

Sonja Czekaj

Deutsche Geschichtsbilder – Filme reflektieren Geschichte

Modellierungen historischer
(Dis-)Kontinuität in selbstreflexiven
Non-Fiction Filmen

SCHÜREN

Inhalt

Dank	11
1 Einleitung	13
2 Geschichtsbildmodellierung in Non-Fiction Filmen: theoretische Aspekte	17
2.1 Eckpunkte des wissenschaftlichen Diskurses zum Gegenstand	22
2.1.1 Angloamerikanische Forschungsansätze: «Postmoderne» und «New Historicism»	22
2.1.2 Semiopragmatische Ansätze	24
2.1.3 Forschungsansätze zu Geschichtsbezügen essayistischer Filme	27
2.2 Film und Geschichte als pragmatischer Zusammenhang	31
2.3 Vom Abbild zum Eingriff: antirealistische Filmverfahren	34
2.4 Konstruktionen von Umbruch und Kontinuität in der deutschen Zeitgeschichte	37
2.5 Geschichte und Gedächtnis	41
2.6 Bezugsgrößen nonfiktionaler Geschichtsbildmodellierung: Zuschauer, Montage, Palimpsest, Archäologie, mediale Selbstreflexion	44
2.7 Spezifische Forschungsfragen	48
3 Deutschland nach 1945 im Film	51
3.1 Die «Deutschlandtrilogie» im Kontext filmischer Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus	51
3.2 DEUTSCHLANDBILDER	58
3.2.1 Das Sichtbarmachen der Bilder	60
3.2.2 Uniformierung der Wirklichkeit: Tautologie und Täuschung	64
3.2.3 Montage der Zeit: Von der Schichtung zur Geschichte	66
3.2.4 Übertragung	68
a) Auto – Film – Bewegung	69
b) Verkörperung	72
c) Die «Revueform der Rationalisierung»	75
3.2.5 Produktion und Projektion: Allegorien der Arbeit	78
3.2.6 Das authentische Schönheitsbedürfnis	80
3.2.7 Bilder als «Masken»	84
a) Der maskierte Inhalt – Entdeckung des Monuments	84
b) Sich ein Bild machen	88
3.2.8 DEUTSCHLANDBILDER: Geschichtsbilder?	90

3.3 REICHAUTOBAHN	92
3.3.1 Die Saiten werden gespannt: Verbindungsstrukturen	94
3.3.2 Bauwerk, Mythos und filmische (Gegen-)Strategien	96
a) (Gegen-)Bild und (Gegen-)Bewegung	96
b) Die Zeitzeugen und der Denkmalpfleger	99
3.3.3 Das Gewebe der Geschichte	105
a) Die Reichsautobahn als diskursiver Gegenstand im Scheindialog	105
b) Zwischen Dokument und Monument: Archivrecherche	108
c) Aneignung des Monuments: Diegese der Geschichte?	112
d) Die Straße als Medium und die Überflutung des Gedächtnisses	114
3.3.4 Die Brückensequenz: Trennung – Verbindung – Montage	117
3.3.5 Die Saiten sind gespannt: lärmende Gegenwart und verstummende Vergangenheit?	120
3.3.6 Das Instrument der Geschichte und der Ton in der Gegenwart	123
3.4 DER VW-KOMPLEX	125
3.4.1 Zukünftige Archäologie und historische Erfahrungsformierung	126
3.4.2 Die Kreisstruktur der Zeit – der Zyklus der Geschichte	129
a) Tarnung der Zeiten und Bilder der Gegenwart	129
b) Kaschierung historischer Serialität	130
c) Die Lücken im Bild und die «Leerstellen der Geschichte»	132
d) Globus und Expansion: Verräumlichung der zyklischen Zeitstruktur	134
3.4.3 Metall, Film und Höhlenmalerei: Biegsamkeit, Durchgängigkeit und Verfestigung der Geschichte	137
3.4.4 Die Logistik: Gewebe und Zwischenlager der Geschichtsproduktion	141
3.4.5 Der Rhythmus der Musik und die «steinernen Allegorien der Zeit»	143
3.4.6 «Denkmal der russischen Jugend» und «Klein Moskau»	146
3.4.7 Die Brückensequenz und das Wasser: Statik und Dynamik der Geschichte im bewegten Reflexionsbild des Films	149
3.4.8 Die Partitur der Geschichte «quer durch die Montagelinien»	152
3.5 Die «Deutschlandtrilogie» als «Versinnlichung» heterogener Zeitvorstellungen	156
3.5.1 «Das ganze Haus ist ausgebrannt (nur der Keller hielt).»	156
3.5.2 Zwischen zwei «Wenden»: Die «Deutschlandtrilogie» im Kontext ihrer Zeit	157
3.5.3 <i>Reactionary Modernism</i> und <i>Ungleichzeitigkeit</i> : Faschismustheorien	160
4 Der «Deutsche Herbst» und die RAF im Film	165
4.1 Zwischen Vergangenheit und Aktualität: Audiovisuelle Verhandlungen des «Deutschen Herbsts» und der RAF	165
4.2 BLACK BOX BRD	172
4.2.1 Black Box: Gedächtnis, Film, Geschichte	173
a) Die (Un-)Schärfen der Geschichte	175
b) Die drei Bildebenen: Archivmaterial, Reenactment, Schwarz-Weiß-Aufnahmen	179
4.2.2 Die Biografien und die Erinnerungsberichte der Zeitzeugen	188
a) Das «Wunderkind» und der Eliteschüler im Generationskonflikt	188
b) «to results»	192
c) Patriotismus und Idealismus	195
4.2.3 Was bleibt: «Aber ergründen werden wir das wohl nie mehr.»	197

4.2.4 Die filmische Black Box als Produktionsraum transitorischer Geschichtsbilder	199
4.3 STARBUCK. HOLGER MEINS	201
4.3.1 Gegenwart, Geschichte und Tod: ‹Schlaglichter› der Exposition	203
4.3.2 Die Vergangenheit im Gegenwartsraum	205
a) Das ‹Zeugen-Dispositiv›	205
b) Nachstellungen	207
c) Zwei Pole der Zeugeninszenierung: die anonyme Freundin und der Vater	208
4.3.3. Die medial selbstreflexive Ebene	212
a) Holger Meins als Produzent perpetuierbarer Zeit-Bilder	212
b) Das <i>Stern</i> -Bild: Holger Meins als Projektionsfläche	215
4.3.4 Transitorische Geschichtsbilder und ein Porträt als Zeit-Bild?	218
4.4 DIE ANWÄLTE. EINE DEUTSCHE GESCHICHTE	223
4.4.1 Die Exposition als ‹Zeit-Bild-Montage›	224
4.4.2 Möglichkeitsräume	227
a) Der schwarze Rahmen	227
b) Der Gerichtssaal	230
4.4.3 Formen biografischer (Dis-)Kontinuität	233
a) Vom ‹APO-Anwalt› zum ‹Law-and-Order-Minister›	233
b) Gericht und Rechtsstreit als Manifestationen historischer und biografischer (Dis-)Kontinuität	236
4.4.4 DIE ANWÄLTE als filmischer Möglichkeitsraum des Historischen	238
4.5 Filmische Geschichtsbildproduktion als ‹Versinnlichung› konstitutiver Gegensätze	242
4.5.1 Von der Festschreibung des ‹Deutschen Herbsts› als abgeschlossenes Ereignis zur filmischen Produktion un abgeschlossener Geschichtsbilder	242
4.5.2 Der dialektische Einsatz medienkonstitutiver Gegensätze zur sinnlichen Geschichtsbildmodellierung	245
4.5.3 Die filmische Personalisierung von Geschichte	246
5 Die ‹Wende› im Film	249
5.1 Audiovisuelle Auseinandersetzungen mit der deutschen Vereinigung von 1989/90	249
5.2 AUS LIEBE ZUM VOLK	254
5.2.1 Beobachten und beobachtet werden: Die Positionierung des Zuschauers in der Exposition	254
5.2.2 Das Ministerium für Staatssicherheit als geöffnetes Gedächtnis und Archiv	259
a) Öffnung und Aneignung	259
b) Die Gegenwart der vergangenen Zukunft	262
5.2.3 Zur Verwendung von Archivaufnahmen	264
a) Das Referenzproblem	265
b) Der Sprung im Spiegel	267
c) Reflektionen und Reflexionen	271
5.2.4 ‹Neu denken, wie geht das?›	273
5.3 CYCLING THE FRAME	277
5.3.1 Das Spiel mit dem filmischen Frame in der Exposition	277
5.3.2 Audiovisuelle Grenzüberschreitungen	279

a) ‹Mauerzug›/‹wall-train›	279
b) ‹Baum ähnliche Form›/‹tree-like shape›	281
c) Ferngläser	283
5.3.3 Audiovisuelle Formierungen imaginärer Antizipationen des Mauerfalls	284
a) Das Organische und das Anorganische	284
b) Das Unsichtbare wahrnehmbar machen: Zeit und Prozesshaftigkeit	286
c) Wahrnehmungsdifferenzen	287
5.3.4 Zukunftsvisionen im ‹Rahmen› des Films: gegenwärtige Produktion möglicher Historie	288
5.4 THE INVISIBLE FRAME	290
5.4.1 Der selbstreflexive ‹Rahmen› des Films	291
5.4.2 Bewegung und Erinnerung als offene Passage	293
5.4.3 Ästhetische Verfahren und Motive	295
a) Kreuzungen	295
b) Wasser	298
c) Seeschlange	301
5.4.4 Audiovisuelle Grenzöffnungen: Reflexivität, Internationalität und Intermedialität	304
a) Reflexivität	304
b) Internationalität und Intermedialität	306
5.4.5 Audiovisuelle Topografie offener Zeit-Räume und historische Standortsbestimmung	309
5.5 Audiovisuelle Zeit-Räume als ‹Versinnlichung› dynamischer Erinnerungsprozesse	314
5.5.1 Das Verhältnis des Untersuchungsgegenstands zu allgemeinen Tendenzen im ‹Wendefilm›	314
5.5.2 Audiovisuelle Erinnerungsformierung als Basis der Produktion von Historie	316
5.5.3 Dynamische Zeit-Räume – dynamische Geschichtsbilder	318
5.5.4 Modellierung historischer (Dis-)Kontinuität hinsichtlich der Zäsur von 1989/90	319
6 Fazit	321
6.1 Ergebniszusammenfassung	322
6.2 Zentrale Verfahren der filmischen Geschichtsbildmodellierung	324
6.3 Verfahren der filmischen Aktualisierung von Vergangenheit	327
6.4 Modellierung des Verhältnisses von Kontinuität und Diskontinuität auf verschiedenen Ebenen	329
6.5 Verfahren und Funktionen der medialen Reflexion audiovisueller Geschichtsbildproduktion	331
6.6 Schlussfolgerungen	332
7 Anhang	337
Literaturverzeichnis	337
Filmografie	349
Farbabbildungen	351

1 Einleitung

«[...]»; der Film erscheint wie die entglittene und neu zusammengesetzte Zeit, ein unermessliches Parallelgedächtnis, aus dem eine Neu-Montage jederzeit Sequenzen auf die Oberfläche der Leinwand zurückrufen kann, um darin Geheimnisse zu entdecken und neue bedeutsame Anschlüsse zu erfinden.»¹

Mit der bewahrenden Funktion des Trägers, der sinnlichen Präsenz des bewegten Bildes in der Projektionsgegenwart und der (Neu-)Strukturierung von Zeit in der Montage bringt das Medium Film spezifische, audiovisuelle Geschichtsbilder hervor, die ebenso geschichtskulturell wie erinnerungspolitisch gesellschaftlich wirksam werden. François Niney weist in diesem Zusammenhang auf drei Potenziale filmischen Geschichtsbezugs hin, die gleichzeitig entscheidende Eckpunkte des hier zu verhandelnden Themas bilden: die sinnliche Vergegenwärtigung – realisiert über die formalästhetische Konstruktion und Organisation von Bildern und Tönen in der Montage, das Entdecken bislang unbeachteter Aspekte und die bedeutungstiftende Produktion neuer Anschlüsse.²

Insofern mithilfe von Filmen gesellschaftliche Geschichtsvorstellungen und -interpretationen diskursiv ausgehandelt werden, haben sie als kulturelle Praxis Anteil an öf-

fentlicher Geschichtskultur. Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Arbeit der Untersuchung einer pragmatischen Dimension geschichtskultureller Praxis in Form von Filmen, deren Verfahren und Strategien hiervon ausgehend als konkrete Organisationsformen sowohl von Geschichte – im Sinne der beschriebenen diskursiven Aushandlung – als auch von Gedächtnis betrachtet werden können. Denn mit Andreas Dörner und Monika Weiß argumentiert, lassen sich Filme (ebenso wie Fernsehsendungen) als öffentliche Vermittlungsinstanzen im Sinne Reinhart Kosellecks verstehen, die zur «Infrastruktur kollektiven Erinnerns» zählen und dabei, auf vermittelten Erfahrungen basierend, «Bilder und Deutungen der Vergangenheit»³ entwerfen. Geschichtspolitisch und soziokulturell spielten diese eine zentrale Rolle in der modernen Mediensgesellschaft.⁴ Mit der «Visibilisierung des Kulturellen» schaffen Filme und Fernsehsendungen mit starker Reichweite, den Autoren zufolge, eine Grundvoraussetzung für die Präsenz politischer Kultur im öffentlichen Wahrnehmungsraum.⁵ Stellt das Sichtbarmachen von verschiedenen Geschichtsvorstellungen und -interpretationen im öffentlichen Wahrnehmungsraum eine Basis der diskursiven Aushandlung von Geschichte dar, realisieren sich audiovisuelle Geschichtsbildmodellierungen als kulturelle

1 François Niney: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Marburg 2012, S. 187.

2 Vgl. ebd.

3 Andreas Dörner, Monika Weiß: *Geschichte und Fiktion. Audiovisuelle Geschichtspolitik und Identitätsbildung am Beispiel von «Dresden»*. In: Hubert Locher, Adriana Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die politische Ikonologie*. Berlin [u.a.] 2013, S. 152–163, hier S. 153.

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. ebd.

Praxen wiederum auf der Basis ihrer konkreten ästhetischen Verfahren als Organisationsformen dieser Praxen.

Weiterhin gewinnen mediale Repräsentationen von Vergangenheit im Zuge von Generationswechseln an Stellenwert, da sich – etwa im Hinblick auf die nationalsozialistische Vergangenheit – kollektive Erinnerung und Geschichtsschreibung «zu großen Teilen auf aufgezeichnete Berichte von Zeitzeugen stützen» müssen, die jedoch «selbst schon zu Geschichtsbildern innerhalb des kulturellen Gedächtnisses avanciert sind.»⁶ Vor diesem Hintergrund berührt auch die medienwissenschaftliche Untersuchung (zeit-)historischer Phänomene und ihrer historiografischen Behandlung im und mit Film soziokulturelle und geschichtspolitische Dimensionen, insofern sie Aufschluss über Organisationsformen audiovisueller Geschichtsbildmodellierung als Ausdrucksformen und diskursive Aushandlungsweisen kultureller Praxis im öffentlichen Wahrnehmungsraum gibt.

In der vorliegenden Arbeit geht es um die Geschichtsbildproduktion in jüngeren deutschen Non-Fiction Filmen, wobei der Begriff des Geschichtsbildes hier offen gefasst wird. Anders als Tobias Ebbrecht, der den Begriff auf vereindeutigende und beglaubigende selbstreferenzielle Bilder eingrenzt,⁷ werden Geschichtsbilder hier als audiovisuelle Formierungen und sinnliche Konkretisierung von Vorstellungsbildern historischer Vergangenheit in umfassendem Sinne verstanden. Hierzu zählen insbesondere auch künstlerisch-reflexive Zugänge, die von Ebbrecht mit den Begriffen des «Nachbildes» und Vorstellungsbildes in Verbindung gebracht werden: «Fallen [...] konventionelle Formen unter den Begriff des Geschichtsbildes, korrespondieren letztere, welche Irrita-

tion und Verstörung begründen, mit dem Begriff des Vorstellungsbildes.»⁸

Der in der vorliegenden Studie verwendete Geschichtsbildbegriff umfasst im Unterschied zum soeben skizzierten Begriffsgebrauch konventionelle Verhandlungspraxen von Geschichte im Film ebenso wie «Nachbilder» und Vorstellungsbilder im Sinne Ebbrechts.

Weiterhin werden Geschichtsbilder mit Andreas Dörner als «visuelle, symbolisch verdichtete Geschichtskultur»⁹ verstanden, denen in der deutschen Gegenwartsgesellschaft besondere Relevanz zukommt:

Jede politische Kultur hat eine historische Dimension. All das, was wir an Vorstellungen, Werten und Identitäten in den politischen Prozess mit einbringen, ist das Resultat von geschichtlichen Erfahrungen und deren Verarbeitung. Die Frage, wer wir politisch sind, ist nur abhängig davon zu beantworten, wer wir einmal waren und welche Geschehnisse sich in unser kulturelles Gedächtnis eingebrannt haben.¹⁰

Vor diesem Hintergrund gewinnen audiovisuelle Verhandlungen deutscher Geschichte vor allem deshalb an Bedeutung, weil diese sich durch «radikale Systemumbrüche» auszeichnet, die die politische Kultur nachhaltig prägten: «vom politischen «Flickenteppich» zum Nationalstaat, von der Monarchie zur Demokratie, zur totalitären Diktatur und wieder zur Demokratie, von der Teilung zur Wiedervereinigung.»¹¹ Geschichtsbilder im Sinne Dörners ermöglichten das sinnliche Erfassen und die Veranschaulichung von Verarbeitungsweisen historischer Erfahrung, mit ihrer Hilfe entwerfe und perpetu-

6 Ebd., S. 155.

7 Vgl. Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld 2011, S. 14.

8 Ebd., S. 15.

9 Andreas Dörner: *Geschichtsfernsehen und der historisch-politische Eventfilm in Deutschland*. In: Andreas Dörner, Ludgera Vogt (Hg.): *Unterhaltungsrepublik Deutschland. Medien, Politik und Entertainment*. Bonn 2012, S. 82–95, hier S. 82.

10 Ebd.

11 Ebd.

iere die politische Gemeinschaft ihre Selbst-Bilder.¹²

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach der audiovisuellen Formierung von Geschichtsbildern im oben beschriebenen offenen Sinne und in ihrer Reichweite als audiovisuelle, symbolisch verdichtete Geschichtskultur nach. Untersucht wird insbesondere der filmische Umgang mit der Frage nach Kontinuität und Diskontinuität deutscher Geschichte. Die filmische Verhandlung beider Dimensionen wird wiederum eingegrenzt auf drei Zäsuren der jüngeren Historie: Deutschland nach 1945, der ‹Deutsche Herbst› und die RAF sowie die deutsche Vereinigung von 1989/90. Das Erkenntnisinteresse richtet sich auf ästhetische Strategien und Potenziale filmischer Non-Fiction hinsichtlich der Wahrnehmungsformierung im Zusammenhang audiovisueller Geschichtsbildproduktion.

Als Untersuchungsgegenstand fungieren neun Non-Fiction Filme, die zwischen 1984 und 2009 in Deutschland entstanden sind und von deutschen Produktionsfirmen realisiert wurden. Alle Filme sind vom Fernsehen produziert oder koproduziert worden und waren sowohl im Fernsehen als auch im Kino zu sehen. Die Filmauswahl integriert neben Filmen von deutschen Regisseuren auch die Perspektiven ausländischer Filmemacher/innen (das israelisch-französische Team Eyal Sivan und Audrey Maurion sowie die britische Regisseurin Cynthia Beatt.). Es wurden ausschließlich solche Filme ausgewählt, deren Form in besonderem Maße als konstitutiv für die inhaltliche Verhandlung erscheint, mithin also in expliziter Weise funktionaler Bestandteil der inhaltlichen Auseinandersetzung ist. Demnach richtet sich das Erkenntnisinteresse im Hinblick auf die audiovisuelle Geschichtsbildmodellierung auf die Verhandlung von Fragen nach historischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Modus des Filmsprachlichen.

Hartmut Bitomskys ‹Deutschlandtrilogie› ist Gegenstand des ersten Analyseblocks zum Thema Deutschland nach 1945 im Film. Der zweite Analyseblock, der sich mit der filmischen Verhandlung des ‹Deutschen Herbstes› und der RAF befasst, beinhaltet die Filme BLACK BOX BRD (A. Veiel, 2001), STARBUCK. HOLGER MEINS (G. Conrath, 2002) und DIE ANWÄLTE. EINE DEUTSCHE GESCHICHTE (B. Schulz, 2009), während im dritten Block zur deutschen Vereinigung von 1989/90 die Filme AUS LIEBE ZUM VOLK (A. Maurion, E. Sivan, 2004), CYCLING THE FRAME (C. Beatt, 1988) und THE INVISIBLE FRAME (C. Beatt, 2009) analysiert werden.

Der Untersuchungsgegenstand weist bei der Verhandlung historischer Zäsuren im Verhältnis zu historischen Kontinuitäten Block übergreifend medial selbstreflexive Strategien auf. Dieses Auswahlkriterium erlaubt es, exemplarische Rückschlüsse hinsichtlich der Grenzen und Potenziale audiovisueller Non-Fiction in Bezug auf die Formierung von Geschichtsbildern zu ziehen, insofern sich die Filme als historische Gegenstände und zugleich als Instanzen der kollektiven Geschichtsbildproduktion reflektieren. Somit wird audiovisuelle Geschichtsbildmodellierung in besonders verdichteter und reflektierter Ausprägung analysierbar.

Daneben integriert die Filmauswahl drei Ebenen, auf denen das Verhältnis historischer Kontinuitäten und Diskontinuitäten je schwerpunktmäßig audiovisuell modelliert wird:

Im ersten Block kommt dieses Verhältnis auf gesellschaftlich-institutioneller Ebene in den Auseinandersetzungen mit Kulturfilmen der NS-Zeit (DEUTSCHLANDBILDER, H. Bitomsky, H. Mühlenbrock, 1984), mit der Reichsautobahn (REICHAUTOBAHN, H. Bitomsky, 1986) sowie mit dem Unternehmen Volkswagen (DER VW-KOMPLEX, H. Bitomsky, 1989) zum Tragen. Die Gegenstände des zweiten Blocks greifen geschichtliche Ereignisse im Kontext der RAF aus kollektiver und individueller Sicht auf, so dass gesellschaftlich verfestigte Bedeutungszuschreibungen

12 Vgl. ebd.

gegenüber dem bundesdeutschen Links-Terrorismus und seinen Protagonisten aufgebrochen und neu perspektiviert werden. Im dritten Block werden historische Kontinuität und Diskontinuität in Bezug auf die deutsche Vereinigung von 1989/90 auf der Ebene des Imaginären und der Erinnerung verhandelt, wobei sich die Geschichtsbildmodellierung formal tendenziell an die filmische Raumkonstruktion bindet.

Erkenntnisleitend für die Filmanalysen sind die im Theorieteil zu entwickelnden spezifischen Forschungsfragen. Im Anschluss an eine Skizze medialer und künstlerischer Verhandlungspraxen jüngerer deutscher Geschichte sowie allgemeinerer Aspekte der Geschichtsbildmodellierung im Modus der Non-Fiction erfolgt zunächst ein Überblick über bisherige Forschungsliteratur zum Thema, aus der sich Desiderate für die nachstehende Untersuchung ableiten.

Um den Untersuchungsgegenstand im wissenschaftlichen Diskurs zu verorten, werden sodann Positionen aus der anglo-amerikanischen Forschung zum «postmodernen Dokumentar-», bzw. «New History Film» aufgezeigt, ehe vor dem Hintergrund der Semiopragmatik Ansätze zum «historischen Dokumentarfilm» und zur «historisierenden Lektüre» skizziert werden. Diese sollen sodann um Überlegungen zum «essayistischen Dokumentarfilm» und Essayfilm im Umgang mit Historie erweitert werden.

Der Frage nach einer Konzeptualisierung der Beziehungen von Film und Geschichte wird anschließend mit Überlegungen zum pragmatischen Verhältnis von Film und Historie einerseits, sowie mit Aspekten antirealistischer Filmverfahren andererseits begegnet. Hierdurch lassen sich verschiedene Ebenen des filmischen Geschichtsbezuges eröffnen.

Um die audiovisuelle Modellierung historischer (Dis-)Kontinuität theoretisch zu fundieren, erfolgt eine Auseinandersetzung mit methodischen und konzeptuellen Fragestellungen der jüngeren Geschichtsforschung,

die Konstruktionsweisen historischer (Dis-)Kontinuität betreffen. Auf dieser Basis lässt sich insbesondere das Verhältnis von historischer Kontinuität und geschichtlichen Umbrüchen differenzierter beschreiben.

Anschließend werden Gedächtniskonzepte eingeführt und ihrerseits im Verhältnis zur Historie betrachtet. Sie erweitern die Modellierung des Verhältnisses von Kontinuität, Wandel und Umbruch auf mehreren Ebenen.

Das theoretische Fundament zur filmischen Modellierung historischer (Dis-)Kontinuität ist sodann um zentrale Bezugsgrößen nonfiktionaler Geschichtsbildmodellierung zu ergänzen, bevor abschließend aus den theoretischen Vorüberlegungen erkenntnisleitende Fragen für den Analyseteil der Untersuchung entwickelt werden.

Jeder Analyseblock beginnt mit einem Überblick über bisherige Forschungsergebnisse zur Filmproduktion im Umfeld der verhandelten historischen Zäsur, um einen Vergleichshorizont für die nachfolgenden Filmanalysen zu eröffnen. Diese Überblicksdarstellungen erfolgen jenseits statischer Genre Grenzen. Sie beziehen die fiktionale und nonfiktionalen Filmproduktion sowie Zwischenformen gleichermaßen mit ein. Hierdurch lassen sich Strategien der Geschichtsbildmodellierung und -vermittlung aufzeigen, die den medialen Diskurs wie auch das kulturelle Gedächtnis unabhängig des je eingesetzten Modus und der je vorgenommenen kategorialen Einteilung geprägt haben, bevor im Rahmen der Filmanalysen dann eine Fokussierung auf Non-Fiction Filme stattfindet.

Die einzelnen Materialanalysen schließen mit einer Bündelung der Ergebnisse ab. Diese werden wiederum am Ende eines jeden Blocks in einem Zwischenfazit mit Blick auf den Vergleichshorizont aus der Blockeinleitung und die spezifischen Forschungsfragen zusammengefasst. Das Fazit fungiert als eine reflektierende Zusammenschau der gewonnenen Ergebnisse.