oktober 1914

¹³ DER KINEMATOGRAPH vom 05. August 1914

¹⁴ LICHTBILDBÜHNE vom 15. Januar 1916

¹⁵ Vgl. dazu W. Mühl-Benninghaus: Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg, Berlin 2004, S. 23

¹⁶ DER KINEMATOGRAPH vom 14. 10. 1914

¹⁷ Wie viele Firmen tatsächlich Wochenschauaufnahmen drehten, ist auch in der Literatur umstritten. G. Bub: Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz, Berlin 1938, S. 95, nennt vier Wochenschaufirmen; H.-J. Giese: Die Filmwochenschau im Dienste der Politik, Dresden 1940, S.39, geht von mindestens 8 aus.

über die gesamte Dauer des Krieges konnten sich die schon erwähnte »Eiko-Woche« und die »Messter-Woche«, die in den Kinos bis hinein in die Provinz eine hohe Präsenz hatte. Der Kinobetreiber und Filmproduzent Oskar Messter hatte bereits vor dem Weltkrieg Aktualitäten produziert. Als bekennender Nationalist und Monarchist war es ihm schon früh gelungen, gute Kontakte zum Kaiserhaus und zur politischen und militärischen Führung des Kaiserreiches aufzubauen.¹⁸

Dennoch erwies sich die Herstellung authentischer Kampfbilder bald als sehr viel schwieriger als es sich die Wochenschaufirmen gedacht hatten. Das lag zunächst an der deutschen Heeresleitung selbst, die, wie die militärischen Führungen in den meisten kriegführenden Staaten, der filmischen Berichterstattung wenig aufgeschlossen war. Sie sah in den Kameraleuten günstigstenfalls eine Störung, schlimmstenfalls eine Spionagegefahr. Der Zugang zur Kampffront für die Kameraleute wurde fast überall sehr restriktiv gehandhabt. Gelegentlich wurden Kameraleute ungeachtet offizieller Zulassung sogar an Aufnahmen gehindert, verhaftet oder Filme und Ausrüstung beschlagnahmt.

Das waren aber nicht die einzigen Schwierigkeiten: Die Kameras waren schwer und unbeweglich, Teleobjektive waren praktisch unbekannt und das Filmmaterial der Zeit war wenig lichtempfindlich, sodass in der Dämmerung und gar bei Nacht, wo die meisten Kampfhandlungen stattfanden, kaum Aufnahmen möglich waren. Beinahe schon resignierend konstatiert DER KINEMATOGRAPH im August 1914: *»Ein modernes Schlachtfeld bietet auch dem Publikum, das in seiner nächsten Nähe sich aufhält, kaum etwas klar Erkennbares. Die Entfernungen sind außerordentlich groß, die Schützen in den entwickelten Linien kaum sichtbar, und das ganze Gefechtsgelände macht den Eindruck eines fast ausgestorbenen Landstriches.«*¹⁹ Der österreichische Kameramann Findeis schreibt im Frühjahr 1915: *»Hat man nach vielen Anstrengungen den Armeebereich erreicht, so kommt man in den meisten Fällen zu spät und sieht nicht mehr als ein leeres Schlachtfeld. Hat man einmal die Gelegenheit, zu einer kriegerischen Aktion zu kommen, ist es Nacht.«*²⁰

Wo das Kinopublikum den vollmundigen Versprechungen der Filmindustrie in den ersten Wochen nach Kriegsausbruch folgend authentische Kampfbilder erwartete, bekam es tatsächlich fast nur Bilder von Kriegsvorbereitungen, von der Etappe, von der Versorgung Verwundeter und Bilder von Kriegsfolgen zu sehen.

¹⁸ F.v. Ziglinicki: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer, Berlin, 1956, S.338f., außerdem W. Mühl-Benninghaus: Oskar Messters Beitrag zum Ersten Weltkrieg, in: KINtop 3: Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann, Frankfurt a.M. 1994, S. 103-115

¹⁹ DER KINEMATOGRAPH vom 26. August 1914

²⁰ DER KINEMATOGRAPH vom 5. Mai 1915

Ein durchaus typisches Beispiel für eine frühe Kriegswochenschau und ihre Zusammenstellung der einzelnen Sujets ist die »Messter-Woche« vom 9. Oktober 1914:

- »1.Stadt Domnau (Ostpreussen), ein Dokument russischer Zerstörungswut.
- 2.Der Marktplatz in Domnau, Bürgermeister May, welcher der russischen Gefangenschaft wieder entkommen ist, leitet den Durchzug der zurückkehrenden Flüchtlinge.
- 3.Das Grab des Gefreiten Abelt in Domnau. Abelt verteidigte als Letzter heldenmütig die Stadt und fiel für die Ehre des Vaterlandes.
- 4.Die von den Russen zerstörte Kirche in Allenburg. (Ostpreußen)
5. Die von den Russen verwüstete Stadt Darkehmen. (Ostpreussen)
6. Verwundeten-Fürsorge unter dem Protektorat der Prinzessin Auguste Wilhelm. Die Prinzessin besucht eine Kinovorstellung für die Verwundeten im Palast-Theater am Zoo.
7. Der Berliner Sängerbund veranstaltete ein patriotisches Konzert am Königsplatz in Berlin.
8. Die tapfere Besatzung des Unterseebootes U9, welche am Morgen des 22. September 1914 drei englische Panzerkreuzer zum Sinken gebracht hat, wurde mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet. Der Kommandant des Unterseebootes, Kapitänleutnant Otto Weddigen.«²¹

Das Fehlen direkter Kampfbilder führte zu heftiger Kritik vor allem in der Fachpresse. Schon im März 1915 klagt die LICHTBILDBÜHNE: »*Wer ist zufrieden mit unseren Kriegsaufnahmen?*«, und gibt auch gleich die Antwort: »*Das Publikum nicht und wir schon lange nicht. Im Gegenteil; wir sagen sogar: es gibt überhaupt keine Kriegsaufnahmen mehr.*« Die Zeitung fährt fort: »*Die Schlachten werden in den Zwischentiteln ausgefochten, aber nicht im Bild.*« Die Kriegswochenschau, so das Fazit des Fachblattes, sei »*der Gipfel der Harmlosigkeit und hat mit dem Krieg absolut nichts zu tun.*«²²

Daran sollte sich auch bis Ende des Krieges nichts ändern. Dennoch verschwanden die Kriegsberichte der Wochenschauen keineswegs aus den Kinos. Im Gegenteil: Kriegsberichte wurden bis zum Kriegsende von den örtlichen Kinobetreibern beworben und offensichtlich für zugänglich genug gehalten, Menschen vor die Leinwand zu locken. Darauf verweist die Auswertung der lokalen Kinoanzeigen in der süddeutschen Kleinstadt Schwäbisch Gmünd. Zu Kriegsbeginn, d.h., im 3. Quartal 1914 wurde in mehr als 80% der Anzeigen

²¹ DER KINEMATOGRAPH vom 07. Oktober 1914

²² LICHTBILDBÜHNE vom 20. März 1915

mit Kriegsberichten geworben, im 3. und 4. Quartal 1916 waren es noch über 50%, im 2. Quartal 1918 immerhin noch über 40%.²³ Auch in der Fachpresse wurde bei aller Kritik im Detail die Wochenschau dennoch immer wieder prinzipiell gelobt: »Die Eiko-Woche. Nach wie vor kann sie mit ausgezeichnet gelungenen Aufnahmen aufwarten«²⁴, schrieb die LICHTBILDBÜHNE im Sommer 1917.

Ganz offenkundig sind zwar hochgesteckte Erwartungen an die Wochenschau nach Kriegsbeginn enttäuscht worden, aber als Blick zum nicht unmittelbar erlebbaren Frontgeschehen wurde die Wochenschauen weiterhin als wichtig angesehen. Es ist daher nicht ironisch gemeint, wenn der KINEMATOGRAPH schreibt: »Wer die kinematographischen Kriegsjournale nacheinander gesehen und halbwegs im Gedächtnis behalten hat, kann von den Kriegereignissen oft mehr erzählen, als mancher Kriegsteilnehmer, dessen Gesichtskreis auf das zugewiesene Operationsfeld beschränkt bleiben muss.«²⁵

Aus der Perspektive moderner Historiker ist es natürlich leicht diese Auffassung als naiv zu klassifizieren und zugleich zu konstatieren, dass diese Wochenschauen mit ihren Bildern aus der Etappe nicht den wahren Krieg zeigten. Die Defizite in der Berichterstattung lassen sich leicht auflisten.

KRIEGS-SONDERAUSGABE DER
EIKO
WOCHEN

Von neuen Aufnahmen besonders zu erwähnen:
Die
heldenmütige Mannschaft
des Unterseebootes „U 9“

Unsere blauen Jungen
im Felde

Zerstörungen in Ostpreußen durch die Russen usw. usw.

Lebende
Berichterstattung aus dem Nachrichtendienst
des Berliner-Lokal-Anzeiger.

EIKO-FILM GEBR. BERLIN, STRAßENKASSEN 24.

Anzeige der Eiko-Woche
DER KINEMATOGRAPH vom 07. Oktober 1914

Allerdings steht dem Historiker als Referenz und Vergleichspunkt für die Wochenschauen eine Fülle von Quellenmaterial, schriftliche Quellen, Berichte von Soldaten, Bildmaterial etwa von verwüsteten Landschaften zur Verfügung, das der Kinzuschauer im Ersten Weltkrieg nicht hatte. Dass der moderne Historiker damit natürlich auch nicht den »wahren« Krieg kennt, sondern sich ebenfalls nur auf ein medial erzeugtes Bild - nichts anderes sind ja Quellen letztlich - stützt und insofern nicht die Wochenschauen mit dem Krieg, sondern das Kriegsbild der Wochenschau mit seinem Bild des Krieges vergleicht, sei hier nur am Rande angemerkt.

²³ Eigene Untersuchungen, bisher noch nicht publiziert.

²⁴ LICHTBILDBÜHNE vom 30. Juni 1917

²⁵ DER KINEMATOGRAPH vom 28. Oktober 1914

Methodisch weiterführender als die Frage nach der Wahrheit der Kriegsbilder der Wochenschauen ist daher die Frage nach dem Bild des Krieges, das die Wochenschauen »konstruierten«, um eine Modevokabel der gegenwärtigen Medientheorie zu verwenden. Der Film hat dazu eine Vielzahl von Methoden. Beginnend bei der gewollten oder erzwungenen Selektion der Themen, über die Gestaltungen der Kommentartexte in den Zwischentiteln bis hin zu Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen und musikalischer Untermalung, die im Stummfilmkino lokal ganz unterschiedlich gestaltet werden konnte. Hier ist leider nicht der Raum auf alle diese Aspekte einzugehen. Deswegen sollen hier nur zwei Punkte hervorgehoben werden, die über den Ersten Weltkrieg auf spätere filmische Kriegsberichterstattung hinausweisen.

Zum Ersten beginnt mit den Wochenschauen des Ersten Weltkrieges die Tradition der filmischen Darstellung des »sauberen Krieges«. Tod und Leid kommen in diesen Wochenschauen praktisch nicht vor, allenfalls Bilder von »Heldengräbern, kreuz und quer, wo unsere Helden in fremder Erde wie im Vaterlande ruhen.«²⁶ Das hat nicht nur mit den oben beschriebenen Restriktion der



Das Kino als populäres Medium in der »Heimat«, Karikatur

»Grüß Gott Kinder, wo ist die Mutter?

(Chor der Kinder) »Die Mutter ist im Kino.«

DER BAYERISCHE LANDWEHRMANN Nr. 6/1919

Kameratechnik zu tun. Das Leiden in den Lazaretten, die Verzweiflung von Soldaten in den Schützengräben, die schlechten hygienischen Zustände in vielen Unterständen und nicht zuletzt die Leichen auf den Schlachtfeldern waren natürlich auch von der damaligen Kameratechnik dokumentierbar. Dass dies dennoch nicht geschah, lag einerseits an der strengen Zensur in allen

kriegführenden Staaten, die solche Bilder nicht in die Kinos kommen lassen wollte, andererseits aber auch am Selbstverständnis vieler Kameramänner und Wochenschaufirmen. Vielfach verstanden sie sich als Teil einer großen nationalen Aufgabe der Mobilisierung der Kriegsbereitschaft gerade auch der Bevölkerung in der Heimat. Und gerade deswegen wollte man dieser keine Bilder der Grausamkeit zumuten. Der schon erwähnte Kriegsberichterstatte Hans Findeis formulierte diese Selbstverpflichtung so: »Diese Greuelbilder des

²⁶ LICHTBILDBÜHNE vom 20. Januar 1917

Krieges sind dem Operateur zum Glück fast unzugänglich. Wo sie zugänglich sind, sollten sie nur für das Kriegsarchiv aufgenommen werden, aber nicht für die Sensationslust blutrünstiger Neugierde. (...) Das Publikum möge es erfreuen, unsere wackeren Pioniere beim Aufbauen der von den Feinden gründlich zerstörten Eisenbahnbrücken und Straßen zu sehen! Oder unsere Kanoniere beim Einbauen ihrer Geschütze und beim Bedienen zu beobachten.»²⁷

Zum Zweiten vermitteln die Bilder dieser Wochenschauen den Eindruck eines wohlgeordneten und wohlorganisierten Krieges und gut versorgter Soldaten. Die ständig wiederkehrenden Sujets von zerstörten Häusern, aktivem Wiederaufbau, Versorgung der Bevölkerung, essender Soldaten und Vorbereitung von Kriegsgerät suggerierten eher einen Arbeitseinsatz als einen grausamen Krieg. Die ständige Wiederholung der immer gleichen Sujets im Laufe der Jahre vermittelte eine ritualisierte Konstanz und Ordnung, die der reale Krieg nicht hatte. Verzweiflung, Chaos, und Desorganisation einzelner Soldaten, mitunter ganzer Truppenteile oder auch die Leere des Wartens zwischen oft langen Kampfpausen, wie sie aus dem Krieg immer wieder berichtet wurden, kommen in diesen Wochenschauen nicht vor. Diese beruhigende Konstanz unterstützte auch die damals übliche filmische Inszenierungstechnik. Die Kamera ist meist in einer stationären Position, Schwenks und Kamerafahrten sind die Ausnahmen und werden nur sehr behutsam eingesetzt. In Kombination mit der meist verwendeten Einstellungsgröße der Totalen und Halbtotalen wird der Krieg zu einem beruhigten, zugleich geordneten Bild verwandelt, das der Zuschauer mit einer gewissen Distanz betrachten kann.

Freilich muss hier einschränkend festgestellt werden, dass wir sehr wenig über die tatsächliche Rezeption durch das Publikum wissen. Dass diese Filmbilder auf gegenwärtige Filmwissenschaftler, die in ihrer Rezeption von modernen Inszenierungstechniken, von dynamischen Kameras, von komplexen Montagen und ausgefeilten Ton- und Musikkulissen geprägt sind, möglicherweise ganz anders wirken als für das zeitgenössische Publikum, sollte immer im Blick behalten werden. Hier bedarf es künftig noch intensiverer Forschungen.

3. Der Film als Medium der Propaganda und Sinnstiftung

Spätestens seit der zweiten Hälfte des Jahres 1916 wurde unübersehbar, dass der Krieg nicht schnell zu beenden sein würde. Immer mehr Soldaten verloren ihr Leben, ohne dass es im festgefahrenen Stellungskrieg noch zu nennenswerten Frontbewegungen kam. Die Einschränkungen und Belastungen und Nahrungsmittelverknappungen für die Zivilbevölkerung fern der Fronten wurden immer belastender. Das galt für alle kriegführenden Nationen. Die

²⁷ H. Findeis: Kurbelmann im Kriegsdienst, Wiener Arbeiterzeitung, abgedruckt in DER KINEMATOGRAPH vom 5. Mai 1915

nationale Euphorie vom August 1914 war einer Ernüchterung gefolgt. In dem Maße aber, wie die Sinnhaftigkeit des Krieges durch die bloßen Fakten fraglich wurde, drohte auch das Konzept des totalen Krieges in Gefahr zu kommen, weil nur durch eine ständige Mobilisierungsbereitschaft von Front und Heimat der Krieg weitergeführt werden konnte. In seinen Kriegserinnerungen schrieb General Ludendorff: *»Der Seelenzustand und der Kriegswille daheim waren zu festigen; wehe uns, wenn sie Schaden litten! Je länger der Krieg dauerte, desto größer wurden hierfür die Gefahren, desto mehr gab es zu überwinden, desto zwingender wurde gleichzeitig das Verlangen des Heeres und der Marine nach seelischer und sittlicher Stärkung.«*²⁸

In dieser Lage vollzogen die militärischen Führungen ihren propagandistischen »visual turn«. Film und Wochenschauen, die man bisher mehr geduldet als unterstützt hatte, wurde nun in ihrer massenmedialen Bedeutung erkannt. Was die Kinokritiker der frühen Kaiserzeit am Film massiv kritisierten, wurde ihm jetzt zum besonderen Vorteil ausgelegt: dass er nämlich nicht den Intellekt, sondern das Gefühl anspreche. Diese Neubewertung der bewegten Bilder hatte zunächst einmal in den meisten kriegführenden Staaten organisatorische Maßnahme der Propaganda zu Folge. Im Deutschen Reich wurde am 1. November 1916 die gesamte Kriegsfilmberichterstattung einer »militärischen Film- und Photostelle« bei der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes unterstellt. Diese Stelle begann sofort mit der Herstellung eigener Filme, die an die Kinotheater verliehen wurden. Dazu wurden eigene Filmtrupps eingerichtet - frühe Vorläufer der berüchtigten Propagandakompanien des Zweiten Weltkrieges. Am 30. Januar 1917 wurde diese Stelle zum »Bild- und Filmamt« (BuFa), das bald rund 450 Personen beschäftigte. Neben Spielfilmen und militärischen Dokumentarfilmen wurden auch aktuelle Berichte zwischen 100 und 1000 Meter Filmlänge produziert und als »Deutsche Kriegswochenschau« (DKW) vermarktet. Parallel dazu gab es - wiederum ausgehend von General Ludendorff - Bemühungen einen privatwirtschaftlich organisierten, gleichwohl der Propaganda dienenden großen Filmkonzern zu schaffen. Diese Anstrengungen mündeten in der Gründung der Universum Filmgesellschaft (UFA) im Dezember 1917. Vergleichbare organisatorische Maßnahmen zur Stärkung der Filmpropaganda gab es auch in den alliierten Staaten.²⁹

An der Struktur der Wochenschauen und Kriegsberichte selbst änderte sich nichts Wesentliches. Sie blieben weiterhin diegetisch und überließen die Sinn-

²⁸ E. Ludendorff: Kriegserinnerungen 1914-1918, Berlin 1918, S. 2

²⁹ Einen guten Überblick über die Organisation der Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg gibt noch immer H. Barkhausen: Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim 1982; zur alliierten Organisation der Filmpropaganda vgl. H.D. Lasswell: Propaganda Technique in World war, Cambridge und London 1971 (zuerst 1927); speziell für Frankreich auch L. Veray: Les Film d'actualité français de la Grande Guerre, Paris 1995

deutung und Kontextualisierung dem Zuschauer, allenfalls geleitet durch die Aussagen in den Zwischentiteln. Aber diese Kriegsberichte wurden nun ergänzt durch das neue Genre des militärischen Dokumentarfilms und durch Spielfilme. Während die Dokumentarfilme, kompiliert aus vorhandenen Kriegsfilmberichten oder eigens dafür erstellten Kriegsaufnahmen, sich das Authentizitätsvertrauen des Publikums zu Nutzen machten und den Krieg einer Sinndeutung unterwarfen, hatten die Spielfilme vor allem die Aufgabe, das undurchschaubare Kriegsgeschehen zu individuellen und moralischen Geschichten zu komprimieren, die Identifikationsangebote an das Publikum machten.

Der Dokumentarfilm: Die Schlacht an der Somme

Wie dieser Versuch der Sinnstiftung konkret aussah, soll zunächst an zwei der bekanntesten Dokumentarfilme des Ersten Weltkrieges gezeigt werden: dem englischen Film *THE BATTLE OF THE SOMME*³⁰ und der deutschen Antwort darauf *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME*.³¹

Die Schlacht an der Somme selbst war eine der grausamsten Schlachten des Ersten Weltkrieges überhaupt. Im Juli 1916 eröffneten englische Truppen mit Unterstützung einiger französischer Einheiten eine massive Offensive gegen die Stellung der deutschen Truppen an der Somme. An dieser Schlacht, die bis in den November 1916 dauerte, waren insgesamt 2,5 Millionen Soldaten beteiligt. Bereits am ersten Tag der Schlacht waren mehr als 20.000 britische Soldaten gestorben, 9000 bereits in der ersten halben Stunde. Am Ende waren mehr als eine Million Soldaten gefallen, ohne dass ein Durchbruch erzielt wurde oder auch nur irgendein nennenswerter Vorteil für irgendeine Seite erreicht worden wäre.³² Die Somme-Schlacht hätte also ohne Weiteres zum Symbol eines sinnlosen Krieges werden und zu einem weitgehenden Akzeptanzverlust für die politische und militärische Führung in der Bevölkerung führen können.

Beide Hauptbeteiligten - Großbritannien und das Deutsche Reich - bemühten sich auch mit dem Film einem solchen möglichen Vertrauensverlust entgegenzuwirken. Der britische Film, der vom »War Office« selbst in Auftrag gegeben

³⁰ Der Film, der seit 2005 in die Liste des UNESCO-Welterbes aufgenommen ist und vom »Imperial War Museum« herausgegeben wurde, liegt inzwischen auch in einer deutschen DVD-Ausgabe der »arte-Edition« vor und ist 2011 bei »absolutmedien« erschienen; vom deutschen Film gibt es leider noch keine DVD-Edition.

³¹ Zur Entstehung und zum Vergleich der beiden Filme vgl. M. Baumeister: *L'Effet de réel. Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914-1918*, in: B. Chiari/M. Rogg / W. Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 245-268

³² Zur Somme-Schlacht selbst vgl. W. Philpott: *Bloody Victory. The Sacrifice on the Somme*, London 2010

wurde, erschien in den Kinos noch vor der Beendigung der Somme-Kämpfe. Bei seiner Uraufführung am 10. August 1916 machte der britische Kriegsminister David Lloyd George deutlich, worum es mit diesem Film ging: *»Ich bin überzeugt: Wenn Sie diesen wundervollen Film gesehen haben, wird Ihr und jedes Herz höher schlagen für das eine Ziel, nämlich dass wir alle, ob daheim oder in der Fremde, erkennen, was unsere Männer an der Front für uns leisten und erdulden.«*³³

Bemerkenswert an diesem rund 75-minütigen Film, der als der erste Dokumentarfilm überhaupt in der Filmgeschichte gilt, ist auf den ersten Blick die vergleichsweise schonungslose Darstellung des Krieges. Tatsächlich sieht man hier erschöpfte und sogar tote Soldaten. Dem Zuschauer werden Bilder von trostlosen, verwüsteten Landschaften gezeigt, die zuvor in solcher Dichte noch nicht gezeigt worden waren. Er wirkt auch auf den heutigen Zuschauer ungeschöner und authentischer als viele der zeitgenössischen Wochenschau-bilder. Die eigentliche Botschaft an das Publikum liegt bei diesem Film aber nicht in den Bildern selbst, sondern in der Struktur ihrer Anordnung. THE BATTLE OF THE SOMME macht aus der Somme-Schlacht ein dramatisches Geschehen, das nach dem klassischen 5-Akt-Schema aufgebaut ist und kulturell im Abendland verankert und nicht zuletzt dem Bildungsbürgertum vertraut war. Demnach vollzieht sich eine dramatische Handlung von der Exposition, der Vorstellung der Handlungsträger, über die spannungssteigernde Klimax hin zum Höhe- und Wendepunkt, der sogenannten Peripetie hin zur Katastrophe oder wahlweise auch zum »Happy End«.

Die einzelnen Akte werden diesem Schema entsprechend im Film, wie damals in Spielfilmen üblich, mit Zwischentiteln angekündigt. In THE BATTLE OF THE SOMME sind das:

Part 1: Preparation (Vorbereitung zur Schlacht)

Part 2: Advance (Truppenvormärsche an verschiedenen Frontabschnitten)

Part 3: The Attack (Einzelne Schlachten und Frontabschnitte werden zum großen Angriff kompiliert)

Part 4: British wounded and nerve-shattered German prisoners arriving (Versorgung der Kriegsgefangenen, Vorbereitungen auf neue Kämpfe)

Part 5: The devastating effect of British shell fire (Zerstörte Gebäude und Abtransport deutscher Soldaten in die Gefangenschaft)

Entscheidend an diesem Schema ist, dass sich alle einzelnen Akte als zwingend-logische Folge aus den vorangegangenen Akten ergeben und der Gesamtverlauf zu einem sinnvollen Geschehen wird. Aus den Kriegsvorbereitungen folgt notwendig der Angriff und das Geschehen endet logisch im Sieg der

³³ Zitiert nach R. Smither: Einführung im Begleitheft zur oben genannten DVD-Edition, S.

Engländer über das deutsche Heer und dem Abtransport der deutschen Gefangenen. Die Somme-Schlacht, die ja tatsächlich aus einer Vielzahl einzelner größerer und kleinerer, immer aber sehr grausamer Gefechte bestand, wird so als ein sinnvolles Ganzes verstanden. Die deutsche Seite reagierte auf diesem Somme-Film mit einem eigenen Somme-Film, der vielfach unter dem Titel **BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME**, häufig aber auch einfach unter **DIE SOMME-SCHLACHT** in die Kinos kam und von der BUFA produziert worden war.³⁴ Er hatte am 19. Januar 1917 in Berlin Premiere, als die Somme-Schlacht also schon zu Ende war. Auch der deutsche Somme-Film greift mit seiner sinnstiftenden Intention auf das Prinzip der dramatischen Narration zurück. Im Kino war er das ganze Jahr 1917 und teilweise auch später zu sehen, auch Sondervorstellungen für Schüler wurden vielerorts veranstaltet. Diesmal - der deutsche Film hat auch nur eine Spielzeit von ca. 34 Minuten - sind es allerdings drei erkennbare Sinnabschnitte: Im ersten Abschnitt werden - quasi als Exposition - deutsche Soldaten hinter der Front im friedensähnlichen Verhalten gezeigt. Vorgeführt werden aber auch Zerstörungen von Dörfern und Kirchen durch französische und englische Artillerie. Die deutschen Soldaten erweisen sich in diesen Szenen als fürsorgliche Besatzer, die die vom Kampfesgeschehen gefährdete einheimische Bevölkerung evakuieren. Selbstredend wird weder über Vorgeschichte oder über die Kriegsursachen gesprochen, auch nicht darüber, warum die deutschen Soldaten überhaupt in Frankreich sind. Die Abschnitte zwei und drei zeigen dann das eigentliche Schlachtgeschehen. Der Film endet dann letztlich ebenfalls mit dem Abtransport der Gefangenen in den Zügen. Auch hier wiederum, wenn auch im Vergleich zum britischen Film vereinfacht, die gleiche Komprimierung einzelner Filmbilder zu einem sinnvollen Geschehen, dessen gutes Ende aus der Struktur des Ablaufes präjudiziert ist.



Das Berliner Tageblatt schrieb nach der Uraufführung des Films: »Ist dies noch Bild, nur Bild? (...) Hier wird es Geschichte!«³⁵ Tatsächlich erfasst die Berliner Zeitung das Wesentliche dieser Dokumentarfilme. Sie sind eben nicht mehr

³⁴ Zum Film vgl. R. Rother: »Bei unseren Helden an der Somme. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda«. In: KINtop - Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Bd. 4. Basel und Frankfurt a.M. 1995, S. 123-142

³⁵ Zitiert nach R. Rother: Der 1. Weltkrieg und die Erfindung des Dokumentarfilms, DR-Kultur 28, 07 2004: <http://www.dradio.de/dlr/sendungen/wk1/288872/>

nur dokumentarische Abbildung, mehr oder weniger genau, mehr oder weniger repräsentativ. Sie sind Geschichten in zweifachem Sinne: Narrationen nicht weniger als fiktionale Spielfilme und sie machen Geschichte, indem sie die reale Historie zu einem mit unvermeidlicher Konsequenz sich vollziehenden sinnhaften Prozess umdeuten. Dass beide Filme nicht immer authentisch sind, sondern gestellte Szenen enthalten - der deutsche deutlich mehr als der englische - mutet vor diesem Hintergrund schon beinahe wie eine Marginalie an.

Der Kriegsspielfilm

So wie im Kontext der Kriegspropaganda der Dokumentarfilm Strukturen und Elemente des Fiktionalen integrierte, bezog der fiktionale Film Muster



Spielfilme für die Kriegspropaganda
Anzeige, LICHTBILDBÜHNE vom 26. Mai
1917

der Authentizität ein und konnte dadurch auch der Kriegspropaganda dienen. Viele der nationalen Spielfilme, die schon kurz nach Kriegsausbruch in die europäischen Kinos kamen, waren aber nicht das Produkt staatlicher Beeinflussung oder Propaganda, sondern das Ergebnis der Initiative der Filmproduktionsfirmen.³⁶ Gemeinsam ist allen diesen Filmen, dass sie konkrete Kriegsergebnisse und Kriegserlebnisse aufnehmen und den Krieg zu individuellen Schicksalen verdichten. Sie tragen Titel wie SCHWERT UND HERD, WIE MAX DAS EISERNE KREUZ ERWARB, MENSCHENSCHICKSAL IM WELTKRIEG, HOCH KLINGT DAS LIED VOM U-BOOT-MANN oder schlicht DAS VATERLAND RUFT.

Das zeigt sich exemplarisch am deutschen Spielfilm DAS TAGEBUCH DES DR. HART, der 1916 produziert wurde.³⁷ Der Plot ist schnell erzählt: Der Arzt Dr. Robert Hart besucht im Juli 1914 seine Bekannte Ursula von Hohenau in Sachsen. Als der Krieg ausbricht, kehrt Hart sofort in seinen Heimatort zurück, wo er kurz vor der Mobilmachung den polnischen Grafen Bransky, dessen Tochter Jadwiga, den Franzosen Vicomte Latour und den russischen Botschaftsrat Graf Bronislaw Krascinsky trifft, der aus Liebe zu Jadwiga krankhaft eifersüchtig auf Hart ist. Hart wird als Sanitätsarzt einberufen. Die Kriegsrivalen Frankreich, Russland und Deutschland

³⁶ Vgl. zum Spielfilm allgemein Th. Elsaesser/M. Wedel (Hg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne, München 2002

³⁷ Credits und weitere Informationen zum Film auf [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de/film/das-tagebuch-des-dr-hart_e5cfa084a96d4e6387fc7c851fc0dc15): http://www.filmportal.de/film/das-tagebuch-des-dr-hart_e5cfa084a96d4e6387fc7c851fc0dc15

werden hier in den Protagonisten personifiziert und an ihnen entlang die Handlung weiter entwickelt. Und sie treffen sich im Krieg wieder. Nahe der polnischen Front befehligt der Russe Bronislaw russische Truppen. In einem Gefecht wird Bronislaw schwer verletzt und Dr. Hart von Kosaken niedergeschlagen, nachdem er zuvor in einem selbstlosen Einsatz Bronislaw das Leben rettet. Sie treffen wieder aufeinander in einem Feldlazarett. Die pflegenden Krankenschwestern sind - so will es das Schicksal - Jadwiga und Ursula von Hohenau. Die Liebenden finden endlich zueinander - nicht zuletzt Dank des Krieges.

Der Krieg erscheint so nicht wie ein sinnloses Geschehen, wie eine fremde Macht, dem das Individuum hilflos ausgeliefert ist, sondern wie eine Bewährungsprobe für das Individuum. Erst durch den Krieg gelingt es den Individuen ihre eigentliche Bestimmung - in diesem Fall - die erhoffte Liebe - zu erreichen. Das heißt aber auch umgekehrt: Wer sich nicht auf den Krieg einlässt, die Aufgaben übernimmt, die ihm dadurch gestellt sind, der verpasst auch die ihm bestimmte Erfüllung.

Dokumentarfilm und Kriegsspielfilm treffen sich so in ihrer Intention, dem Zuschauer im Kino ein Sinndeutungsangebot zu geben. Unterschiedlich ist nur die Perspektive. Während der Dokumentarfilm quasi geschichtsphilosophisch die Bedeutung des Krieges in das Weltgeschehen einordnet, zeigt der Kriegsspielfilm die Bedeutung des Krieges für die jeweilige individuelle Lebensführung. Aus beiden Perspektiven erscheint er aber, ohne Grausamkeiten und Härten leugnen zu müssen, als schicksalhaft, notwendig und vor allem als sinnvoll. Im Film soll der Zuschauer nicht nur die Einsicht in die Sinnhaftigkeit des Krieges gewinnen, er soll sie vor allem emotional nacherleben.

4. Ausblick: Konsequenzen für die Didaktik

Dass Bilddokumente und Filmsequenzen gerade auch angesichts der leichteren Zugänglichkeit durch DVD und Internetplattformen wie »youtube« zu einem modernen Geschichtsunterricht gehören, ist inzwischen selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich sollte sein, dass zeitgenössische Bilddokumente in einem quellenorientierten Geschichtsunterricht vor der Verwendung von modernen Spielfilmen Vorrang haben sollten. Das gilt auch für die Epoche des Ersten Weltkrieges. Also besser: THE BATTLE OF THE SOMME als MERRY CHRISTMAS oder DER ROTE BARON.

Tatsächlich bieten Schulbücher und Medienverlage inzwischen einen hohen Anteil an zeitgenössischen Illustrationen, Filmmaterial und entsprechende Begleitunterlagen ihren Rezipienten an. Das gilt natürlich auch für den Ersten Weltkrieg, selbst wenn dort die Quellenlage im Verhältnis zum 2. Weltkrieg relativ ungünstig ist. Allerdings scheint sich in den Unterrichtsmaterialien -

und wie zu vermuten ist: auch in der Unterrichtspraxis - ein umfassender »visual turn« in dem Sinne, dass visuelle Dokumente nicht bloß Bonusmaterial, sondern eigenständigen Wert besitzen, noch nicht durchgesetzt zu haben. Vielfach wird das Bildmaterial vorwiegend in illustrativer Funktion verwendet, um schriftliche Quellentexte oder allgemeine Erläuterungen zu bebildern.

Das soll zunächst der einfacheren Erläuterung halber an einem Beispiel der unseres Erachtens typischen Verwendung fotografischen Materials aus der Zeit des Ersten Weltkrieges in einem Schulbuch gezeigt werden. Im Geschichtsbuch »Geschichte und Geschichten Bd.3« für die Sekundarstufe 1 vom Stuttgarter Klettverlag³⁸ wird unter der Überschrift »Von der Kriegsbegeisterung zum Massenmord« der Erste Weltkrieg behandelt. Der einführende Text erzählt vom Jubel über den Ausbruch des Ersten Weltkrieges in den vielen europäischen Städten



und erläutert knapp die verschiedenen Gründe dafür. Auf der folgenden Seite wird dann ein großformatiges Bild gezeigt, das eine Gruppe junger, gut gekleideter Männer zeigt, die lachen, rufen und Hüte schwenken. Als Bildunterschrift wird genannt »Jubelnde Freiwillige in Berlin. Unter den Linden, Foto von 1914.« Weitere Informa-

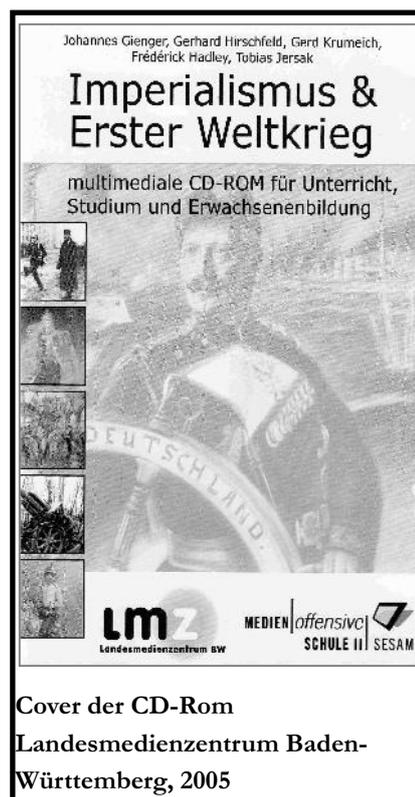
tionen zum Bild gibt das Buch nicht. Die Lehreinheit wird abgeschlossen mit dem nicht eben didaktisch ausgefeilten Arbeitsauftrag: »*Versuche die Begeisterung der Soldaten wie auch der Bevölkerung in der Heimat zu erklären.*« Eine spezifische Frage zum Bild, seinem Entstehungshintergrund oder zum Bildaufbau wird nicht gestellt. Das Buch verwendet das Bild also lediglich zur Illustration des im Text Ausgesagten - oder vielleicht auch, vertrauend auf den Authentizitätsglauben der Schüler gegenüber Fotos, als zusätzlichen Beleg für die textlichen Behauptungen.

Betrachtet man das Foto jedoch genauer, dann fällt nicht nur die für einen spontanen Jubel seltsame Synchronizität des Hochschwenkens der Hüte auf, sondern vor allem, dass die jungen Männer allesamt nicht geradeaus in ihre Gehrichtung blicken, sondern direkt auf die Kamera, mithin auf den Bildbetrachter zu. Die jungen Männer werden also nicht, wie es die Bildunterschrift

³⁸ M. Epkenhans et al.: Geschichte und Geschichten Bd.3, Stuttgart 2007

des Klett-Buches suggeriert beim Jubeln spontan fotografiert, sondern sie sind sich sehr deutlich bewusst, dass sie fotografiert werden und wissen, was von ihnen erwartet wird. Wenn man noch weiter berücksichtigt, dass die Kameras schwer waren und nur vom Stativ aus bedient werden konnten, dass aufgrund der Plattentechnik keine Reihenaufnahmen möglich waren, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass die jungen Männer vom Kameraoperator oder seinem Assistenten sogar ein Signal für den richtigen Jubelzeitpunkt bekommen haben. Bei diesem Bild handelt es sich also ganz sicher nicht um eine Spontanaufnahme, was die Schüler möglicherweise aufgrund der ihnen vertrauten modernen Digitalkameratechnik annehmen könnten, sondern um eine Inszenierung. Bedenkt man weiterhin, dass solche Bilder in den Zeitschriften und auf Postkarten der Kaiserzeit massenweise veröffentlicht wurden, dann wird klar, dass sie eine gesellschaftliche und politische Funktion zu erfüllen hatten. Aus Sicht der Führung dienten sie der Propaganda, aus Sicht der Gesellschaft waren sie ein Akt der Selbstvergewisserung und Bestätigung.

Ähnlich unkritisch wird aber auch das Filmmaterial zum Ersten Weltkrieg verwendet. Ein im Rahmen der so genannten Medienoffensive vom Landesmedienzentrum Baden-Württemberg produzierte CD-Rom »Imperialismus & Erster Weltkrieg« wird der Erste Weltkrieg einschließlich der Vorgeschichte und den Folgen chronologisch und thematisch aufgearbeitet.³⁹ Das zentrale Gerüst der multimedialen Lernsoftware bildet ein darstellender Text bzw. eine Reihe von aufeinander aufbauenden Präsentationen. In diesem Zusammenhang werden auch zeitgenössische Filmausschnitte und Kriegsberichte aus den Wochenschauen verwendet. Mitunter findet sich sogar ein allgemeiner Hinweis auf propagandistische Intention der Filmsequenzen. Aber auch hier verbleibt die Verwendung der Filme im textergänzenden und illustrativen Bereich. Hinweise auf die Rolle der Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg finden sich ebenso wenig wie auf die Bedeutung des Kinos als Massenmedium. Vor allem gibt es keine Arbeitshinweise, oder auch nur informative Erläuterungen zur Analyse von Filmen, zur Decouvrierung ihrer möglichen Wirkungen auf den Zuschauer der damaligen Zeit.



³⁹ J. Gienger et. al: Imperialismus & Erster Weltkrieg. Multimediale CD-Rom für Unterricht, Studium und Erwachsenenbildung, Stuttgart 2005

Eine moderne Filmdidaktik sollte aber immer davon ausgehen, dass visuelle Dokumente sich niemals auf einen textlichen Gehalt reduzieren lassen. Sie sind immer Teil einer komplexen sozialen Praxis, zu denen auch die Rezeptionskontexte gehören. Im Zuschauer aktivieren sie Emotionen, Wahrnehmungsmuster- und Deutungsmuster, die nur sehr bedingt in Sprache umzusetzen sind.

Für die Thematik des Ersten Weltkriegs bedeutet dies, dass eine moderne Didaktik nicht nur die Rolle des Filmes für die Kultur der Kaiserzeit stärker gewichten, sondern vor allem auch, dass sie sehr viel mehr über Entstehungs- und Produktionstechniken vermitteln muss. Dazu bedarf es aber auch wenigstens basaler Kenntnisse über Produktions- und Distributionsbedingungen der historischen Filmdokumente sowie Grundkompetenzen in der kritischen Filmanalyse. Weil ein Film eben nicht einfach ein Abbild einer außerfilmischer Wirklichkeit ist, wie es dem naiven Blick suggeriert wird, sondern immer eine Konstruktion von Wirklichkeit, müssen überdies Grundkompetenzen in der Filmanalyse und ihrer Begrifflichkeit vermittelt werden. Damit reiht sich die Didaktik des Geschichtsunterrichts zwanglos in die allgemeinen Forderungen nach mehr Film- und Medienkompetenz ein. Die Historiker können hierin vielleicht einen besonderen Beitrag leisten, weil Filmdokumente zu ihren zentralen Quellen für die Geschichte des 20. Jahrhunderts gehören.