

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| EINLEITUNG | 1 |
| I. FILM-LEKTÜREN 1. DIE 60er JAHRE: „VERGANGENHEIT; DIE NICHT VERGEHEN WILL“ | 19 |
| 1. EINE MOMENTAUFNAHME | 19 |
| 2. GESCHICHTLICHKEIT DER GEGENWART, FILMISCH. JEAN-MARIE STRAUBS UND DANIELÈ HUILLETS <i>Machorka-Muff</i> (1962) | 22 |
| 2. 1. Kamera und Akteur | 24 |
| 2. 2. Aktualisierung durch Ent-Narrativisierung | 29 |
| 2. 3. Sinn-Bilder | 30 |
| 3. DER KALTE SPIEGEL DES FILMS. <i>Nicht versöhnt oder es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht</i> (1965) | 35 |
| 3.1. Die Eingangssequenz. Bedeutungen entgleiten Exkurs: Vergangenheit und Gegenwart in Bölls Roman <i>Der Erzähleinstieg im Roman</i> <i>Erinnerungen</i> | 28 38 39 40 |
| 3.2. Fortgang der filmischen Exposition | 43 |
| 3.3. <i>Nicht versöhnt: ein besonderer Geschichtsfilm. Drei Modelle</i> <i>Film als „Re-Lektüre“</i> <i>Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen</i> | 50 50 52 |
| 3.4. Filmische Historisierung <i>Der Erinnerungsmonolog des Heinrich Fählmel</i> <i>Schrella/Nettlinger: Wiederbegegnung zwischen Opfer und Täter</i> <i>„Die Unfähigkeit zu trauern“</i> <i>Mutter und Sohn</i> <i>Vater und Sohn</i> | 55 55 59 61 66 68 |
| 3.5. Schlussfolgerungen | 71 |
| 4. FREMD IN DER GEGENWART. <i>Abschied von gestern</i> (Anita G.) (1966) | 78 |
| 4.1. Das filmische Individuum als Objekt der Verhältnisse | 80 |
| 4.2. Verzeitlichung der Bilder&Töne/Historisierung der Figur | 83 |
| 4.3. Zwischenschritt: Miriam Hansens Begriff der „räumlichen Tropen“ | 88 |
| 4.4. Utopische Gegenwelten - dokumentarisch | 91 |
| 4.5. Genrewechsel: Autonomisierung des Dokumentarischen | 96 |
| 4.6. Ein filmischer Exkurs im Irrealis | 100 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.7. Der Bruch mit der Wirklichkeit | 104 |
| 4.8. Genre-Kollisionen: Die Protagonistin zwischen Story und Wirklichkeit | 107 |
| 4.9. Zwei-Zeitigkeit der Bilder - Unsicherheit der Erinnerung | 110 |
| | |
| II. ÜBERGÄNGE. ‚REALISMUS‘ – DISPOSITIV - SUBJEKT | 113 |
| | |
| 1. EINE ERSTE THESE ZU DEN FILMEN | 113 |
| | |
| 2. LITERATURTHEORIE ALS VORGESCHICHTE EINER KULTURTHEORIE DES FILMS | 116 |
| | |
| 2.1. Fiktionales Erzählen als Dispositiv: Käte Hamburgers <i>Logik der Dichtung</i> | 116 |
| <i>Die Aussage als Wirklichkeitsaussage</i> | 117 |
| <i>Fiktion als Sonderfall der Sprache: Eine eigene Welt außerhalb der Zeit</i> | 119 |
| <i>Fiktionales Erzählen als fluktuierende Bewegung</i> | 124 |
| 2.2. Epos und Roman als gegenläufige Dispositive: Michail Bachtins Romankonzept | 128 |
| <i>Das Genre als Weltanschauung/Dispositiv</i> | 129 |
| <i>Die epische Weltanschauung</i> | 133 |
| <i>Erinnerung und Erfahrung als Kontrastbegriffe</i> | 138 |
| 2.3. Zwischenfazit: Der ‚Realismus‘ der literarischen Wahrnehmungsanordnungen | 140 |
| | |
| 3. DISPOSITIVTHEORIE ALS GRUNDLAGE EINER KULTURTHEORIE DES FILMS | 147 |
| | |
| 3.1. Begegnung mit der Filmgeschichte (Gilles Deleuze: Bewegungs-Bild / Zeit-Bild) | 147 |
| <i>Die These</i> | 149 |
| <i>Das Bewegungs-Bild - Wahrnehmungsklischees</i> | 150 |
| <i>Die Krise des Aktionsbildes</i> | 154 |
| <i>Das Zeit-Bild</i> | 155 |
| 1. <i>Das Problem des Erinnerns</i> | 157 |
| 2. <i>„Ich ist ein anderer“: fingierte Identitäten</i> | 158 |
| 3. <i>Das heautonome Ton-Bild-Ensemble</i> | 160 |
| 3.2. Modernes Kino: Kino der Zeit - Kino des Historischen | 162 |
| 3.3. Das filmische Dispositiv als technisch-materiale Sehanordnung | 167 |
| <i>Der Fetisch Text</i> | 168 |
| <i>Ich-Prothesen</i> | 171 |
| <i>Die Blindheit des Filmsehers</i> | 178 |
| <i>‘Ein großes Ohr und ein großes Auge‘</i> | 182 |
| 3.4. Der psychologisch vereinnahmte Dispositiv-Begriff | 186 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| III. GRUNDLAGEN FÜR EINE ANALYSE DER GESCHICHTSDARSTELLUNG IM FILM | 191 |
| 1. SOZIOHISTORISCHE KONKRETISIERUNG DES DISPOSITIVS | 191 |
| 1.1. Der Zuschauer als gesellschaftliches Wesen | 191 |
| 1.2. Der historisch gewordene Bildraum | 194 |
| 2. FILM, HISTORIOGRAFIE | 201 |
| 3. KRITERIEN DER ANALYSE | 209 |
| 3.1. Selbstreflexivität | 210 |
| 3.2. Verzeitlichung/Historisierung der Bilder&Töne | 211 |
| 3.3. Die Schein-Opposition dokumentarisch vs. fiktional | 216 |
| IV. FILMLEKTÜREN 2. DIE 70er JAHRE: PÄDAGOGIK DER GESCHICHTE | 225 |
| 1. GRENZBEREICHE DES FIKTIONALEN. JEAN-MARIE STRAUBS UND DANIELÈ HUILLETS <i>Geschichtsunterricht</i> (1972) | 225 |
| 1.1. Die Figurenexposition als Einführung eines Zeithorizontes | 228 |
| 1.2. Cäsar-Mythos | 234 |
| 1.3. Dramaturgie der Aktualisierung | 240 |
| 2. AKTUALITÄT DER ERINNERUNG. <i>Deutschland im Herbst</i> (1977/78) | 243 |
| 2.1. Zwangsläufigkeit der Ereignisse | 246 |
| 2.2. „Kraut und Rüben“ - Grenzbereiche des Dokumentarischen | 249 |
| 2.3. 1914, 1945, 1977 | 253 |
| 2.4. Zeit-Montagen/Foto-Montagen. Deprivilegierung des Kamerablicks | 260 |
| 3. VERSINN(BILD)LICHUNG DEUTSCHER GESCHICHTE? HARUN FAROCKIS <i>Zwischen zwei Kriegen</i> (1978) | 263 |
| 3.1. Der narrativ-fiktionale Rahmen des Films. Figuren als Sinnbilder | 265 |
| 3.2. Installation einer Zeitachse: Filmische Zeit als Geschichts-Zeit | 268 |
| 3.3. Das Jahr 1925 - die filmische Inszenierung eines zeitgeschichtlichen Wendepunktes | 271 |
| 3.4. Allegorisierung des filmischen Individuums - Melancholie des Regisseurs | 279 |
| 4. „GETTING OUT OF HISTORY“? ALEXANDER KLUGE: <i>Die Patriotin</i> (1979) | 286 |
| 4.1. Die Exposition der Gabi Teichert: Patriotismus als Form weiblicher Aneignung von Geschichte | 287 |
| 4.2. Ein un-möglicher Standpunkt. Der postume Blick des Knies: Trauerarbeit und anarchisches Gedächtnis | 292 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.3. Politische Realität als medialer Blockierungszusammenhang: Geschichtslosigkeit der Gegenwart | 298 |
| 4.4. Kluges Vorstellung von einer filmischen Gegengeschichte | 301 |
| a) „Das Verhältnis einer Liebesgeschichte zur Geschichte“ | 301 |
| b) 'Der Film im Kopf des Zuschauers' | 304 |

V. ZWISCHENFAZIT: DER KAMPF UM DIE ERINNERUNG **309**

1. ZUSAMMENFASSUNG: 'POLITISCH FILME MACHEN' - POLITIK DER WAHRNEHMUNG **309**

| | |
|----------------------------------------------------|-----|
| 1.1. Das Romanhaftwerden des Films | 313 |
| <i>Der Rezipient als historisches Subjekt</i> | 315 |
| <i>Selbstreflexivität als politische Dimension</i> | 317 |

2. KOORDINATEN EINER FORM: FILMISCHE KONSTRUKTIONEN VON GEGEN-GESCHICHTE **322**

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1. Die Engel der Geschichte | 322 |
| 2.2. Exkurs: Benjamins Begriff der Aktualität: Kunst als privilegierte Erkenntnisform des Historischen | 329 |
| 2.3. Historische Materialien/Dekonstruktion des dispositiven Bildes | 334 |
| <i>Collage/Montage</i> | 337 |
| <i>Intertextualität/Spuren</i> | 343 |

3. SCHLUSSFOLGERUNGEN: SOZIALES GEDÄCHTNIS - SPEICHER-GEDÄCHTNIS - FILM ALS BEGEHBARER GEDÄCHTNISRAUM **353**

| | |
|-----------------------------|-----|
| 3.1. Kultur und Gedächtnis | 355 |
| 3.2. Statt einer Definition | 360 |

VI. FILMLEKTÜREN 3: DEUTSCHLAND – BILDERTEXT. DIE ACHZIGER JAHRE UND SPÄTER **367**

1. BILDER-PASSAGEN. HARTMUT BITOMSKYS UND HEINER MÜHLENBROCKS *Deutschlandbilder* (1983) **367**

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.1. „Deutschlandbilder - Bilderdeutschland“. Der Film formuliert sein Erkenntnisinteresse | 369 |
| 1.2. Ästhetische Wandlungen im NS-Kulturfilm (Ein literarisches Begleitprojekt) | 374 |
| 1.3. 1933-1936: Mobilisierung der Körper und Dinge | 377 |
| 1.4. Bilderreihen, Bilderpakete | 384 |
| 1.5. <i>Deutschlandbilder</i> : eine Dokumentarfilm-Utopie? | 389 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2. 'DEUTSCHLAND EIN WINTERMÄRCHEN'. ZWISCHEN ORNAMENT UND HISTORISCHER BEFINDLICHKEIT. JEAN-LUC GODARDS <i>Allemagne 90 Neuf Zero</i> (1991) | 394 |
| 2.1. Wiedervereinigungen, ein arbeitsloser Spion und andere rätselhafte Identitäten | 398 |
| 2.2. Eine junge Frau taucht auf und verschwindet wieder | 403 |
| 2.3. Lemmy Caution. Reise und Archiv | 410 |
| 2.4. Roadmovie, „Geschichte der Einsamkeit“ des Regisseurs | 419 |
| | |
| VII. „DEUTSCHLANDBILDER - BILDERDEUSCHLAND“. EINE SCHLUSSBETRACHTUNG | 423 |
| 1. NOCH EINMAL: VON BILDERN, SELBSTBILDERN UND GESCHICHTSBILDERN | 423 |
| 2. FAZIT. BILDER ALS „WÄCHTER DER DIFFERENZ“ | 430 |
| | |
| LITERATUR | 443 |