

Daria Gordeeva

SOZIALISMUS IM KINO

Filmische Erinnerungen an die DDR
und die Sowjetunion
zwischen Politik, Kunst und Kommerz

[transcript] Film

Daria Gordeeva
Sozialismus im Kino

Film

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2024 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bib-liotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Technische Universität Braunschweig / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Freiberg | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mainz | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Universitäts- und Landesbibliothek Münster | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Passau | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule der Künste

Sponsoring Light: Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Bibliothek der Hochschule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau | Hochschule Zittau/Görlitz, Hochschulbibliothek

Mikrospensoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM) e.V. | Technische Universität Dortmund | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden | Hochschule für Musik Carl Maria Weber Dresden, Bibliothek | Palucca Hochschule für Tanz Dresden – Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Berufsakademie Sachsen | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Hochschule Fresenius | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf - Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Regensburg | Bibliothek der Hochschule Rhein-Waal | FHWS Hochschule Würzburg-Schweinfurt

Daria Gordeeva

Sozialismus im Kino

Filmische Erinnerungen an die DDR und die Sowjetunion
zwischen Politik, Kunst und Kommerz

[transcript]

Die erste Fassung der vorliegenden Publikation wurde 2023 von der Sozialwissenschaftlichen Fakultät an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

Datum der Disputation: 21.11.2023

Diese Publikation entstand im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Forschungsverbundes »Das mediale Erbe der DDR«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Daria Gordeeva**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Vishwas/Adobe Stock

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839473566>

Print-ISBN: 978-3-8376-7356-2

PDF-ISBN: 978-3-8394-7356-6

EPUB-ISBN: 978-3-7328-7356-2

Buchreihen-ISSN: 2702-9247

Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung	7
1. Theoretische Fundierung	15
1.1 Foucault'sche Diskurstheorie: Begriffe, Konzepte, Erweiterungen, Kritik	18
1.1.1 Michel Foucault: Widerstand in Person	18
1.1.2 Forschen mit Foucault	21
1.1.3 Begriffe und Konzepte: Zum Verhältnis von Diskurs, Wissen, Wahrheit und Macht	25
1.1.4 Kritisch-produktive Erweiterungen	34
1.2 Diskursive Vergangenheitskonstruktion	40
1.2.1 Gedächtnis: kommunikatives, kulturelles, kollektives, politisches	40
1.2.2 Diskurs, Gedächtnis und Erinnerungskultur: eine Synthese	43
1.3 Filmische Vergangenheitskonstruktion	48
1.3.1 Begriffliche Abgrenzung: Was ist ein <i>Erinnerungsfilm</i> ?	49
1.3.2 Erinnerungsfilm: Geschichtserzählung zwischen Politik, Publikum und Kommerz	49
1.3.3 Das Feld der Kinofilmproduktion	53
1.4 Diskursanalyse	58
2. Das umkämpfte Erbe des Sozialismus	61
2.1 Die DDR im politischen und kollektiven Gedächtnis der Deutschen	63
2.2 Die Sowjetunion im politischen und kollektiven Gedächtnis der Russen	71
2.3 Postsozialistische Erinnerungslandschaften im Vergleich	78
2.4 Forschungsstand zur DDR und der Sowjetunion im Film	81
3. Kategoriensystem	87
3.1 Filminhalt	93
3.2 Produktion	100
3.3 Rezeption	102
3.4 Einordnung in den Erinnerungsdiskurs	103

4. Untersuchungsdesign	105
4.1 Methodenentscheidung	106
4.2 Filmauswahl	107
4.3 Ablauf der Untersuchung	112
4.4 Vorgehen bei der Auswertung: Typologisierung	115
5. Ergebnisse	119
5.1 Sozialismus im Film: Vier Realitäten	119
5.2 Die DDR im deutschen Film	122
DDR als Leidensrealität	123
DDR als Parallelrealität	161
DDR als Kompromissrealität	180
DDR als Wohlfühlrealität	198
Zwischenfazit	209
5.3 Die Sowjetunion im russischen Film	217
Sowjetunion als Wohlfühlrealität	218
Sowjetunion als Kompromissrealität	249
Sowjetunion als Parallelrealität	267
Zwischenfazit	277
5.4 Filmische Rückblicke auf den Sozialismus: Zusammenfassung und Vergleich	282
6. Fazit und Ausblick	297
Literaturverzeichnis	305
Filmverzeichnis	337
Abbildungsverzeichnis	339
Tabellenverzeichnis	343

Einleitung

»This is the world we used to live in, and it is heartbreaking to see how it fell apart overnight.«

(Produzent Timur Bekmambetow über den Beginn des Angriffskrieges Russlands gegen die Ukraine, in Grater 2022)

»Wer die Vergangenheit kontrolliert, der kontrolliert die Zukunft; wer die Gegenwart kontrolliert, der kontrolliert die Vergangenheit«, wiederholte Winston folgsam. [...] »Sie sind der Meinung, Winston, dass die Vergangenheit eine tatsächliche Existenz hat?«¹

(Orwell 1950, S. 284–285)

»Es herrscht ein Krieg. Kalt, aber durchaus real. [...] Sie sind Soldaten. Und Soldaten müssen für die Interessen ihres Vaterlandes sterben.«² Diese Worte des sowjetischen Generals Kamanin im Weltraum-Blockbuster *WREMJA PERWYCH* (RU 2017) klangen wie ein weit entferntes Echo des Kalten Krieges, als der Film im April 2017 in die Kinos kam. Fast fünf Jahre später, am 24. Februar 2022, holte uns der lange Schatten dieses als überwunden geglaubten Konflikts mit voller Wucht ein, und die ferne martialische Rhetorik der Ost-West-Konfrontation hielt Einzug in die offizielle Sprache der russischen Regierung. Vom Zentrum des Moskauer Luschniki-Stadions aus rühmte Putin am 18. März 2022, dem achten Jahrestag des Anschlusses der Schwarzmeer-Halbinsel Krim, den heroischen Tod für Landsleute und Vaterland. Er rekurrierte auf Russlands siegesreiche Vergangenheit und pries den Ein-

1 Zitate, die ursprünglich in alter Rechtschreibung verfasst wurden, wurden im Sinne der Einheitlichkeit und Lesbarkeit in die neue Rechtschreibung übertragen.

2 Alle Übersetzungen aus dem Russischen in dieser Arbeit wurden von der Autorin selbst angefertigt. Russische Namen, Bezeichnungen und Titel werden im Interesse einer besseren Lesbarkeit gemäß der Duden-Transkription weitergegeben, die sich an der deutschen Aussprache orientiert.

satz der Soldaten in der sogenannten *militärischen Spezialoperation*³, die »Schulter an Schulter« kämpfen und, »wenn nötig, ihre Kameraden wie den eigenen Bruder mit ihrem Körper vor Kugeln schützen«: »Es gibt keine größere Liebe, als seine Seele für seine Freunde hinzugeben.« Von zehntausenden Zuschauerinnen und Zuschauern wurde der russische Präsident bejubelt, während westliche Medien ihn als einen geschichtsbesessenen Kremlchef verspotteten.

Seit mehr als zwei Jahren wütet ein Krieg im Herzen Europas. Neben Panzern, Raketen, Kampffjets und Drohnen nahmen Konfliktparteien Geschichte in ihr Waffenarsenal auf. In Russland diente sie politischen und medialen Akteuren zur Rechtfertigung des militärischen Angriffs auf das Nachbarland, während in Deutschland historische Kriegserfahrungen von politischen Entscheidungsträgern herangezogen wurden, um Kritik an einem vermeintlich zögerlichen Handeln zu entkräften. Die Bedeutung der Geschichte für die Wahrnehmung und Legitimation gegenwärtiger Politik gelangt dadurch erneut in den Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit. Und ich selbst, seit 13 Jahren im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Ländern, Kulturen und Sprachen lebend, bin weiterhin auf der Suche nach Erklärungen: in den fragmentierten Erinnerungslandschaften, in medial vermittelten Bildern, in populären Deutungen sowie in den Narrativen der staatlichen Erinnerungs- und Gedenkpolitik. Denn eine kritische Auseinandersetzung mit Geschichts-, Selbst- und Fremdbildern eröffnet nicht nur Einblicke in nationale Erinnerungskulturen, sondern trägt durch eine international vergleichende Perspektive auch zum tieferen Verständnis aktueller grenzüberschreitender Krisen und Konflikte bei.

Im Fokus dieser Arbeit steht der *Geschichtsfilm* – ein Medium, das sich in einem ständigen Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik, wirtschaftlichen Interessen und den Wünschen des Publikums bewegt (Wiedemann 2018b, S. 14) und zum »Leitmedium der Erinnerungskultur« avancierte (Erll und Wodianka 2008, S. 1). Die wirkmächtigen, emotional aufgeladenen Bilder, die durch Geschichtsfilme vermittelt werden, bergen das Potenzial, kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit tiefgreifend zu prägen und nationale Identitäten zu formen. Um solchen Prägemechanismen auf die Spur zu kommen, konzentriere ich mich in dieser Arbeit auf historische Epochen, deren politische und künstlerische Aufarbeitung einen wesentlichen Beitrag zur Konstruktion des nationalen Gedächtnisses und Bewusstseins in Deutschland und Russland leistet: die DDR und die Sowjetunion.

Im Rahmen dieser Untersuchung setze ich mir drei zentrale Ziele:

- Zunächst analysiere ich, wie die sozialistischen Staaten – die DDR und die Sowjetunion – in publikumsstarken nationalen Kinofilmen nach 1990/1991 in

3 *Militärische Spezialoperation* oder *spezielle Militäroperation* sind Begriffe aus der offiziellen Sprache des Kremls und stehen im Prinzip für den Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine, der weder als Angriff noch als Krieg bezeichnet werden darf.

Deutschland und Russland konstruiert werden. Die übergreifende Fragestellung lautet:

Wie werden die DDR und die Sowjetunion in erfolgreichen deutschen bzw. russischen Filmen rückblickend dargestellt?

Daraus leiten sich verschiedene Unterfragen ab: Welche Narrative und Deutungsmuster prägen die filmische Erinnerung an den Sozialismus? Welche Ereignisse werden inszeniert und durch welche Figuren, Symbole, Begriffe und Farben zum Ausdruck gebracht? Wie breit ist das Deutungsspektrum? Wie haben sich die Erzählungen im Laufe der Zeit verändert? Welche Interpretationen, Normen und Wertvorstellungen dominieren die Darstellungen der Vergangenheit – und welche sind im Kampf um die Deutungshoheit untergegangen? Welche Tendenzen zeichnen sich ab?

- Als Zweites nehme ich die Kontexte und Faktoren in den Blick, die die Entstehung und Verbreitung bestimmter Bilder und Narrative beeinflussen, und frage:

Welche Akteure, Strukturen, Ressourcen und Machtverhältnisse stehen hinter den jeweiligen Geschichtsdarstellungen?

- Drittens analysiere ich, *welchen Beitrag Geschichtsfilme zum historisch-politischen Erinnerungsdiskurs in Deutschland und Russland leisten*, und ordne sie damit in den Kontext nationaler Erinnerungskulturen ein.

Mein persönlicher Bezug zu den Medienlandschaften und Erinnerungskulturen Deutschlands und Russlands reicht weit zurück. Geboren und aufgewachsen in Sankt Petersburg, zog es mich im Herbst 2011 als 17-jährige DAAD-Stipendiatin nach München. Meine Familie und engsten Freunde verblieben in Russland, deshalb riss der Draht zum Heimatland nie ab. Kurz nach meinem Weggang rollte über Russland eine Welle von Protesten gegen Wahlfälschungen, Korruption und Machtmissbrauch. Die gewaltsame Niederschlagung dieser Demonstrationen und die darauffolgenden *Bolotnaja-Prozesse* läuteten die Politisierung der sogenannten *Generation Putin* (Bidder 2017) ein – und auch ich blieb von diesen Debatten nicht unberührt. Seit 13 Jahren lebe ich nun zwischen zwei Welten und verfolge die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in Deutschland aus nächster Nähe und in Russland aus der Distanz.

Mit dem Ausbruch des vollumfänglichen Krieges in der Ukraine am 24. Februar 2022 brach auch ein Stück meiner Welt zusammen. Die einstige Hoffnung auf eine Annäherung zwischen meiner alten und neuen Heimat wich der endgültigen Ernüchterung: Russland und der Westen driften immer weiter auseinander. Dennoch blieb ich überzeugt, dass eine kritische Annäherung an diese auf den ersten Blick

gegensätzlichen Erinnerungskulturen produktives Potenzial birgt und in einer von Entfremdung geprägten Zeit das gegenseitige Verständnis fördert.

Einordnung in das Forschungsfeld In dieser Arbeit untersuche ich *mediale Realitätskonstruktionen* und nehme damit zentrale Untersuchungsgegenstände des Faches Kommunikationswissenschaft in den Blick. Allerdings kann die Erinnerungspraxis »von keiner Einzeldisziplin aus allein bearbeitet werden« (Erll 2017, S. 2), sondern erfordert eine interdisziplinäre Herangehensweise, die Sozial-, Geistes- und Naturwissenschaften miteinander verbindet. Dies unterstreicht die Notwendigkeit, über Fachgrenzen hinwegzublicken, besonders im Forschungsfeld des Kulturellen Gedächtnisses und der Erinnerungskultur, an dem sich eine Vielzahl akademischer Disziplinen beteiligt – von den Altertums-, Geschichts-, Politik- und Religionswissenschaften über Soziologie, Philosophie und Ethnologie bis zu Pädagogik sowie Literatur-, Kunst-, Medien- und Neurowissenschaften. Vor diesem Hintergrund überschreite ich ebenfalls die Grenzen meines Hauptfaches und betrete das Terrain der Wissenssoziologie, der Zeitgeschichte und der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung.

Ebenso verlangt der Untersuchungsgegenstand *Geschichtsfilm* einen interdisziplinären Zugang, der Populärkultur – im Sinne der Cultural Studies – nicht als einen isolierten Forschungsgegenstand, sondern als ein dynamisches und konfliktäres Feld begreift, das sich kaum in den methodischen und theoretischen Grenzen einer einzelnen Disziplin einfangen lässt (Hepp et al. 2009, S. 10). Diese Arbeit vereint folglich den *kommunikationswissenschaftlichen* Zugriff mit *erinnerungspolitischen* Konzepten und Ansätzen aus der *Filmwissenschaft* und stützt somit auf ein interdisziplinäres theoretisch-methodisches Fundament.

Für diese Arbeit durchstöbere ich keine Archive und führe keine Interviews mit Zeitzeugen. Ich rekonstruiere keine historischen Ereignisse und frage auch nicht explizit danach, wie das Leben in den sozialistischen Staaten tatsächlich aussah. Mein Anspruch ist es nicht, Unstimmigkeiten aufzudecken und Filmszenen nachzuspüren, in denen sich ein Regisseur zu viel künstlerische Freiheit erlaubt hat. Statt einen Vergleich zwischen filmischer Darstellung und historischer Faktenlage anzustellen, setze ich mich mit der künstlerischen Aufarbeitung der DDR und der Sowjetunion kritisch auseinander.

In dieser Arbeit gehe ich von der Prämisse aus, dass die Vergangenheit »täglich neu verhandelt [wird]« (Sabrow 2009, S. 20) und dass historisches Wissen relativ, subjektbezogen und in gesellschaftspolitische Dynamiken eingebettet ist. Unser Wissen über die DDR und die Sowjetunion stammt vornehmlich aus sich wandelnden, subjektiven medialen Repräsentationen, die oft wenig Raum für historische Genauigkeit, Ambivalenzen und komplexe Zusammenhänge lassen – darunter Lehrbücher und Romane, Spielfilme und Dokumentationen, Museumsausstellungen, Zeitzeugenberichte und Anekdote. Mein Interesse gilt deshalb der nachträgli-

chen Rekonstruktion und Deutung dieser historischen Epochen sowie den Akteuren, die sie mit ihren spezifischen Interessen, Ressourcen und Motivationen gestalten.

Am Gegenstand Geschichtsfilm möchte ich zeigen, in welchem Wechselverhältnis kollektive Normvorstellungen und Wissensvorräte zu gesellschaftspolitischen Machtstrukturen stehen, und Räume dessen erschließen, was im medialen und politischen Diskurs gesagt und gezeigt werden kann. Die Relevanz dieser wissenschaftlich fundierten Kritik an den ›Definitionsmachtverhältnissen‹ (Beck 2017) sehe ich nicht nur in der *Diagnose* – der Identifikation von Problemen –, sondern auch im *Heilplan*, also in der Produktion vom Wissen, das Anhaltspunkte für die Korrektur von Schiefhlagen und für die Lösung von Problemen gibt.

Analytischer Zugang Mithilfe einer *qualitativen*, kategoriengeleiteten Inhalts- bzw. Filmanalyse untersuche ich 20 publikumsstarke nationale Spielfilme, die zwischen 1990 und 2021 in Kinos liefen (je zehn russische und deutsche Produktionen). Mein Ansatz geht dabei über die bloße Beschreibung filmischer Inhalte und die Analyse der einzelnen Filme hinaus. Ich biete auch Erklärungen dafür, wie bestimmte Narrative, Deutungen und audiovisuelle Konstruktionen zustande kommen. Die Arbeit bietet somit zum einen eine wissenschaftlich fundierte Analyse der von Historienfilmen gezeichneten Bilder und reflektiert zum anderen mithilfe diskurstheoretischer Werkzeuge deren Stellung in der Erinnerungskultur. Dabei werden Entstehungs- und Rezeptionskontexte sowie die zugrundeliegenden Machtstrukturen und Interessenverhältnisse kritisch beleuchtet.

Meine Analyse erweitert filmimmanente Kategorien wie Handlung, Figuren, Gesellschaftsbild und Ästhetik um filmtranszendente – über den Film hinausgehende – Aspekte. Dazu gehören der biografische Hintergrund der an der Produktion Beteiligten, Förderung und Finanzierung, Marketingstrategien, Box-Office-Ergebnisse, Bezüge zum Geschichtsdiskurs der Entstehungszeit sowie die öffentliche und mediale Resonanz. Dieser umfassende Ansatz basiert auf der Einsicht, dass Akteure »niemals im luftleeren oder herrschaftsfreien Raum [handeln]« (Wolfrum 2010, S. 22): »Deshalb müssen die Kontexte, in denen sie agieren, ausgeleuchtet werden.« (Ebd.)

Geschichtskonstruktionen vollziehen sich immer in komplexen *Kontexten*. Um sie zu erfassen, beziehe ich Interviews, Berichte von Fördergremien, Pressemappen, pädagogische Begleitmaterialien sowie Rezensionen in Leitmedien in meine Analyse ein. Diese Herangehensweise ermöglicht es mir, die filmisch inszenierte Erinnerung innerhalb des Rahmens der nationalen Erinnerungskultur zu verorten und ihre geschichtspolitische Dimension zu problematisieren. Durch die Verknüpfung der filmimmanenten und -transzenten Ebenen trägt diese Arbeit zur systematischen empirischen Untersuchung von bewegten Bildern bei, die, trotz ihres be-

deutungsstiftenden Potenzials, in der Kommunikationswissenschaft bisher »weitgehend ausgeklammert« wurden (Wiedemann 2018a, S. 178).

Vergleichende Perspektive Trotz der zunehmenden Bedeutung einer kritischen Auseinandersetzung mit den Erinnerungsdiskursen über den Sozialismus neigt die geschichtspolitische Forschung dazu, in nationalen Perspektiven zu verharren. Bislang leistete die Forschung keine *vergleichende* Analyse der Erinnerungsdiskurse über die DDR und die Sowjetunion in Geschichtsfilmern. Ein möglicher Grund dafür ist, dass der Zugang zum russischen Diskurs umfassende Sprachkenntnisse und kulturelle Kompetenz erfordert, um Nuancen, subtile Hinweise und kulturelle Codes dechiffrieren zu können. Dieses Buch schließt diese Forschungslücke, nicht zuletzt dank des kulturellen und biografischen Hintergrunds der Autorin.

Eine international-vergleichende Perspektive auf deutsche und russische Erinnerungslandschaften erweist sich aus zwei Hauptgründen als gewinnbringend: aufgrund einer bedeutenden *Gemeinsamkeit* und eines noch größeren *Unterschieds*.

- Als Länder, auf deren Boden im 20. Jahrhundert der Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft versucht wurde, teilen Deutschland und Russland nicht nur das materielle Erbe des Sozialismus – wie Denkmäler, Plattenbauten und Alltagsgegenstände –, sondern auch das immaterielle: Gesellschaften, die 1990/1991 in einer gänzlich neuen Realität erwachten. Sie mussten sich nicht nur in der Marktwirtschaft zurechtfinden, sondern auch ihre Vergangenheit aufarbeiten. Der Prozess dieser Aufarbeitung, die ihn begleitenden Konflikte und die tiefen ideologischen Gräben, die dabei aufgerissen wurden, werden im Kapitel 2 näher beleuchtet. Wichtig ist, dass beide Länder zu Beginn der 1990er Jahre vor der Herausforderung standen, eine neue nationale Identität zu schaffen – ein Unterfangen, bei dem auch Kinofilme in den letzten 30 Jahren eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben.
- Obwohl Deutschland und Russland eine gemeinsame Erfahrung des Sozialismus und des Umbruchs teilen, unterscheiden sich die Deutungen und Antworten, die ihre jeweiligen Erinnerungskulturen hervorgebracht haben, erheblich. Ein Vergleich der deutschen bzw. westlich geprägten Erinnerungskultur mit der russischen offenbart strukturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten, aber auch das Nicht-Gesagte und das Nicht-Erinnerte. Die Gegenüberstellung zweier divergierender Erinnerungskulturen und der filmischen Darstellungen, die in sehr unterschiedlichen geschichtspolitischen Kontexten entstehen und rezipiert werden, bringt die »Definitionsmachtverhältnisse« (Beck 2017) ans Licht. Gerade dieser Kontrast macht die zugrundeliegenden Interessen- und Machtverhältnisse besonders sichtbar.

Aufbau und Inhalte der Arbeit Im Anschluss an die Einleitung lege ich im Kapitel 1 das theoretische Fundament. Dieser Arbeit liegt die Annahme zugrunde, dass die Vergangenheit ein umkämpftes Terrain darstellt und fortlaufend neu bewertet wird. Daher ist historisches Wissen nicht als objektiv gegeben zu verstehen, sondern als subjektbezogen und in gesellschaftspolitische Dynamiken eingebunden. Als Grundlage dient der *diskurstheoretische Ansatz* von Michel Foucault (exemplarisch 1981) (Kap. 1.1). Das Foucault'sche Begriffsgebäude bietet den analytischen ›Werkzeugkasten‹, mit dem ich filmische Diskurse vor dem Hintergrund der vorherrschenden Wissensordnungen und der damit einhergehenden Machtgefügen untersuche. Foucaults Analyseinstrumentarium ergänze ich um drei Aspekte, die in seinem Denkansatz nicht ausreichend abgedeckt werden, aber für die Analyse unentbehrlich erscheinen, und beziehe mich dabei auf die Konzepte der *Akteure* und *narrativen Strukturen* von Reiner Keller (2011, 2019) sowie das *Encoding/Decoding-Modell* von Stuart Hall (2005, 2019). Diese diskurstheoretischen Überlegungen verknüpfe ich anschließend mit relevanten Prämissen aus der *geschichtspolitischen* und *erinnerungskulturellen* Forschung (Kap. 1.2) sowie mit Erkenntnissen aus der *Filmwissenschaft*, die die Besonderheiten und Logiken des Genres Geschichtsfilm beleuchten (Kap. 1.3). Dies schließt einen Exkurs in das Feld der Kinofilmproduktion in Deutschland und Russland ein. Das abschließende Theoriekapitel widmet sich dem Verfahren der (*Kritischen*) *Diskursanalyse*, indem es dessen Anwendung und Bedeutung im Rahmen dieser Untersuchung erläutert (Kap. 1.4).

Kapitel 2 wirft einen Blick auf die letzten drei Jahrzehnte und untersucht die Entwicklung der *postsozialistischen Erinnerungskulturen* in Deutschland und Russland (Kap. 2.1 und 2.2). Im Unterkapitel 2.3 arbeite ich anschließend Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus. Dieses Kapitel erhebt nicht den Anspruch, alle Facetten der stark fragmentierten Erinnerungslandschaften vollständig abzubilden – eine umfassende Darstellung würde den Umfang dieser Arbeit überschreiten. Es ist mir jedoch ein Anliegen, die Machtverhältnisse zu skizzieren und die inhaltlichen sowie strukturellen Entwicklungstendenzen der Diskurse zu beleuchten. Am Kapitelende skizziere ich den aktuellen Forschungsstand zur filmischen Darstellung der beiden sozialistischen Staaten und weise auf Leerstellen und *Forschungslücken* hin (Kap. 2.4).

Kapitel 3 widmet sich dem ›Hirn und Herz‹ dieser Studie – dem *Kategoriensystem* – und leitet den ersten Schritt zur Operationalisierung filmischer Diskurse ein. Zu Beginn erläutere ich die Vorteile des kategoriengeleiteten Vorgehens und zeige auf, wie es hilft, »das Gewimmel der Diskurse zu entzerren« (Jäger 2019, S. 74). Anschließend zeichne ich die Entwicklung des Kategoriensystems schrittweise nach und gehe dabei detailliert auf die einzelnen Untersuchungskategorien ein.

Im Kapitel 4 beschreibe ich das *Untersuchungsdesign*. Zunächst begründe ich meine Methodenentscheidung und erläutere die Vorteile des qualitativen, kategoriengeleiteten Ansatzes (Kap. 4.1). Danach beschreibe ich, wie ich den Untersuchungskorpus zusammenstellte und auf welchen Kriterien die Auswahl oder

der Ausschluss bestimmter Filme beruhte (Kap. 4.2). Im nächsten Schritt schildere ich den Ablauf der Untersuchung und begründe bestimmte methodische und forschungspragmatische Entscheidungen (Kap. 4.3). Zuletzt erörtere ich im Unterkapitel 4.4 meine Auswertungsschritte, wobei das Verfahren der Typologisierung im Mittelpunkt steht.

Im Kapitel 5 präsentiere ich die *empirischen Befunde* meiner Studie. Den Dreh- und Angelpunkt dieses Kapitels bildet eine Typologie filmischer Geschichtsinszenierungen, die die Erkenntnisse aus der Analyse russischer und deutscher Filme zusammenführt (Kap. 5.1). Die Darstellung der Ergebnisse zu DDR- und Sowjetunion-Diskursen erfolgen in separaten Unterkapiteln entlang der einzelnen Untersuchungskategorien (Kap. 5.2 und 5.3). Das Unterkapitel 5.4 führt diese Erkenntnisse zusammen.

Das abschließende Kapitel 6 ermutigt zum utopischen Denken und argumentiert dafür, das *produktive und transformative Potenzial* einer kritischen Diskursanalyse in vollem Umfang zu nutzen. Ich dokumentiere meine Überlegungen zu den Tendenzen in den filmischen Geschichtsdiskursen, die sich vor dem Hintergrund sich wandelnder gesellschaftspolitischer Kontexte, des Generationenwechsels sowie der Akteurs- und Machtstrukturen in der Filmindustrie abzeichnen. Anschließend reflektiere ich die Grenzen meiner theoretischen Perspektive und des gewählten methodischen Ansatzes und weise auf die erkenntnistheoretischen und empirischen Möglichkeiten hin, die sich für weitere Erforschung filmischer Geschichtsbilder bieten. Den Schlusspunkt bildet ein Plädoyer für eine Erinnerungskultur, die nicht in Stereotypen und Klischees verharret, auf kluges Verständnis statt Abgrenzung setzt und Raum für einen kritisch-reflexiven Umgang mit der Geschichte öffnet.

1. Theoretische Fundierung

»Es ist Unfug, sich irgendeine Methode beliebig oder auch zufällig auszusuchen und nach Schema F anzuwenden. Es ist daher unerlässlich, dass diese Theorie zunächst in einer ausführlichen Skizze als ausgespanntes begriffliches Netz dargestellt wird.«

(Jäger 2015, S. 12)

»Theorien strahlen den Forschungsgegenstand wie Scheinwerfer an und lassen ihn je nach Farbe und Lichtstärke ganz unterschiedlich aussehen.«

(Löblich 2016, S. 72)

Dieses Kapitel baut ein theoretisches Gerüst auf. Dabei erläutere ich Grundannahmen, mit denen ich an postsozialistische Erinnerungskulturen und Geschichtsfilme herangehe, und definiere Begriffe sowie Konzepte, die im weiteren Verlauf der Arbeit – von der Entwicklung des Kategoriensystems bis zur Ergebnisdarstellung – eine Rolle spielen werden.

Vorüberlegungen: Wozu braucht es eine Theorie? Die Rolle der Theorie im Forschungsprozess lässt sich gut mit der Metapher einer Brille begreifen. Ähnlich wie eine Brille eine verschwommene Sicht korrigiert und dafür sorgt, dass Gegenstände auf der Augennetzhaut deutlich abgebildet werden, schärfen theoretische Überlegungen unseren Blick auf den Untersuchungsgegenstand. Theorien ermöglichen einen systematischen Zugang zur komplexen Wirklichkeit, indem sie das schier unüberschaubare Feld eingrenzen und den analytischen Rahmen vorgeben. Sie liefern Begriffe, mit denen die Realität beschrieben wird, leiten die einzelnen Analyseschritte an und geben die Richtung für die Darstellung und Interpretation der Ergebnisse vor. Kurz gesagt: Theorien organisieren und strukturieren den Forschungsprozess und gewährleisten seine Nachvollziehbarkeit und Transparenz (Löblich 2016).

Einige Untersuchungen zu filmischen Geschichtsbildern halten theoretische Konzepte für einen »unnötigen ontologischen und epistemischen Ballast« (Lüdeker 2012, S. 36). Auch generell begegnet die Wissenschaft der »Gebundenheit an eine bestimmte theoretische Perspektive« (Löblich 2016, S. 71) gelegentlich mit Skepsis. Theoriegeleitete Forschung steht im Verdacht, keine neuen Erkenntnisse und Einsichten zu generieren, sondern lediglich »theoretische Vorannahmen zu bestätigen« (Mikos und Wegener 2017, S. 14). Stützt man sich als Forscherin auf bestimmte grundlagentheoretische Annahmen und Paradigmen, so lautet das Argument, legt man »seinen Finger immer auf ganz bestimmte Aspekte der sozialen Welt« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021, S. 38). Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen: Wenn man in den theoretischen Überlegungen den Diskurs über die Vergangenheit als Produkt der Auseinandersetzung um geschichtspolitische Deutungsmacht betrachtet, werden auch die Ergebnisse auf Machtverhältnisse und -strukturen hinweisen. Mit einer anderen Theorie würde die empirische Forschung andere Aspekte der Realität berücksichtigen und dadurch zu einem anderen Untersuchungsdesign, anderen Methoden und anderen Ergebnissen gelangen (Löblich 2016, S. 76). Besteht durch dieses theoriegeleitete Vorgehen nicht die Gefahr, dass »Ergebnisse, die sich zu diesen Grundannahmen sperrig verhalten« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021, S. 38), systematisch übersehen werden – und die theoretische »Brille« somit zur »Scheuklappe« wird? Diese Befangenheit lässt sich nicht wegdiskutieren, da jede Theorie »die zu stellenden Fragen von vornherein auf bestimmte mögliche Antworten einschränkt« (Hepp et al. 2009, S. 9) und weil »jede Analysebrille, die man sich aufsetzt, der Realität bestimmte Grenzen setzt und vielleicht auch blinde Flecken hat« (Löblich 2016, S. 74).

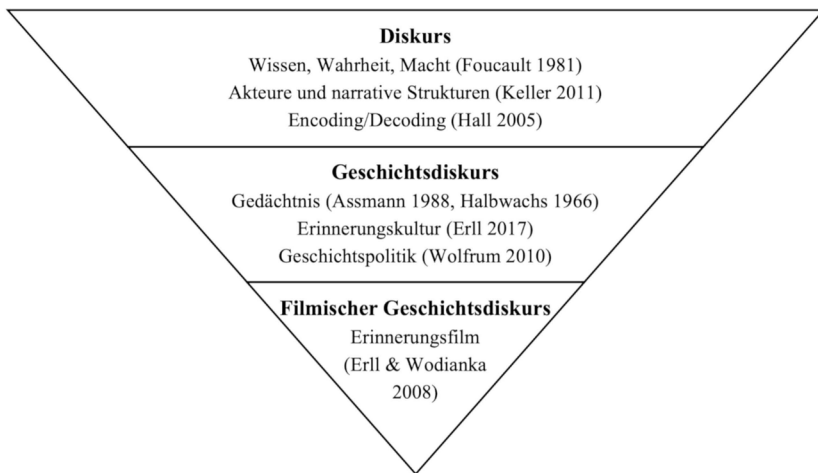
Dass die Theorie den Forscherblick auf die Wirklichkeit verstellt oder zwangsläufig verengt, darf jedoch nicht zu der Annahme verleiten, dass der Verzicht auf theoretische Fundierung einen offenen und unvoreingenommenen Zugang zur Realität in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit ermöglichen würde. Dem Postulat der Offenheit und Objektivität steht die wissenssoziologische Annahme gegenüber, dass Wissen und Denken niemals voraussetzungslos, sondern immer an das Subjekt und seinen sozialen Standort gebunden sind: seine Herkunft, politische Orientierung und Generationszugehörigkeit. Kein Erkenntnisprozess ist frei von subjektiver Prägung, Erwartungen und sogar Vorurteilen. Kein Wissen ist entkoppelt von Theorietraditionen und Paradigmen. Alle Beschreibungen, Analysen und Interpretationen der Realität werden immer vor dem Hintergrund eines bestimmten Wissens vorgenommen, das man im Laufe seines Lebens erworben oder vermittelt bekommen hat.

Karl Mannheims Theorie von der *Seinsverbundenheit des Wissens* erschöpft sich jedoch nicht darin, resigniert festzustellen, dass jede Behauptung beliebig, »alles Schein und nichts entscheidbar [sei]« (Mannheim 2015, S. 258). Mannheim lehnt das Objektivitätspostulat nicht ab, sondern behauptet vielmehr, dass Objektivität

»nur auf Umwegen herstellbar ist« (ebd., S. 258), nämlich »durch das Übersetzen und Umrechnen« (ebd., S. 259). In der Forschungspraxis bedeutet dies, dass man als Forscherin oder Forscher seine theoretischen Grundannahmen, sein Vorwissen und subjektive Spuren im Forschungsbericht offenlegen sowie alle Entscheidungen und Analyseschritte erklären und begründen sollte (Löblich 2016, S. 72; Meyen et al. 2019, S. 41). Die Reflexion über die »theoretische Brille« ist somit ein wesentlicher Bestandteil des Forschungsprozesses: »Wenn Vorwissen und Ausgangspunkte im Vagen belassen werden, dann bleiben Auswertung und Interpretation ein Mysterium.« (Löblich 2016, S. 71) Nur durch (Selbst-)Reflexion können die Gütekriterien qualitativer Forschung – Zuverlässigkeit, Gültigkeit, Übertragbarkeit und (nicht unumstrittene) Werturteilsfreiheit (Meyen et al. 2019, S. 41) – eingehalten werden.

Aufbau des Kapitels Der Aufbau dieses Kapitels folgt einer Trichterstruktur (Abb. 1). In jedem Unterkapitel erfolgt eine Verdichtung: Von einer allgemeinen Diskurstheorie gelangt man über die Erinnerungskultur und Geschichtspolitik schließlich zum filmischen Geschichtsdiskurs.

Abb. 1: Theoretisch-analytischer Rahmen der Arbeit



Quelle: Eigene Darstellung

Den theoretisch-analytischen Rahmen für diese Arbeit bildet der *diskursanalytische* Ansatz des französischen Philosophen Michel Foucault (1981) und seine Auffassung vom komplexen Zusammenspiel von Wissen, Wahrheit und Macht. Kapitel 1.1 führt durch das Labyrinth seiner Begriffe, Konzepte und Gedankengänge und stellt ein begrifflich-analytisches Instrumentarium für die zentrale Fragestellung dieser

Arbeit bereit. Dieses Instrumentarium wird im nächsten Schritt um einzelne konzeptionelle Aspekte erweitert, die vom Foucault'schen Denkgebäude nicht oder nur unzureichend abgedeckt werden, aber für die Analyse als unentbehrlich erscheinen. Hierbei ziehe ich die Konzepte von *Akteuren* und *narrativen Strukturen* von Reiner Keller (2011, 2019) sowie das *Encoding/Decoding-Modell* von Stuart Hall (2005, 2019) heran.

In den Kapiteln 1.2 und 1.3 übertrage ich die zuvor allgemein formulierten Prämissen aus der Diskurstheorie auf das Gebiet der *Erinnerungskultur* sowie das Medium *Geschichtsfilm*. Diese theoretischen Überlegungen ermöglichen einen Brückenschlag zwischen einzelnen Filmen und größeren gesellschaftspolitischen Debatten und Kontexten.

Das abschließende Theoriekapitel (Kap. 1.4) beschreibt das Verfahren der *Diskursanalyse* und bietet damit eine wesentliche Grundlage für die Entwicklung des untersuchungsleitenden Kategoriensystems (Kap. 3) sowie für das Untersuchungsdesign (Kap. 4).

1.1 Foucault'sche Diskurstheorie: Begriffe, Konzepte, Erweiterungen, Kritik

1.1.1 Michel Foucault: Widerstand in Person

»Unerträglich sind: die Gerichte, die Bullen, die Krankenhäuser, die Narrentürme, die Schule, der Militärdienst, die Presse, das Fernsehen, der Staat.«

(Michel Foucault in *Intolérable*, Nr. 1/1971, zit.n. Eribon 1993, S. 318)

Michel Foucault, geboren 1926 im französischen Poitiers, gilt als einer der einflussreichsten und zugleich umstrittensten und radikalsten Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. Umgeben von einer »Aura des nonkonformen Geistes« (Schneider 2020, S. 3), wurde Foucault in den 1970er Jahren »von vielen als Widerstand in Person, als Ikone der Gegenmacht gefeiert« (Piorkowski 2016). Studentinnen und Studenten aus aller Welt kamen nach Paris, um Foucault am renommierten Collège de France zu hören, wo er seit 1970 eine Professur für die Geschichte der Denksysteme bekleidete. Überwältigende Teilnehmerzahlen in seinen Vorlesungen erforderten eine Tonübertragung in andere Hörsäle (Schneider 2020, S. 6). Vortragsreisen und Aufenthalte in den USA, Lateinamerika und Japan brachten dem Denker internationale Bekanntheit, insbesondere in intellektuellen Kreisen. Das akademische Feld spaltete sich in »euphorische Befürworter« Foucault'schen

Denkens (Kammler 2020a, S. 11) und »Stimmen radikaler Ablehnung« (Taureck 1997, S. 135). Diese Spaltung wurde schließlich durch nüchternere, ausgewogenere Analysen seines Werkes ersetzt. Foucaults Ideen fanden Eingang in zahlreiche Fachdisziplinen – von der Philosophie und Soziologie über Geschichts- und Kulturwissenschaften bis hin zur Politologie und Medizin – und haben bis heute nichts an wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Brisanz eingebüßt.

Mit seinen Ideen und philosophischen Einsichten rüttelt Foucault an den Grundfesten des etablierten Wissenschafts- und Gesellschaftsverständnisses: Er stellt unser Wissen, unser Denken und unsere Sprache infrage, konfrontiert scheinbar Selbstverständliches mit alternativen Interpretationen und konkurrierenden Lesarten und betreibt durch seine stets kritische Haltung »eine aufklärende Gegenwartsdiagnostik« (Marchart et al. 2019, S. 4). Im Weltbild Foucaults gibt es nichts objektiv Wahres, Faktisches und von Natur aus Normales – sein Interesse gilt den Mechanismen, die im Kampf um die Definitionshoheit darüber entscheiden, was als wahr und falsch, gesund und krank, vernünftig und irre, ordnungsgemäß und kriminell gilt. Foucault betrachtet die Welt und die Gesellschaft durch eine *konstruktivistische Brille*: Die Realität kann demnach nicht objektiv beschrieben und erfasst werden, denn unser Bild der Realität ist eine Konstruktion, die unter bestimmten kulturellen, sprachlichen und ideologischen Bedingungen entsteht und spezifischen Regeln unterliegt. Somit ist jede einmal festgehaltene Bedeutung nur eine von vielen potenziell möglichen Lesarten und Interpretationsweisen und somit lediglich »eine Momentaufnahme« (Keller 2011, S. 12).

In seinen Arbeiten, die größtenteils historisch angelegte Analysen darstellen, verfolgt Foucault die Entwicklung von Wissensgebieten und Wissenschaftsdisziplinen, wie etwa Geisteswissenschaft, Psychologie, Religion, Recht oder Medizin (exemplarisch Foucault 1988). Er untersucht Strukturen und Wandel von Irrenhäusern und Gefängnissen und befasst sich mit konkreten Normalisierungs-, Ausschluss- und Machtpraktiken, die in verschiedenen kulturellen und institutionellen Räumen sowie in verschiedenen Epochen – vom Mittelalter über die Renaissance und die Klassik bis zur Moderne – den Umgang mit Geisteskranken und Kriminellen bestimmten (Foucault 1973, 1977). In mehreren Werken erforscht Foucault Machtmechanismen, die individuelle und kollektive sexualitätsbezogene Ethik- und Moralvorstellungen prägen (exemplarisch Foucault 1986a; 1986b). Seine Aufmerksamkeit gilt also der Entwicklung von Bestrafungsstrukturen, ärztlichen Behandlungsmethoden und ethischen Diskussionen sowie sozialen Mechanismen und Praktiken, die mit der Grenzziehung zwischen dem vermeintlich Normalen und dem Abnormalen einhergehen. Dadurch stellt er die gesellschaftlichen Normalitätsvorstellungen, Bedeutungsordnungen und Wissensregime auf den Prüfstand.

Seit den späten 1960er Jahren wuchs Foucaults Ruhm »mit einer geradezu erstaunlichen Beharrlichkeit« (Ruoff 2018, S. 13). Seine Ideen und Texte, teilweise »polemisch und provokativ« (Taureck 1997, S. 74), fielen auf fruchtbaren Boden: Mit dem

Übergang von der Moderne zur Postmoderne schritt seit der Mitte der 1960er Jahre ein *Wertewandel* voran. Im Kern bedeutete dieser Wandel eine Verschiebung von gesamtgesellschaftlich gültigen Normen, Pflichten und Moralvorstellungen – seien es politische, religiöse oder soziale – weg von äußeren Verbindlichkeiten »hin zu Selbstentfaltungswerten wie Selbstständigkeit und Mitbestimmung, Kritik, freiem Willen und individueller Autonomie« (Rödder 2004, S. 29). Mit zunehmender Individualisierung und radikaler Pluralisierung verloren traditionelle Normen und Verbindlichkeiten an Akzeptanz oder wurden gänzlich aufgegeben. Dies lässt sich am Beispiel von Ehe- und Familienstrukturen illustrieren: Das tradierte Ernährer-Hausfrau-Modell verlor ihr Monopol zugunsten anderer Wohn- und Haushaltsformen, wie etwa Patchwork-Familien, nicht-eheliche Lebensgemeinschaften oder gewollt kinderlose Ehen (ebd., S. 26). Neben der *Entnormativierung* gehörte zum Kern des analytisch-philosophischen Verständnisses der Postmoderne auch die Annahme, dass wir »keinen Zugang zu einer uns gegebenen, objektiven Realität haben« (Diez 2002, S. 188). Was wir für die uns umgebende Realität – mit ihren Regeln und Normvorstellungen – halten, ist, um gleich den Foucault'schen Begriff zu verwenden, ein *diskursives Konstrukt*¹.

Die konstruktivistische Perspektive bildet auch das Fundament dieser Arbeit. Medial verbreitete Bilder und Deutungen der Vergangenheit sind, so die Grundannahme, weder objektiv noch universell, sondern eng mit Interessens- und Machtverhältnissen verflochten. Das, was wir über die DDR und die Sowjetunion wissen (oder zu wissen glauben), sowie Bedeutungen, mit denen wir den Sozialismus aufladen, werden im jeweiligen soziokulturellen und politischen Kontext diskursiv konstruiert und vermittelt. Der Diskurs sollte dabei nicht auf eine verzerrte Darstellung der »wirklichen Wirklichkeit«, Lüge, Faktenleugnung oder gar Ideologie reduziert werden. Vielmehr stellt der mediale bzw. filmische Diskurs eine *eigene* Wirklichkeit dar, besitzt seine eigene Materialität, folgt eigenen Regeln und speist sich aus anderen Diskursen (Jäger 2015, S. 35). Diese *filmische Wirklichkeit* steht damit im Mittelpunkt meines Forschungsinteresses.

Wie diskursive Realitätskonstruktionen entstehen, sich manifestieren und welche Auswirkungen sie haben, welche Faktoren dabei ins Gewicht fallen und wie das Wissen über die Vergangenheit mit der geschichtspolitischen Deutungsmacht zusammenhängt, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels diskutiert. Bevor jedoch das begriffliche, theoretische und methodische Instrumentarium von Michel Foucault vorgestellt wird, werde ich auf die Vorteile und Potenziale des Arbeitens mit seinen Konzepten sowie auf die damit verbundenen Herausforderungen und Limitationen eingehen.

1 Eine ausführlichere Beschäftigung mit den Begriffen erfolgt im Kapitel 1.1.3.

1.1.2 Forschen mit Foucault

»Das Werk Michel Foucaults hält für den Leser Hürden bereit, die sich nicht zuletzt aus den Umorientierungen eines Denkens erklären, das sich im Schaffensprozess mehrfach selbst korrigiert.«

(Ruoff 2018, S. 13)

Um das gleich vorweg festzuhalten: Die theoretische und empirische Arbeit mit Michel Foucault ist ein anspruchsvoller Weg. Seine Texte sind sprachlich wie inhaltlich keine leichte Kost, sein Denkgebäude gleicht einem Labyrinth, sein methodologisches Vokabular ist »nur schwach systematisiert« (Sellhoff 2020, S. 69), und die Begriffsverwendung weder konstant noch eindeutig. Foucault war ein Denker, »der sich wenig um Konsequenz und Kontinuität scherte« (Waldenfels 2003, S. 1) und selbst zugab, dass seine Gedanken manchmal »ziemlich verwirrend und ungewiss klingen« (Foucault 1978, S. 53). Seine Konzepte blieben ständig ein *work in progress*, begleitet von »Neuinterpretationen, Retouchen, Umdeutungen und terminologischen Verschiebungen« (Kammler 2020a, S. 13). Der Mitherausgeber des 525-seitigen »Foucault-Handbuchs«, Clemens Kammler, stellt fest: »Den inneren Zusammenhang von Foucaults Schriften zu entschlüsseln, erscheint auch heute noch als Herausforderung.« (Ebd., S. 11)

Auch diesem Kapitel gingen mehrere Wochen vertiefter und intensiver Lektüre von Originalschriften und einschlägiger Literatur voraus. Trotz einer breiten Rezeption und zahlreicher Verstehens- und Verwendungsversuche konnte in zentralen Fragen der Werkinterpretation und empirischen Umsetzung keine Einstimmigkeit erzielt werden (Kammler 2020a, S. 11). Auch das Werk »Archäologie des Wissens« (Foucault 1981), auf das sich diese Arbeit hauptsächlich stützt, ist nicht »völlig frei von inneren Widersprüchen und Lücken« und blieb letztendlich auch »eine Baustelle« (Kammler 2020b, S. 65). Daher überrascht es nicht, dass die Bewertungen der »Archäologie« weit auseinandergehen: Während einige die Schrift für ein »gescheitertes Unternehmen« halten, preisen andere sie als »radikale wissenschaftstheoretisch begründete Neuorientierung empirischen Forschens« (Keller 2011, S. 135).

Im Gegensatz zu vielen anderen Theoretikern, wie etwa dem britischen Soziologen Anthony Giddens (1988) oder seinem französischen Fachkollegen Pierre Bourdieu (1982), stützt Foucault seinen Ansatz nicht auf ein festes, wohldefiniertes Begriffsrepertoire und auch nicht auf ein axiomatisch entwickeltes, in sich schlüssiges Konzept. Anders als die Strukturationstheorie oder die Habitus-Kapital-Theorie ist die Foucault'sche Diskurstheorie »kein geschlossenes Ganzes mit einer bestimmten Methodik und einem unerschütterlichen logischen Fundament« (Ruoff 2018, S. 246). Stattdessen ist der Theoriebildungsprozess durch eine kontinuierliche Weiterentwicklung und ständige Akzentverschiebung gekennzeichnet: Foucault

verlagert mehrfach seinen Forschungsfokus auf neue Gegenstandsfelder, revidiert seine Interessenschwerpunkte und transformiert seine Analyseverfahren (Kammeler 2020a, S. 13). In diesem Theoriebildungsprozess erfahren auch die Begriffe eine »Verschiebung in ihrer Gewichtung und Bedeutung« (Ruoff 2018, S. 13).

Foucault war sich dieser Schwächen und Inkonsistenzen seines theoretischen Konzepts durchaus bewusst. In »Archäologie des Wissens« räumt er ein, er habe »kein strenges theoretisches Modell errichtet« (Foucault 1981, S. 167). Darin bekunde sich »ein Denken, das auf der Suche ist, als dass es Thesen vertritt« (Waldenfels 2003, S. 3). Anstatt einem festen Schema zu folgen, »bereichert, verändert, verbessert, umkreist [Foucault] seine eigene Vorgehensweise immer wieder aufs Neue« (Jäger 2015, S. 8). Diese Vorstellung einer stetigen Weiterentwicklung und kritischer Reflexion entspricht dem Foucault'schen Selbstverständnis als Experimentator, wie er es im Gespräch mit dem italienischen Journalisten Ducio Trombadori formuliert:

»Jedes Buch verändert das, was ich gedacht habe, als ich das vorhergehende Buch abschloss. Ich bin ein Experimentator und kein Theoretiker. Als Theoretiker bezeichne ich jemanden, der ein allgemeines System errichtet, sei es ein deduktives oder ein analytisches, und es immer in der gleichen Weise auf unterschiedliche Bereiche anwendet. Das ist nicht mein Fall. Ich bin ein Experimentator in dem Sinne, dass ich schreibe, um mich selbst zu verändern und nicht mehr dasselbe zu denken wie zuvor.« (Foucault 2005, S. 52)

Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, dass die Rezeption von Foucault'schen Konzepten »über Jahrzehnte hinweg eine Geschichte der Nichtbeachtung, Missverständnisse, Fehldeutungen und Widerstände [blieb]« (Martschukat 2020, S. 367). Beispielsweise in der Historiografie waren die auf Foucault gestützten Arbeiten lange Zeit »vereinzelte Bemühungen von Avantgardisten, die bereit waren, angestrengt gegen den Strom zu schwimmen« (ebd.). Diese Diagnose trifft für andere Fachdisziplinen ebenfalls zu. Auch in der, zumindest deutschsprachigen, Kommunikationswissenschaft und Medienforschung ist eine diskurstheoretische Herangehensweise »noch immer eine Seltenheit« (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 1).

Dass die Kommunikationswissenschaft den auf Foucault gestützten Arbeiten »mit Skepsis und Kopfschütteln« (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 5) begegnet, liegt allerdings nicht nur an den vorhin beschriebenen Defiziten seines theoretisch-empirischen Konzepts. Die Sonderstellung der Diskursanalyse ergibt sich auch aus der Logik des Faches: Zur Legitimations- und Akzeptanzgewinnung setzt die Kommunikationswissenschaft schwerpunktmäßig auf quantitative Methoden, statistische Datenanalyse und standardisierte Untersuchungsverfahren (ebd.; auch Wiedemann und Meyen 2016) und fordert »repräsentative Daten und unmittelbar verwertbare sozialwissenschaftliche Erkenntnisse« (Löblich 2010, S. 302). Die diskursana-

lytische Herangehensweise fällt durch dieses Raster: Sie ist in der Regel qualitativ angelegt, erfordert eine »unumgängliche Interpretationsarbeit« (Keller 2011, S. 11), generiert keine großen Fallzahlen und Datenmengen und stellt »keine geschlossene, ›lernbare‹ Methode« (Classen 2008, S. 363) dar. Foucault liefert, wie bereits diskutiert, weder »eine ausgearbeitete Theorie« noch »ein methodisches Instrumentarium im engeren Sinne« (ebd., S. 364). Letztendlich erfordert der diskursanalytischer Zugang von Forscherinnen und Forschern »ein hohes Maß an Mut bzw. Methodenpragmatik« (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 5). Doch was kann er leisten?

Warum (trotzdem) Foucault? Der »Literaturhorizont«, aus dem sich Kommunikationswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler Theorien erschließen können, ist breit (Löblich 2016, S. 74). Warum fiel meine Wahl ausgerechnet auf Michel Foucault? Warum lohnt es sich, trotz der starken Detail- und Allgemeineinwände, auf die sein Werk trifft, sich durch das Labyrinth seiner Diskurstheorie durchzuschlagen? Auch wenn Foucaults Gedankengang nicht frei von Irrwegen und Sackgassen ist, gibt es drei Gründe für die Entscheidung, den theoretischen Grundstein mit Foucault zu legen: einen fachlichen, einen fachübergreifenden und auch einen persönlichen.

Aus *fachlicher* Perspektive halte ich den diskursanalytischen Ansatz für besonders geeignet, um medial vermittelte Geschichtsnarrative eingehend zu untersuchen. Damit lässt sich die Kernfrage der Kommunikationswissenschaft angehen: Wie wird Bedeutung durch öffentliche Kommunikation produziert? (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 5) In seinen Werken entwickelt Foucault zahlreiche theoretische Konzepte sowie einige methodische Vorschläge zur Diskursanalyse, die den Verflechtungen von *diskursiven Praktiken*, Wissensordnungen und Machtverhältnissen auf den Grund gehen.² Auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit angewendet: Der diskurstheoretische Ansatz erlaubt einen strukturierten, systematischen Zugang zum umkämpften Terrain der Geschichtsvermittlung und ermöglicht es, die Prozesse der Produktion und Manifestation ›historischer Wahrheit‹ und kollektiver Wissensordnungen nachzuvollziehen.

Die Breite und Tiefe der Fragestellungen, die diskursanalytisch angegangen werden können, verdeutlichen, dass das Foucault'sche Denkgebäude eine analytisch-kritische Perspektive nahelegt, die über die bloße Beschreibung manifester Inhalte und immanenter Deutungen hinausgeht (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 7). Mit Foucault'schen ›Werkzeugen‹ lassen sich nicht nur Deutungsmuster und Sinnzusammenhänge auf der Inhaltsebene untersuchen, sondern auch Kontexte,

2 In der Berücksichtigung von Machtverhältnissen sowie in ihrer Anwendbarkeit auf fiktionale Unterhaltungsangebote besteht der größte Vorteil der Diskurstheorie gegenüber beispielsweise dem Framing-Konzept, das oft für die Analyse von Medieninhalten zum Einsatz kommt (Wiedemann 2018a, S. 180).

Interessen und damit verbundene Machtkonstellationen auf der Ebene der Produktion und Rezeption. Da der ›Werkzeugkasten‹ so gestaltet ist, dass er weitergedacht und entwickelt werden kann, gleiche ich die Defizite des Foucault'schen Ansatzes durch den Rückgriff auf Erweiterungen seiner Diskurstheorie aus: Definitionen und Aspekte, die mir im Foucault'schen Denkgebäude zur Beantwortung meiner Forschungsfragen fehlen oder unzureichend erscheinen, finde ich in den Ansätzen anderer Diskurs-, Erinnerungs- und Filmforscherinnen und -forscher und integriere sie in das theoretische Konzept.

Mit dem zweiten Argument schlage ich eine Brücke von der Kommunikationswissenschaft zu *anderen Disziplinen* und größeren gesellschaftspolitischen Fragestellungen. Obwohl die Foucault'sche Diskurstheorie keinen Anspruch erhebt, »alle sozialen Phänomene beschreiben zu können« (Diaz-Bone 2017, S. 131), bietet sie eine »breitere gesellschaftspolitische Kontextualisierung« (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 6), was ihre große Stärke ausmacht. Der diskursanalytische Zugang ermöglicht es, diese primär kommunikationswissenschaftliche Arbeit an größere geschichts- und kulturpolitische Fragehorizonte sowie an geistes-, sozial- und geschichtswissenschaftliche Nachbarfächer anzuschließen. Die Diskursanalyse kann vor allem *erinnerungskulturelle* Ansätze produktiv ergänzen: Zwar weisen auch sie der kollektiven Wissensordnung eine wichtige Rolle zu, doch bieten sie keine zufriedenstellende Anleitung, »wie man dieses Wissen als eine konstruktive Praxis konzipieren und/oder systematisch analysieren kann« (Diaz-Bone 2017, S. 136). Der diskursanalytische Ansatz bietet auch wertvolle Impulse für die *geschichtspolitische* Forschung: Dies liegt daran, dass – trotz der florierenden empirischen Entwicklung dieses Feldes – die theoretisch-methodischen Grundlagen im Vergleich dazu erkennbar zurückgeblieben sind (Schmid 2009, S. 9). An dieser Stelle setzt die Diskursanalyse an, die eine systematische Untersuchung von Wechselverhältnissen zwischen Diskursen, Wissen und Macht ermöglicht. Ich gehe davon aus, dass eine Zusammenführung des Diskurskonzepts mit Ansätzen aus dem Bereich der Erinnerungskultur und Geschichtspolitik gewinnbringend ist und dem Feld der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung, insbesondere im post-sozialistischen Raum, neue und wichtige Impulse geben kann. Auch das Feld der *Filmanalyse* kann mit Foucault'schen Begriffen und Konzepten kritisch-produktiv weiterentwickelt werden.

Neben der fachlichen und fachübergreifenden Relevanz steht Foucaults Blick auf die Gesellschaft im Einklang mit meinem *Welt- und Selbstverständnis* als Wissenschaftlerin. Die Vorstellung, dass Diskurse die Wirklichkeit nicht einfach widerspiegeln, sondern sie neu konstruieren und dass diese Konstruktionen mit Macht- und Herrschaftsbeziehungen verwoben sind, mag Forscherinnen und Forschern aus dem ›positivistischen Lager‹ gegen den Strich gehen. Ich hingegen sehe mich dem Lager eines ideologie- und gesellschaftskritischen, politisch engagierten und transformativen Forschens zugehörig und interessiere mich für Konzepte und

Ansätze, in denen das Wissenschaftliche, das Politische und das Gesellschaftliche zusammenkommen. Die Diskursanalyse erlaubt es nicht nur, Diskurse in ihrer Widersprüchlichkeit und Dynamik zu problematisieren, sondern auch Mittel und Strategien aufzudecken, mit denen eine Akzeptanz von bestimmten Erzählungen, Deutungen und Wahrheiten herbeigeführt wird und das Feld des Sag-, Zeig- und Erinnerbaren ausgeweitet oder eingeschränkt wird (Jäger 2019, S. 79). Das Politische der Diskursanalyse zeigt sich darin, dass durch die Infragestellung vorherrschender Diskurse und Wissensordnungen alternative Denkrichtungen aufgezeigt und Ideen entwickelt werden können, die Partizipation und Veränderung ermöglichen (ebd., S. 81). Somit wird eine kritisch-politische Perspektive um eine transformative Komponente erweitert: In meiner akademischen Arbeit geht es mir nicht um reine Deskription oder ›Diagnose‹, denn diese würde lediglich den Status quo verfestigen und ihn als selbstverständlich erscheinen lassen (Jäger 2015, S. 10), sondern darum, »solches Wissen zu produzieren, das Hinweise darauf gibt, wie sich gegenwärtige soziokulturelle Probleme und Konflikte lösen lassen« (Hepp et al. 2009, S. 9)³.

1.1.3 Begriffe und Konzepte: Zum Verhältnis von Diskurs, Wissen, Wahrheit und Macht

Begriffe und Konzepte, die in diesem Unterkapitel diskutiert werden, sind Werkzeuge, die ich aus der Foucault'schen ›Werkzeugkiste‹ entlehne, um mich analytisch an filmische Geschichtsbilder anzunähern und meine Forschungsfragen zu beantworten. Aus »einem ganzen Rüstzeug von Termini« (Foucault 1981, S. 283), die Foucault in seinen Werken entwickelt hat, greife ich vier Stichwörter auf: *Diskurs*, *Wissen*, *Wahrheit* und *Macht*. Diese vier Begriffe helfen im weiteren Verlauf der Arbeit, das Wechselspiel von Geschichtsdiskursen, Geschichtswissen und dem im Namen der historischen *Wahrheit* geführten Kampf um Deutungsmacht nachzuvollziehen und drei Ebenen der Filmanalyse miteinander zu verbinden: den Inhalt, die Produktion und die Rezeption.

Diskurs Diskurs ist der Schlüsselbegriff vom Foucault'schen Denkgebäude und sein tragender Bezugspunkt. Der Begriff *Diskurs* stammt aus dem Lateinischen *discursus* (Umherlaufen) und wird im Alltagssprachlichen bzw. nichtwissenschaftlichen Gebrauch oft »als unscharfes Synonym für ›öffentliche Debatte‹ oder ›mediale Berichtserstattung‹ [verwendet]« (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 2). Das Diskursverständnis, das das Foucault'sche Konzept prägt, knüpft jedoch nur bedingt an diese

3 Mein Wissenschaftsverständnis deckt sich dabei auch mit der Auffassung der Cultural Studies, die die Idee einer interdisziplinären und politisch engagierten Forschung vertreten (Grossberg 1997, S. 197) und von einem »interventionistischen Charakter [Herv.i.O.]« (Hepp et al. 2009, S. 9) der Forschung ausgehen.

Laiendefinition an, und bei dem Versuch einer begrifflichen Abgrenzung begegnet man den vorher diskutierten Herausforderungen. Zwar ist der Diskursbegriff »das zentrale Etikett« (Parr 2020, S. 274), unter dem das Denken Foucaults in die Wissenschaft eingegangen ist, doch »haftet an diesem Begriff immer eine gewisse Unschärfe« (Ruoff 2018, S. 17). Auch wenn Stichwörter wie *Diskursanalyse*, *Diskursgegenstand* oder *Diskurstheorie* wie ein roter Faden das gesamte Foucault'sche Werk durchziehen, hat Foucault den Diskursbegriff »keineswegs konstant verwendet, sondern im Laufe der Jahre immer wieder neu und anders akzentuiert« (Parr 2020, S. 274). Kurzum: Eine eindeutige, griffige Definition des Diskurses legt der Denker nicht vor.

In der »Archäologie des Wissens« räumt Foucault zunächst die »wilde Benutzung« (Foucault 1981, S. 48) und die »schwimmende Bedeutung« (ebd., S. 116) des Terminus Diskurs in seinen früheren Texten ein, um anschließend die erste vorläufige Begriffsdefinition zu formulieren: Unter dem Diskurs versteht er »eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören« (ebd., S. 156). Mit anderen Worten – und dieses Diskursverständnis prägt diese Arbeit – setzt sich der Diskurs, wie aus Atomen, aus einer begrenzten Anzahl von inhaltlich zusammenhängenden Aussagen zusammen, die nach demselben Struktur- und Sinnmuster gebildet werden und »für die man eine Menge von Existenzbedingungen definieren kann« (ebd., S. 170). Auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit übertragen, werden Diskurse über die DDR und die Sowjetunion durch eine jeweils abgrenzbare Gruppe von Aussagen konstruiert, die sich auf die jeweilige sozialistische Vergangenheit beziehen und denen eine gemeinsame Struktur und ein gemeinsames Regelsystem zugrunde liegen.

Im Kern bestehen Diskurse aus *Zeichen*, beispielsweise Wörtern wie »Diktatur« oder »Heimat« oder Bildern wie denen eines Stacheldrahts oder des Wostok-Raumschiffs. Diese Zeichen sind jedoch mehr als bloße Buchstaben- oder Bilderabfolgen, die bestimmte Gegenstände bezeichnen oder abbilden. Entscheidend ist vielmehr, dass Wörter und Bilder, die den Diskurs formen, Zusammenhänge herstellen und *Bedeutungen* produzieren. Diese Bedeutungen »liegen in den Diskursen [...] in Gestalt von Deutungsmustern vor« (Keller 2011, S. 240). Vor diesem Hintergrund erscheint es nur logisch, dass der Diskurs über denselben Gegenstand in unterschiedlichen zeitlichen, sozialen und kulturellen Kontexten unterschiedliche Formen annehmen kann: Er wird mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen und bringt verschiedene Deutungsmuster hervor. Diese dynamische und kontextabhängige Dimension des Diskurses ist für Foucault zentral: Er wendet sich von dem verengten, statischen Verständnis der Diskurse als »Gesamtheiten von Zeichen« (Foucault 1981, S. 74) ab und plädiert dafür, Diskurse als *Praktiken* zu behandeln, »die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen« (ebd.).

Vier Thesen zum Verhältnis von Diskurs, Wissen, Wahrheit und Macht

»[E]s gibt kein Wissen ohne definierte diskursive Praxis; und jede diskursive Praxis kann durch das Wissen bestimmt werden, das sie formiert.« (Foucault 1981, S. 260)

»Wichtig ist, so glaube ich, dass die Wahrheit weder außerhalb der Macht steht noch ohne Macht ist.« (Foucault 1978, S. 51)

Aspekte, die im Hinblick auf die diskursive Praxis und den Konstruktionsprozess relevant sind, habe ich zu vier Thesen verdichtet, die anschließend näher erläutert werden.

These 1: Diskursive Praxis, Wissen und Wahrheit sind untrennbar miteinander verbunden. Diskurse bringen Weltbilder, Normenvorstellungen und Realitätsdeutungen hervor, bieten Orientierung und erfüllen eine sinn- und wahrheitsstiftende Funktion. Die Prägekraft der Diskurse macht gesellschaftliche Wissensordnungen zum Gegenstand konfliktträchtiger Auseinandersetzungen.

Jede diskursive Praxis produziert das als wahr und richtig geltende Wissen, stellt Sinnzusammenhänge her und bietet Legitimationsmuster. Insbesondere wenn ein Diskurs eine breite und intensive Rezeption erfährt, formt er den gesellschaftlichen Wissensvorrat und prägt somit die kollektiven Vorstellungen von Realität, die sich über Epochen und Kulturräume hinweg unterscheiden können.

Diese konstruktivistische Perspektive prägt Foucaults Verständnis von Wissen und Wahrheit. Unter Wahrheit begreift Foucault nicht »das Ensemble der wahren Dinge, die zu entdecken oder zu akzeptieren sind« (Foucault 1978, S. 53). Im Gegenteil: In seinem Weltbild existieren weder *die* objektiv vorgegebene, universelle Wahrheit noch *das* absolute, unanfechtbare Wissen. Gefangen im jeweils aktuellen Regelsystem, ist die einmal festgestellte Wahrheit lediglich eine vorläufige »Teillösung mit historisch bedingtem Verfallsdatum« (Ruoff 2018, S. 262), und das Wissen umfasst nur Erkenntnisse, »die in einem bestimmten Moment und in einem bestimmten Gebiet akzeptabel sind« (Foucault 1992, S. 32).

Im jeweiligen zeitlichen und sozialen Raum – in einer spezifischen »Diskursarena« (Keller 2019, S. 44) – wird festgelegt, was als wahr, vernünftig und somit akzeptabel gilt. Diese Festlegung obliegt dabei nicht einem einzelnen Akteur, der monopolmäßig agiert, sondern ist vielmehr Gegenstand »von mehr oder weniger konfliktuellen gesellschaftlichen Wissenspolitiken« (ebd., S. 45). Individuelle und kollektive Akteure aus verschiedenen Lebensbereichen mit unterschiedlichen Interessen, Ressourcen und Spielräumen stricken aktiv am Diskurs mit und versuchen, dessen Ausgestaltung strategisch zu beeinflussen. Letztlich ist der Diskurs die »Resul-

tante all der vielen Bemühungen der Menschen, in einer Gesellschaft zu existieren und sich durchzusetzen« (Jäger 2015, S. 37). Diskurse als Praktiken strukturieren gesellschaftliche Wissensverhältnisse und -ordnungen: Sie legen bestimmte Interpretationen und Lesarten nahe und zielen darauf ab, »einen bindenden Horizont von Deutungen, Werten und Handlungen bzw. Handlungsfähigkeiten in sozialen Kollektiven aufrechtzuerhalten (bzw. zu etablieren)« (Keller 2019, S. 45).

These 2: Diskursiver Wissens- und Wahrheitsproduktion liegt ein immanentes Regelsystem zugrunde. In der Diskursanalyse geht es unter anderem darum, diese Strukturmuster und Regelmäßigkeiten, die von Foucault als »diskursive Formationsregeln« bezeichnet werden, zu identifizieren und den »Deutungscode« empirisch zu rekonstruieren.

Diskursive Praktiken sind nicht nur bedeutungstiftend und somit strukturierend, sondern auch selbst strukturiert. Um das Foucault'sche Diskursverständnis noch einmal in Erinnerung zu rufen: Verstreute Aussagen über einen bestimmten Gegenstand, die nach demselben Muster oder Regelsystem gebildet werden, bilden einen Diskurs. Die Beschaffenheit eines solchen Diskurses – was innerhalb dessen gesagt und gezeigt wird, was verschwiegen und ausgeblendet wird – ist keineswegs zufällig: Diskurse sind Praktiken, die bestimmten Regeln gehorchen (Foucault 1981, S. 198). Gemäß diesen Regeln, die Foucault als diskursive »Formationsregeln« bezeichnet (ebd., S. 48–103), wird im jeweiligen historischen, politischen und soziokulturellen Kontext eine Unterscheidung zwischen richtig und falsch, wahr und unwahr, legitim und illegitim vorgenommen sowie die Produktion, Verteilung und Wirkung von Aussagen reglementiert. Formationsregeln organisieren folglich den Diskurs und bestimmen, »was gesagt, gedacht und getan werden darf, was wahr, normal und legitim ist« (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 3). In den Worten Foucaults: »[N]ichts kann als Wissenselement auftreten, wenn es nicht mit einem System spezifischer Regeln und Zwänge konform geht« (Foucault 1992, S. 33).

In der Diskursanalyse gilt Foucaults Interesse dem »Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird« (Foucault 1978, S. 53). Doch woher stammen die Regeln der Diskursproduktion und wer legt sie fest? Wer reguliert die diskursiven Praktiken?

These 3: Diskursproduktion unterliegt der Kontrolle. Diverse Ermächtigungs- und Ausschlussmechanismen, Reglementierungspraktiken und Zwänge beschränken im Namen der Wahrheit den Zugang zu »Sprecherpositionen« – und damit zum Diskurs – und begrenzen den Raum des Sagbaren und Sichtbaren.

In seiner Inauguralvorlesung am Collège de France am 2. Dezember 1970 entwickelt Foucault eine Hypothese, die das Kontrollprinzip der Diskursproduktion offenbart:

»Ich setze voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.« (Foucault 1974, S. 7)

Im weiteren Verlauf seines Vortrags befasst sich Foucault mit Mechanismen der Ausschließung, die der Kontrolle über den Diskurs dienen und das Sagbare einschränken: dem Verbot, der Grenzziehung und dem Gegensatz von Wahrem und Falschem (Foucault 1974, S. 7–11). Das Verbot begrenzt den *Raum des Sagbaren* durch ein »Tabu des Gegenstandes«, ein »Ritual der Umstände« sowie ein »bevorzugtes oder ausschließliches Recht des sprechenden Subjekts« (ebd., S. 7). Anders ausgedrückt: Nicht jeder beliebige Sprecher darf über jedes beliebige Thema zu jeder beliebigen Zeit sprechen – der Zugang zum Diskurs bleibt eingeschränkt und wird nur den »legitimen Sprechern« gewährt. Grenzziehungen, wie die Entgegensetzung von Vernünftigen und Wahnsinnigen, dem Wahren und dem Falschen, setzen zwar keine Tabus, doch stellen weitere restriktive Mechanismen dar. Das Wahre bzw. die Wahrheit rücke ich in den Mittelpunkt meines theoretischen Konstrukts.

Das Stichwort *Wahrheit* ist eine der wenigen Konstanten im Foucault'schen Denkgebäude:

»Ändern sich im Laufe der Zeit auch die Gegenstandsbereiche (Klinik, Humanwissenschaften, Gefängnis usw.) oder die methodischen Anleihen (strukturalistisch, archäologisch, genealogisch), mithin gar die Bezeichnungen seines Ansatzes (Diskursanalyse, Analyse der Macht), bildet die Wahrheitsproblematik die ständige Herausforderung seines Arbeitens.« (Günzel 2020, S. 343)

Was ist so »problematisch« an der Wahrheit, abgesehen davon, dass sie lediglich ein Konstrukt ist? Vor allem sind es die vielfältigen Kontrollmechanismen, ökonomischen und politischen Zwänge, unter denen sie produziert und verteilt wird, sowie die Machtwirkungen, die von ihr ausgehen.

»Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre »allgemeine Politik« der Wahrheit: d.h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren lässt: es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt bevorzugte Techniken und Verfahren zur Wahrheitsfindung; es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.« (Foucault 1978, S. 51)

Das Letztere deutet darauf hin, dass die Frage nach der Wissensvermittlung nicht nur die Frage nach den »Akzeptabilitätsbedingungen« (Foucault 1992, S. 35) betrifft,

sondern immer auch die Frage nach den sozialen und institutionellen Aspekten des *Zugangs zur Sprecherposition*: Wer darf als ›legitimer Sprecher‹ die Wahrheit verkünden – und wo? Im Interview von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino behauptet Foucault, dass die Wahrheit »unter der zwar nicht ausschließlichen, aber doch überwiegenden Kontrolle einiger weniger großer politischer oder ökonomischer Apparate« (Foucault 1978, S. 52) produziert und zirkuliert wird, zu denen Foucault neben Universitäten und der Armee auch Massenmedien zählt.

Außerdem spricht Foucault vom *Wahrheitsbedürfnis* wirtschaftlicher und politischer Akteure (Foucault 1978, S. 52). Dieses Wahrheitsbedürfnis oder, um einen weiteren Foucault'schen Begriff aufzugreifen, der *Wille zur Wahrheit* durchdringt seit Jahrhunderten gesellschaftliche Diskurse und wird »immer stärker, immer tiefer und unausweichlicher« (Foucault 1974, S. 14). Der ›Wille zur Wahrheit‹ bringt einen Diskurs hervor, der mit einem Wahrheitswert aufgeladen ist, und wird von einem komplexen Geflecht von Praktiken – pädagogischen, gesetzlichen, kulturellen und medialen – verstärkt, institutionalisiert und permanent erneuert (ebd., S. 11–13). Dabei neigt der ›Wille zur Wahrheit‹ dazu, auf andere, vom ›wahren‹ Diskurs abweichende Diskurse »Druck und Zwang auszuüben« (ebd., S. 13). Foucault spricht von einer »gewaltige[n] Ausschließungsmaschinerie« (ebd., S. 15) und einer »diskursiven ›Polizei‹« (ebd., S. 25), deren Regeln man gehorchen muss, um ›im Wahren‹ zu bleiben. Die womöglich polemisch klingenden Begriffe *Ausschließungsmaschinerie* und *Diskurspolizei* sollten jedoch nicht dazu verleiten, die Ausgrenzungen aus der Diskursarena als »bloße Manipulation durch bestimmte Akteure« (Jäger 2019, S. 64) zu betrachten. Vielmehr können Zugangsbeschränkungen institutionell bzw. strukturell verstärkt werden und weisen auf komplexe und vielschichtige Beziehungen innerhalb der Diskursräume hin.

These 4: Kontrollmechanismen, die den Diskurs beeinflussen, offenbaren die Verbindung zwischen diskursiver Praxis und (politischer) Macht. Somit wird das ›wahre‹ Wissen zum Produkt der Macht, und der Diskurs ist das Ergebnis des Kampfes um Deutungshoheit.

Wenn man die vorherigen drei Thesen zusammenführt, wird deutlich: Das Wissen um die Wahrheit ist an den Raum des Sagbaren gekoppelt und steht unter dem Einfluss der Macht. Eine ausführlichere Beschreibung der Macht-Wissen-Beziehungen liefert Foucault in seinem Werk »Überwachen und Strafen«:

»Eher ist wohl anzunehmen, dass die Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet, ausnutzt); dass Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; dass es keine Machtbeziehung gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.« (Foucault 1977, S. 39)

Obwohl die *Macht* neben dem *Diskurs* und dem *Wissen* als »Kernbegriff des foucaultschen Werkes« (Ruoff 2018, S. 164) gilt, bietet Foucault keine klare Begriffsdefinition. In seiner Machtanalytik geht es ihm im Grunde nicht darum, »zu beschreiben, was Wissen ist und was Macht ist« (Foucault 1992, S. 33). Bei seinen Untersuchungen zum Phänomen der Macht scheint Foucault eher davon auszugehen, dass »keine Chance besteht, ›Macht‹ theoretisch erfolgreich zu objektivieren« (Taureck 1997, S. 95). Anstelle einer Definition treten konzeptionelle Überlegungen und Annahmen, die ein spezifisches Machtverständnis offenbaren:

»[N]iemals darf sich die Ansicht einschleichen, dass *ein* Wissen [Herv.i.O.] oder *eine* Macht [Herv.i.O.] existiert – oder gar *das* Wissen [Herv.i.O.] oder *die* Macht [Herv.i.O.], welche selbst agieren würden. Wissen und Macht – das ist nur ein Analyseraster.« (Foucault 1992, S. 33)

Im Unterschied zur Herrschaft, die mit Besitz, Ungleichheit, Ausgrenzung und Ausbeutung einhergeht, erscheint die Macht als etwas Allgegenwärtiges, Überindividuelles, den gesamten Gesellschaftskörper Durchdringendes: »Diese Macht ist nicht so sehr etwas, was jemand besitzt, sondern vielmehr etwas, was sich entfaltet [...]« (Foucault 1977, S. 38) Sie ist weder »eine Mächtigkeit einiger Mächtiger« (Foucault 1986a, S. 114), noch ist sie an eine Einzelperson, eine (politische) Institution oder eine Klasse gebunden, wie etwa den Regierungsapparat, ein Medienunternehmen oder die Bourgeoisie. Auch wenn sich keine Macht »ohne eine Reihe von Absichten und Zielsetzungen entfaltet« (ebd., S. 116) und Machtbeziehungen »durch und durch von einem Kalkül durchsetzt sind« (ebd.), plädiert Foucault dafür, »die Macht ohne den König zu denken« (ebd., S. 112). Sie ist somit ein überkörperliches, abstraktes Konstrukt, das multiple Formen annimmt und alle gesellschaftlichen Verhältnisse durchsetzt: »Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.« (Ebd., S. 114) Diese *komplexe strategische Situation* ergibt sich aus der »Vielfältigkeit von Kräfteverhältnissen« (ebd., S. 113), die auf dem Gebiet existieren und in Kämpfen und Auseinandersetzungen transformiert, verstärkt oder umgekehrt werden. Der Gegenstand des Begehrens und der Konfrontationen – in den Worten Foucaults (1977): einer »immerwährende[n] Schlacht« (S. 38) – ist die *Kontrolle* über den Diskurs. Für Foucault ist der Diskurs somit nicht bloß das, was die Kämpfe in Sprache übersetzt, sondern »dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht« (Foucault 1974, S. 8).

›Wahrheitsspiele‹ und das Politische des Diskurses Mit dem Konzept der *Wahrheitsspiele* – »der Spiele des Wahren und des Falschen« (Foucault 1986b, S. 13) – bringt Foucault die *Diskurspraktiken*, das *Wissen* und die *Macht* in einen produktiven Zusammenhang und verleiht dem Diskurs eine *politische* Dimension. Bei den Wahrheits-

spielen steht nicht die eigentliche, sach- und faktizitätsbezogene Wahrheit auf dem Spiel, sondern der »Status der Wahrheit« (Foucault 1978, S. 53). Die Frage danach, was als wahr, richtig und legitim bzw. als falsch und moralisch verwerflich gilt, ist dabei keine politikfremde Debatte, sondern ein umkämpftes Terrain, das an Machtssysteme gebunden ist, die die Wahrheit hervorbringen und stützen (ebd., S. 54). Mit dieser Auffassung grenzt sich Foucault von denen ab, die die machtstrategische Dimension des Diskurses leugnen: »Was bei ihnen Lücke, Vergessen, Irrtum wäre, ist für mich bewusster und methodischer Ausschluss.« (Foucault 1981, S. 226) Auf eine einfache Formel gebracht: Wer an den Hebeln der Diskursproduktion sitzt, zieht die Grenze zwischen wahr und falsch und kontrolliert, was über einen bestimmten Gegenstand öffentlich gesagt werden kann (und was nicht). Wer Kontrolle über den kollektiven Wissensbestand hat, gibt politische und moralische Orientierung. Somit ist der Diskurs nicht nur ein sinnstiftendes Konstrukt, wie anfangs erläutert, sondern auch »Ausdruck übergeordneter Macht- und Wissensordnungen« (Wiedemann und Lohmeier 2019, S. 2) und das Produkt der Auseinandersetzung um Deutungshoheit.

Die Diskurs- und Wissensproduktion soll vor diesem Hintergrund problematisiert werden. Vor allem die »Politik der Wahrheit« (Foucault 1978, S. 53) und die Praxis des »Wahrnehmens« bedürfen einer kritischen Hinterfragung. In den Worten Foucaults:

»Unter Produktion von Wahrheit verstehe ich [...] nicht die Produktion wahrer Aussagen, sondern die Einrichtung von Bereichen, in denen die Praktik von wahr und falsch zugleich reguliert und gültig sein kann. [...] Ich möchte das Regime der Produktion von »wahr« und »falsch« wieder ins Zentrum der historischen Analyse und der politischen Kritik stellen.« (Foucault 2005, S. 34)

Bei dieser »politischen Kritik« an machtgeladenen Wahrheitsregimen geht es nicht darum, festzustellen, was tatsächlich wahr und was falsch ist, um einzelne Aussagen und Deutungen »als Abweichung von einem universalen Standard der Wahrheit abzuqualifizieren« (Folkers 2019, S. 104). Vielmehr rückt in den Vordergrund die Frage nach den »Spielregeln« der Wahrheitsproduktion, also danach, »welche Mechanismen es erlauben, zwischen wahr und falsch zu unterscheiden, was die Gegenstände sind, die in ein Wahrheitsspiel eintreten, was überhaupt wahrheitsfähige Aussagen sind« (ebd., S. 103). Der Frage, wie man diesen Mechanismen empirisch auf die Spur kommen kann, widmet sich das Kapitel 1.4.

Das Produktive der Macht Das Foucault'sche Machtverständnis zeichnet sich neben der Allgegenwart (*Mikrophysik*) der Macht und ihrer politischen Dimension durch eine weitere Besonderheit aus: Der Philosoph plädiert gegen eine unterkomplexe Vorstellung, die Macht als bloßes Verbot, Zensur, Bedrohung oder Beschränkung

begreift. Um zu verstehen, wie sich die Macht entfaltet und worauf ihre Akzeptanz bzw. das Schwinden der Akzeptanz beruht, sollte sie nicht auf »eine hemmende und aufrechterhaltende Rolle« (Foucault 1986a, S. 115) reduziert werden.

»Man muss aufhören, die Wirkungen der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur ›ausschließen‹, ›unterdrücken‹, ›verdrängen‹, ›zensieren‹, ›abstrahieren‹, ›maskieren‹, ›verschleiern‹ würde. In Wirklichkeit ist die Macht produktiv; und sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion.« (Foucault 1977, S. 250)

Für meine Analyse bedeutet das – und das möchte ich besonders betonen –, dass man nicht nach *der* hegemonialen Macht suchen sollte, die bestimmte Wissensbestände hervorhebt und andere marginalisiert oder völlig ausblendet. Stattdessen sollte man »in das Feld vielfältiger und beweglicher Machtbeziehungen« (Foucault 1986a, S. 119) eintauchen. Ich zitiere eine längere Passage aus dem »Willen zum Wissen«, weil sie das Foucault'sche Verständnis von diskursiven Auseinandersetzungen und das Verhältnis von Diskurs und Macht sehr deutlich und pointiert beschreibt:

»[D]ie Welt des Diskurses ist nicht zweigeteilt zwischen dem zugelassenen und dem ausgeschlossenen oder dem herrschenden und dem beherrschten Diskurs. Sie ist als eine Vielfältigkeit von diskursiven Elementen, die in verschiedenartigen Strategien ihre Rolle spielen können, zu rekonstruieren. [...] Es handelt sich um ein komplexes und wechselhaftes Spiel, in dem der Diskurs gleichzeitig Machtinstrument und -effekt sein kann, aber auch Hindernis, Gegenlager, Widerstandspunkt und Ausgangspunkt für eine entgegengesetzte Strategie. Der Diskurs befördert und produziert Macht; er verstärkt sie, aber er unterminiert sie auch, er setzt sie aufs Spiel, macht sie zerbrechlich und aufhaltsam.« (Foucault 1986a, S. 122)

Auch Widerstände – »mögliche, notwendige, unwahrscheinliche, spontane, wilde, einsame, abgestimmte, kriecherische, gewalttätige, unversöhnliche, kompromissbereite, interessierte oder opferbereite« (Foucault 1986a, S. 117) – sind somit Teil dieses vielfältigen Machtnetzes. Neben der hegemonialen Erzählung, die in der Regel an den Staat als übergreifende Machtinstanz gekoppelt sind, interessiere ich mich für ihr »nicht wegzudenkende[s] Gegenüber« (ebd.) – die *Gegenerzählung* –, aber auch für die vielen Zwischentöne, Schattierungen und Ambivalenzen.

1.1.4 Kritisch-produktive Erweiterungen

»Die eigene intellektuelle Kreativität der Diskursanalytikerin soll nicht, ja kann nicht in ein schematisches Prokrustesbett gezwängt werden, und spanische Dressur-Stiefel, die diese in ein Schema zwängten, sind nicht angesagt.«
(Jäger 2015, S. 8)

In Foucaults ›Werkzeugkasten‹ können (und müssen oft) neue Instrumente hineingelegt werden, wenn die Forschungsfrage eine Erweiterung erfordert. Für die Analyse von filmischen Geschichtsbildern verknüpfe ich in dieser Arbeit diskurstheoretische Perspektiven von Foucault mit einzelnen Elementen aus weiteren diskurstheoretischen Ansätzen: der wissenssoziologischen Diskursanalyse von Reiner Keller (2011, 2019) sowie der Diskursperspektive der Cultural Studies in Anlehnung an Stuart Hall (2005, 2019). Auf diese Weise wird das theoretisch-konzeptuelle Gerüst der Arbeit um Überlegungen erweitert, die mir für die Beantwortung der Forschungsfragen hilfreich erscheinen.

Erweiterung I (Diskursproduktion): Akteure (Reiner Keller) Der Soziologe Reiner Keller (2011) beschreibt die Foucault'sche Perspektive als »Diskurskonstruktivismus ohne Konstrukteure« (S. 98). Um der diskursiven Praxis ein Gesicht zu verleihen, führt Keller ein Akteurskonzept ein, »mit dem soziale Akteure sowohl als diskursiv konstituierte wie als regelinterpretierend Handelnde, als aktive Produzenten und Rezipienten von Diskursen verstanden werden« (ebd., S. 11). Keller unterscheidet somit zwischen den Akteuren der *Diskursproduktion*, durch deren Sprechakte Diskurse erst lebendig werden, und den Akteuren der *Diskursrezeption*, etwa Adressaten und Zuschauern. Diese Kategorisierung schließt nicht aus, dass einige Akteure in der diskursiven Praxis auch in einer Doppelrolle auftreten können: als Diskursproduzenten und -adressaten zugleich (ebd., S. 209). Wichtig ist, dass der tatsächlich beobachtbare Diskurs »keine direkte Folge der Strukturmuster und Regeln [ist], sondern Ergebnis des aktiv-interpretierenden Umgangs sozialer Akteure mit diesen Orientierungsmustern« (ebd., S. 206). Diese Auffassung der Akteure gewährt ihnen einen beachtlichen Spielraum in der Produktion, Verbreitung und Transformation der Diskurse.

Akteure der Diskursproduktion – die *Sprecher* – nehmen sich vor, »die Wahrheit« über Phänomene »in der Welt« auszusagen« (Keller 2019, S. 44), und gestalten den Diskurs in seiner Form und seinem Inhalt mit:

»Sie erzeugen Faktenwissen, argumentieren, dramatisieren, moralisieren, mobilisieren gängige Alltagsmythen, Klischees, Symbole, Bilder für ihre Zwecke. Sie

entwickeln eine Geschichte, in der die Rollen von Gut und Böse verteilt sind und die Handlungsprobleme benannt werden.« (Keller 2011, S. 254)

Dies sollte jedoch nicht zu der Annahme verleiten, dass soziale Akteure »als freie Gestalter der Diskurse« (Keller 2011, S. 255) autonom agieren. Ebenso irreführend wäre die Vorstellung, dass sie in ihren Äußerungen und ihrem Handeln dem Diskurs »bedingungslos unterworfen oder ausgeliefert« (ebd.) wären. Vielmehr stehen Akteure und institutionelle Strukturen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander – und gerade diese Wechselbeziehung verleiht dem Diskurs Dynamik. Einerseits können Akteure durch ihr Handeln und ihre Interaktionen gesellschaftliche Wissensvorräte und Vorstellungen (auf inhaltlicher Ebene) verändern, aber auch die »materiellen, kognitiven und normativen Infrastrukturen eines Diskurses« (ebd., S. 253) transformieren. Gleichzeitig sind sie jedoch im Diskurs »gefangen«, in dessen Rahmen und aus dem heraus sie agieren, und sind auf seine Regeln und Strukturen angewiesen. Diese Strukturen grenzen nicht nur den Raum des Sagbaren ein, sondern regulieren auch die Bedingungen der Zulassung von Akteuren zu *Sprecherpositionen* (ebd., S. 255). Um dies an einem Beispiel zu illustrieren: Eine junge Regisseurin, die ihren Film in die Kinos bringen – und somit den gesellschaftlichen Diskurs mitgestalten – möchte, muss mit den Regeln des Felds der Kinofilmproduktion im jeweiligen Land vertraut sein und sie befolgen. Sprecherpositionen, die mit einer Chance auf Gehör einhergehen, sind hart umkämpft: Sie bilden »ein in vielerlei Hinsicht gegliedertes und mehr oder weniger hierarchisches Netz von institutionell konfigurierten Rollensets [...], für die je nach Stellenwert in der Diskurshierarchie unterschiedliche Qualifikationsanforderungen als Voraussetzung bestehen« (ebd., S. 253). Diese Qualifikationsvoraussetzungen schränken den Zugang zum Feld der Diskursproduktion ein und fungieren somit als Verknappungsmechanismen, die sicherstellen, dass »schließlich nicht jeder beliebige über alles beliebige [zumindest öffentlichkeitswirksam] reden kann« (Foucault 1974, S. 7).

In der Diskursanalyse treten Akteure der Diskursproduktion nicht als individuelle Subjekte mit ihren individuellen Karrierewegen oder persönlichen Engagements auf, sondern als »soziale Rollenträger der Diskurse« (Keller 2011, S. 253), also als Repräsentantinnen und Repräsentanten bestimmter sozialer Gruppen. Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind folgende Fragen relevant: Wie wird die Zulassung einzelner Akteure zu Sprecherpositionen im Feld der Kinofilmproduktion reguliert? Wer ist – vor dem Hintergrund dieser Zugangsbedingungen – an der Produktion filmischer Geschichtsbilder beteiligt? Und wie beeinflussen die sich aus diesen Zugangsregulationen ergebenden Akteurskonstellationen das Geschichtsbild, das erfolgreiche Filme vermitteln?

Mit seinem Akteurskonzept erweitert Keller (2011) das Foucault'sche Modell, das auf einem recht abstrakten Machtbegriff aufbaut, um handelnde individuelle und kollektive Akteure mit ihren partikularen Interessen und Strategien, die das Wis-

sensgefüge »durchlaufen, stabilisieren oder verändern« (S. 16). Indem Keller spezifische Akteurskategorien einbaut und somit den Foucault'schen Ansatz mit sozialwissenschaftlichen akteurs- und handlungstheoretischen Perspektiven verbindet, betont er ihre Rolle im Prozess der Diskursproduktion und -rezeption. Auf diese Überlegungen greife ich bei der Herleitung des Kategoriensystems für die Filmanalyse im Kapitel 3 wieder zurück.

Erweiterung II (Diskursgestaltung): Narrative Strukturen (Reiner Keller) Foucault definiert den Diskurs als eine Menge von Aussagen zu einem bestimmten Gegenstand, »die einem gleichen Formationssystem zugehören« (Foucault 1981, S. 156), also denen gemeinsame Deutungs- und Strukturmuster zugrunde liegen. Was dabei oft aus dem Blickfeld gerät, ist die Beziehung zwischen den einzelnen Bausteinen des Diskurses: Akteuren, Episoden, Ereignissen, Deutungsmustern, Raum- und Zeitstrukturen. Keller (2011) beschreibt diese inhaltliche Strukturierung des Diskurses mit dem Konzept der *narrativen Strukturen*, für das er auch die Begriffe Erzählstrukturen, *story lines*, *plots*, *scripts* oder roter Faden synonym verwendet (S. 251–252). Unter narrativen Strukturen versteht Keller die Verknüpfung disparater Elemente des Diskurses zu einer *Erzählung*, in der es »handelnde Akteure, Ereignisse, Herausforderungen, Erfolge und Niederlagen, »Gute« und »Böse« etc. gibt« (ebd., S. 252). Somit beinhalten Diskurse nicht nur bestimmte Deutungsmuster, sondern erzählen stets auch »eine Geschichte von Zusammenhängen, von Fortschritt oder Niedergang, von Problem und Lösung, von Heldinnen und Helden, Helferinnen und Helfern und Bösewichten, von anonymen Kräften oder konkretem Übel« (Keller 2019, S. 54–55). Kellers Konzept überschneidet sich mit Erkenntnissen aus dem Bereich der Geschichtsvermittlung sowie der Filmforschung, weshalb ich im weiteren Verlauf der Arbeit mehrfach auf den narrativen Charakter von filmischen Geschichtserzählungen eingehen werde.

Erweiterung III (Diskursrezeption): Encoding/Decoding (Stuart Hall) Die dritte Erweiterung des theoretischen Unterbaus dieser Arbeit umfasst das *Encoding/Decoding*-Modell des britischen Soziologen Stuart Hall, das insbesondere die *Rezeption* von Diskursen kritisch reflektiert. Das Besondere an diesem Modell, das erstmals im Jahr 1973 beschrieben wurde, ist seine Kritik an der seit den 1950er Jahren vorherrschenden linearen und kontextlosen Auffassung von Kommunikation, die sie als »einseitige Verschickung eines Pakets aus Information« (Krotz 2009, S. 214) behandelt (bekannt als die *Lasswell-Formel*). Mit den Begriffen *Encoding* und *Decoding* beschreibt Hall den komplexeren Kommunikationsprozess, in dem die Inhalte bzw. Botschaften zunächst vom Sender *kodiert* und anschließend vom Empfänger *dekodiert* – »meaningfully decoded« (Hall 2019, S. 260) –, also entschlüsselt, subjektiv angeeignet und kontextualisiert werden. Obwohl es Überschneidungen zwischen den Codes auf der Sender- und Empfängerseite gibt (sonst würde die Kommunikation nicht funk-

tionieren⁴), sind die Kodierungs- und Dekodierungsregeln nicht unbedingt identisch. In den Worten Stuart Halls:

»The codes of encoding and decoding may not be perfectly symmetrical. The degrees of symmetry – that is, the degrees of ›understanding‹ and ›misunderstanding‹ in the communicative exchange depend both on the degrees of symmetry/asymmetry between the position of encoder-producer and that of the decoder-receiver [...].« (Hall 2019, S. 260)

Folgt man den Überlegungen von Hall, ist jeder *Text* – ein Buch, ein Film oder ein Bild – »fundamentally polysemic« (Hall 2019, S. 269), also grundsätzlich mehrdeutig: »There can never be only one, single, univocal, and determined meaning« (ebd., S. 265). Diese Polysemie (Vieldeutigkeit) führt dazu, dass die Kommunikation zwischen Diskursproduzenten und ihrem Publikum systematisch verzerrt – »systematically distorted« (ebd., S. 257) – und von Missverständnissen – »misunderstandings« (ebd., S. 261) – begleitet wird: »[T]here can be no law to ensure that the receiver will take the preferred or dominant meaning [...] in precisely the way in which it has been encoded by the producer.« (Ebd., S. 265)

Welche Botschaft wollen die Kodierer (*encoders*) an ihr Publikum vermitteln, und wie werden diese von Dekodierern (*decoders*) wahrgenommen und verarbeitet? Hall (2019) stellt fest: »At the denotative level (if we can make the analytic distinction for the moment), there is no doubt that some ›misunderstandings‹ exist, though we have no real idea how widespread this is.« (S. 271) Ohne Aussagen über ihre Verteilung innerhalb des Publikums zu treffen, definiert Hall drei idealtypische Dekodierungspositionen bzw. Lesarten:

- die *dominante* bzw. *hegemoniale* Position⁵: »[W]hen the viewer takes the connoted meaning from, say, a television newscast or current affairs programme full and straight, and decodes the message in terms of the reference code in which it has been encoded« (ebd., S. 125);

4 Auch Mitglieder ein und derselben Kultur müssen über »gemeinsame kulturelle Codes – also Schemata der Weltwahrnehmung, Bilder, Ideen usw. – verfügen, die es ihnen ermöglichen, sich mit der Welt in weitgehend gleicher Weise interpretierend und erfahrend auseinander zu setzen« (Keller 2011, S. 171). Auf die geteilten Wissensvorräte und Deutungshorizonte in Bezug auf die sozialistische Vergangenheit innerhalb der deutschen und russischen Gesellschaft gehe ich im Kapitel 2 näher ein.

5 Hall spricht zwar von der Existenz einer dominanten kulturellen Ordnung, räumt jedoch ein, dass sie weder eindeutig noch unumstritten ist: »There remains a *dominant cultural order* [Herv.i.O.], though it is neither univocal nor uncontested.« (Hall 2019, S. 269)

- die *ausgehandelte* (»negotiated«) Position, die sich durch »differential and unequal relation to the discourses and logics of power« (ebd., S. 127) auszeichnet und dominante wie auch oppositionelle Elemente enthält;
- die *oppositionelle* bzw. *widerständige* Position, bei der die Botschaft »in a globally contrary way« (ebd.) dekodiert wird.

Um das an einem Beispiel zu illustrieren: Ein hurrapatrisches Kriegsdrama eines kremelfreundlichen Regisseurs kann von einem Zuschauer als Nachweis der militärischen und moralischen Überlegenheit Russlands gesehen werden und seine nationalen Stolzgefühle wecken. Es kann aber auch von einer anderen Zuschauerin als Propagandamanöver entlarvt und als heuchlerisch und verlogen wahrgenommen werden. Dabei gibt es nicht nur *ein* antihegemoniales Muster, nach dem die Botschaft dekodiert werden kann, und auch zwischen den beiden Dekodierungsextremen gibt es Zwischenstufen.

Für die Analyse filmischer Diskurse ist das *Encoding/Decoding*-Modell in dreierlei Hinsicht relevant. Obwohl eine ausführliche Beschäftigung mit dem Film erst im Kapitel 1.3 erfolgt, werde ich die folgenden Punkte schon hier vorwegnehmen:

- Aufgrund ihrer unterschiedlichen individuellen Prädispositionen, darunter politische Einstellungen, soziale Situation, Geschlechtsspezifität sowie Betroffenheit von der inhaltlichen Problemstellung (Korte 2010, S. 21), gehen Zuschauer mit Filmen unterschiedlich um. Folglich existieren nicht *der* Werksinn und *die* Lesart, sondern eine ganze »Bandbreite individueller Sinngebungen« (ebd., S. 22), die ein prinzipiell unbegrenztes Spektrum möglicher Interpretationen und Deutungen umfasst. Zu diesen persönlichen Prädispositionen gesellt sich die Tatsache, dass die individuelle Bedeutungskonstruktion im Kinoerlebnis über verschiedene Elemente erfolgt, darunter der Inhalt, das Spiel der Protagonisten, Dialoge, Toneinsatz, Bilddramaturgie, Montage, Beleuchtung und Kameraaktivitäten (ebd., S. 26). Daraus ergibt sich, dass Rezipienten keine (graduell unterschiedlich) gefügte Adressaten bestimmter Botschaften sind, die ihnen dargebotene Denk- und Interpretationsmuster mehr oder weniger bereitwillig aufnehmen. Stattdessen übernehmen sie in diesem grundsätzlich interaktiven Rezeptionsprozess eine sinnkonstruierende Funktion.⁶

6 Eine Möglichkeit, das Spektrum der kollektiven Sinngebungen zu ermitteln, ist, hypothetische Rezipiententypen zu bilden (wie z.B. *ideal reader*, *coherent reader* oder *competent reader*) oder das Publikum nach sozialen, geschlechts- und altersspezifischen Faktoren zu clustern, die mit einem bestimmten Rezeptionsprozess in Verbindung stehen (Korte 2010, S. 22). Obwohl diese Arbeit eine solche Typen- bzw. Clusterbildung nicht leisten kann, behält sie stets die unvermeidlichen Divergenzen zwischen den am Film festgestellten Deutungen, Narrativen und Identifikationsangeboten und ihrem realen Einfluss auf das Publikum im Blick.

- Neben individuellen Prädispositionen und dem persönlichen Kinoerlebnis spielt der historisch-politische und soziokulturelle Kontext eine zentrale Rolle im Wahrnehmungs- bzw. Dekodierungsprozess. Der gemeinsame »Erfahrungshintergrund des Publikums« (Korte 2010, S. 31), der durch geteilte Wissensbasis sowie ähnliche Alltagserfahrungen in Presse, Rundfunk oder unmittelbarer Umgebung geprägt ist, sorgt dafür, dass Sach- und Problembezüge in den Filmen entsprechend dechiffriert werden und Deutungsangebote, die plausibel oder wünschenswert erscheinen, (unbewusst) übernommen werden.⁷ Gleichzeitig wird das Rezeptionsspektrum durch die Sensibilisierung für bestimmte Sichtweisen und die Ausblendung anderer eingegrenzt (ebd.). Im Extremfall bedeutet diese Kontextabhängigkeit auch, dass »derselbe Film in einer anderen geschichtlichen Phase, vor einem anders disponierten Publikum zu einem Film mit deutlich anderer Botschaft werden kann« (ebd.). Politische Bezüge, die im Film ursprünglich vorhanden waren, können in späteren Phasen an Aktualität verlieren und deshalb unwirksam werden; ebenso können Details, die zum Produktionszeitpunkt unwichtig erschienen, plötzlich ungeahnte Bedeutungen erhalten.
- Berücksichtigt man die beiden Aspekte, wird deutlich, dass sich die diskursive Praxis nicht auf die Übermittlung *einer* klaren, eindeutigen inhaltlichen oder ideologischen Botschaft reduzieren lässt. Stattdessen kann die Diskursanalyse *Deutungsangebote* beschreiben und Darstellungsstrategien herausarbeiten, die bestimmte Interpretationsmuster und Narrative nahelegen (Moller 2020, S. 249). Hierin liegt der Unterscheid und gleichzeitig der große Vorteil der Diskursanalyse im Vergleich zur klassischen Inhaltsanalyse, die versucht, einen »objektiven Inhalt« des Kommunikats zu bestimmen. Denn was eine Inhaltsanalyse als objektiven Inhalt deklariert, stellt aus der diskursanalytischen Perspektive lediglich einen *möglichen* Inhalt dar, »den auch nur spezifische, homogene Gruppen als Inhalt akzeptieren werden, deren Kontextualisierungs- und Interpretationsaktivitäten zu übereinstimmenden Überlegungen führen« (Krotz 2009, S. 216).

7 Dies führt auch dazu, dass selbst Filme, die gezielt im Staatsauftrag als Propagandafilme hergestellt wurden, »vom zeitgenössischen Publikum als ›Normalität‹ wahrgenommen, also vorrangig als politisch unverbindliche Unterhaltung verstanden« (Korte 2010, S. 32) werden können.

1.2 Diskursive Vergangenheitskonstruktion

Dieses Kapitel verfolgt zwei Ziele: Erstens beleuchtet es schlaglichtartig zentrale Begriffe und Annahmen aus dem Bereich der Erinnerungsforschung, die unerlässlich sind, um den Gedankengang im weiteren Verlauf der Arbeit nachvollziehen zu können. Zweitens knüpft es an die Überlegungen aus dem vorherigen Kapitel an und stellt somit eine Synthese zwischen dem diskursiven und dem erinnerungskulturellen bzw. geschichtspolitischen Ansatz her.

1.2.1 Gedächtnis: kommunikatives, kulturelles, kollektives, politisches

An dieser Stelle bietet sich ein Einstieg an, der gleich einen Bezug zum Thema dieser Arbeit herstellt. In den frühen 1990er Jahren verschwanden die DDR und die Sowjetunion von den Landkarten. Seitdem mögen die beiden sozialistischen Staaten der Vergangenheit angehören, doch werden sie tagtäglich vergegenwärtigt – sei es im intellektuell-akademischen Geschichtsdiskurs, in privaten Erinnerungen, Familiengeschichten und Fotoalben oder in der öffentlichen und medialen Erinnerungspraxis: von Gedenk- und Feiertagen über Museen, Denkmäler und Gedenkstätten bis hin zu öffentlichen Ritualen und Zeremonien wie Paraden, Gedenkmärschen oder Gottesdiensten sowie in Romanen, Schulbüchern, Theaterstücken und Filmen. Insbesondere im Kontext historischer Jubiläen und vor dem Hintergrund innen- und außenpolitischer Konflikte wird vermehrt auf Vergangenes zurückgegriffen, und das auf besonders aktive und öffentlichkeitswirksame Weise.

Historisches Geschehen steht im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit: Weder Politik und Wissenschaft noch Kunst und Kultur kommen an dem Diskurs vorbei, den ich hier mit den Stichwörtern *Erinnerung*, *Geschichtspolitik* und *Gedächtnis* umreiße. »Boom. Hochkonjunktur, Mode – mit diesen Vokabeln umschreiben Wissenschaftler und Publizisten einen seit längerer Zeit zu beobachtenden, stark intensivierten öffentlichen Umgang mit Geschichte«, schreibt der Zeithistoriker Harald Schmid (2009, S. 7–8) über den anhaltenden Gedächtniskult. Sein Fachkollege Étienne François (2009) spricht von einer »regelrechte[n] Explosion der Gedächtnis-Problematik« (S. 23) in Europa und auf den anderen Kontinenten und begreift sie als »transnationales Phänomen großer Tragweite« (ebd., S. 24).

Die zu Beginn dieses Unterkapitels umrissene Gedenkpraxis steht im Fokus des Forschungsinteresses: In welchen Formen wird Vergangenes in Erinnerung gerufen? Welche Akteure sind involviert, welche Zwecke verfolgen sie? Welche Bedeutung und welche Wirkung hat das öffentliche Erinnern für das Geschichts-, Selbst- und Fremdbild einer Gesellschaft? Welchen Beitrag leisten bestimmte Formen des Erinnerns zur Konstitution und Manifestation von Geschichtsbewusstsein sowie kollektiver bzw. nationaler Identität? Bevor auf diese Fragen eingegangen werden kann, muss eine begriffliche Klarheit geschaffen werden.

Der deutsche Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann (1988) unterscheidet zwischen dem *kulturellen* und dem *kommunikativen* bzw. *Alltagsgedächtnis*. Letzteres beruht ausschließlich auf der Alltagskommunikation, sei es im Familienkreis, zwischen Nachbarn, Freunden und Kollegen, und umfasst individuelle Erinnerungen, persönliche Erlebnisse, Witze und Klatschgeschichten, die beispielsweise beim Abendessen, im Wartezimmer oder auf einer langen Bahnfahrt erzählt werden (S. 10). Dieser unmittelbare Erfahrungshorizont von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, ihre lebendige Erinnerung bildet den Gegenstand der *Oral History* – »eines Zweiges der Geschichtsforschung, die nicht auf den üblichen Schriftzeugnissen des Historikers beruht, sondern ausschließlich auf Erinnerungen, die in mündlichen Befragungen erhoben wurden« (Assmann 2000, S. 51). Im Gegensatz dazu stützt sich das *kulturelle* Gedächtnis nicht auf individuelle Erinnerungen und Erfahrungen, sondern umfasst »ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit« (Assmann 1988, S. 15). Dieses Wissen ist jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigen, wird von Generation zu Generation weitergegeben und manifestiert sich in Romanen und Lehrbüchern, Bildern und Filmen, Bauwerken und Denkmälern, Riten und Feiertagen. Durch »kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung)« (ebd., S. 12) wird die Erinnerung an prägende Ereignisse der Vergangenheit tradiert und wachgehalten und erfüllt dabei eine identitätsbildende Funktion: Die Pflege des kulturellen Gedächtnisses formt und stabilisiert das Selbstbild einer Gruppe bzw. einer Gesellschaft und prägt ihr »Bewusstsein von Einheit und Eigenart« (ebd., S. 15).

Das Stichwort *Einheit* schlägt eine Brücke zu einem weiteren zentralen Begriff dieser Arbeit: das *kollektive* Gedächtnis. Die Theorie des kollektiven Gedächtnisses bzw. des Kollektivgedächtnisses vom französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1966, 1991⁸) markierte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Abkehr vom bisherigen, individuumszentrierten Gedächtnisverständnis. Halbwachs vertritt die Idee, dass sich der Einzelne nicht isoliert von einer Gruppe bzw. einer Gesellschaft erinnert, sondern seine Erinnerungen stets »mit Hilfe der Bezugsrahmen des sozialen Gedächtnisses« (Halbwachs 1966, S. 381) heraufruft. Das kollektive Gedächtnis liefert somit einen Rahmen bzw. einen Kontext, innerhalb dessen auf die Geschichte zurückgegriffen wird. Es verbindet die Mitglieder einer Gruppe bzw. einer Gesellschaft zu einer Einheit und ermöglicht es ihnen, »sich in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft zu verorten« (François 2009, S. 24).

In der Unterscheidung zwischen dem *kommunikativen*, *kulturellen* und *kollektiven* Gedächtnis fehlt die spezifisch *politische* Dimension der Erinnerung. Dabei ist die

8 Das Werk »Les cadres sociaux de la mémoire« (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen) erschien im Jahr 1925, »La mémoire collective« (Das kollektive Gedächtnis) wurde erst im Jahr 1950 herausgebracht – fünf Jahre nach Halbwachs' Tod im KZ Buchenwald.

Praxis des Erinnerns in doppelter Hinsicht politisch: Sie ist einerseits Teil der politischen Kultur einer Gesellschaft und andererseits eine Arena des Kampfes um Deutungshoheit.

- Unter den Begriff *politische Kultur* fallen Werte und Normen, Einstellungen, Erwartungshaltungen und Wissensbestände sowie Gefühle und Identitäten, die den politischen Alltag in einer Gesellschaft bestimmen. Somit umschreibt politische Kultur »den Raum dessen, was ›man‹ in einem Gemeinwesen legitimerweise tun und lassen kann, wie ›man‹ hier üblicherweise denkt und handelt, fühlt und wahrnimmt« (Dörner und Vogt 2012, S. 14). Im Einklang mit dieser Definition ist die Erinnerungskultur als Teil der politischen Kultur zu begreifen: Sie beinhaltet die für eine Gesellschaft maßgebenden Vorstellungen über die Vergangenheit und bildet einen diskursiven Rahmen, innerhalb dessen Geschichte thematisiert, interpretiert und bewertet wird. Medien, die Vergangenes in Erinnerungen rufen, darunter auch Geschichtsfilme, prägen die Inhalte der Erinnerungskultur mit, liefern Wahrnehmungs- und Deutungsmuster und betreiben – teils intendiert, im Sinne eines Bildungsauftrags, teils als Nebeneffekt – Geschichts- und Politikvermittlung.
- Begreift man Geschichte als Feld, auf dem das Geschichtsbild einer Gesellschaft bzw. einer Nation – und damit ihre kollektive Identität – öffentlich verhandelt wird, wird das Politische des Gedächtnisses sichtbar. Mit der Konzeptualisierung von Gedächtnis als Politik ist somit die »Vorstellung einer permanenten Konkurrenz um die Aufrechterhaltung oder Veränderung des Kanons identitätsstiftender Geschichtsbilder« (Uhl 2009, S. 44) verbunden, die »in einem von unterschiedlichen Machtressourcen bestimmten Feld« (ebd., S. 45) stattfindet. Die Historikerin Heidemarie Uhl umschreibt diese Auseinandersetzung mit den Begriffen »Kampf um das Gedächtnis«, »Konkurrenz um die Deutungsmacht« sowie »Strategien und Kalküle im Feld der Geschichts- und Gedächtnispolitik« (ebd.). Auch für ihren Fachkollegen Edgar Wolfrum (2010) ist die Erinnerungskultur eng mit den Fragen nach »Interesse, Macht und Herrschaft« (S. 19) verwoben.

Im weiteren Verlauf des Kapitels wird ausführlicher auf die Akteure dieses Kampfes und die dahinterliegenden Machtstrukturen eingegangen. Dennoch soll an dieser Stelle eine wichtige Abgrenzung vorgenommen werden: In dieser Arbeit verzichte ich auf eine explizit elitezentrierte Perspektive zugunsten eines breiteren Verständnisses der (*Geschichts-*)*Politik*. Zwar bildet die Kritik an der machtpolitischen bzw. ideologischen Instrumentalisierung der Geschichte durch ›Deutungseliten‹ den Schwerpunkt dieser Arbeit, doch bevorzuge ich dieser negativ konnotierten Auffassung eine wertneutrale Definition. Demnach schließe ich auch nichtstaatliche bzw. Nichtregierungsakteure mit ein und betone, dass auf dem Feld der Geschichtspoli-

tik nicht nur legitimatorische, sondern auch aufklärerische, politisch-pädagogische und emanzipatorische Absichten möglich sind, oder auch Mischformen. Mit den Worten Wolfrums (2010): »Man muss somit, wenn man von Erinnerungskulturen oder Geschichtspolitikern spricht, vielfältig differenzieren.« (S. 22)

1.2.2 Diskurs, Gedächtnis und Erinnerungskultur: eine Synthese

In diesem Unterkapitel werde ich vier theoretisch-konzeptionelle Thesen formulieren, die an die diskurstheoretischen Prämissen aus Kapitel 1.1.3 anknüpfen. Dabei strebe ich eine Synthese zwischen dem diskursiven Ansatz und der Forschung im Bereich Gedächtnis und Erinnerung an.

These 1: Erinnerung stellt kein objektives und vollständiges Abbild historischer Realität dar, sondern vielmehr eine subjektive und selektive Rekonstruktion der Vergangenheit aus der Perspektive der Gegenwart heraus.

Von der Vergangenheit bleibt in der kollektiven Erinnerung nur das, »was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren kann« (Halbwachs 1966, S. 390). Mit diesem Satz schließt der französische Soziologe Maurice Halbwachs seine Schrift »Les cadres sociaux de la mémoire« (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen) ab, veröffentlicht im Jahr 1925 zwischen den beiden Weltkriegen. Dieses konstruktivistisch geprägte Konzept führt der Gründungsvater der Gedächtnisforschung in seinem zweiten Buch »La mémoire collective« (Das kollektive Gedächtnis) aus und postuliert: »[D]ie Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet [...].« (Halbwachs 1991, S. 55)

Im Einklang mit Halbwachs' geschichtskonstruktivistischem Credo besteht im Feld der erinnerungskulturellen Forschung ein Grundkonsens darüber, dass Erinnerungen »subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen [sind]« (Erll 2017, S. 6). Weder kann man sich an alle Ereignisse und Erlebnisse lückenlos erinnern, noch liefert das Gedächtnis ein vollständiges und objektives Abbild der Vergangenheit. Bildlich kann man sich die Vergangenheit als ein prinzipiell unbegrenztes Reservoir an Ereignissen, Persönlichkeiten und Daten vorstellen, aus dem die Erinnerung selektiv schöpft. Der Sozialpsychologe Harald Welzer (2005) fasst Erinnerung als eine »sinnhaft gedeutete Vergangenheit« (S. 9) auf und vergleicht Erinnerungen an historische Ereignisse mit collageartigen Gebilden (S. 13).

Die Metaphern des Reservoirs und der Collage deuten darauf hin, dass Erinnerungen grundsätzlich jenseits der Kategorien von wahr und falsch liegen. Sie nehmen in verschiedenen gesellschaftspolitischen und kulturellen Kontexten

unterschiedliche Formen an und können im Kommunikationsprozess verändert werden, da jede Entscheidung, welche Ereignisse der Vergangenheit in Erinnerung gerufen werden und wie, prinzipiell nur vorläufig ist. Der Historiker Edgar Wolfrum (2010) betrachtet Erinnern und Vergessen deshalb als eine Einheit, als »zwei Seiten derselben Medaille« (S. 27), und plädiert dafür, stets zu reflektieren, was erinnert und was – »als Kehrseite der Erinnerung« (S. 22) – ausgeblendet oder sogar verdrängt wird.

These 2: Betrachtet man die Praxis der Geschichtsvermittlung als diskursive Praxis, stellt sie eine wesentliche Quelle historischen Wissens dar. Wie alle anderen Diskurse auch, bringen Geschichtsdiskurse Realitätsdeutungen, Normen und Wertvorstellungen hervor, bieten Handlungsorientierung und prägen kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit. Dadurch trägt der Rückgriff auf die Geschichte wesentlich zur Konstruktion der (nationalen) Identität bei.

Um eine der zentralen Prämissen des Foucault'schen Denkens in Erinnerung zu rufen: Michel Foucault geht davon aus, dass unsere Vorstellungen von Richtig und Falsch, Gut und Böse, Wahr und Unwahr, Normal und Abnormal einer *Realität* entspringen, die in einer diskursiven Praxis sinnhaft konstruiert wird. In diesem Konstruktionsprozess generieren Diskurse »geltendes Wissen« und schaffen »soziale Orientierungs- und Ordnungsrahmen« (Pentzold 2019, S. 21). Dieser Ansatz lässt sich gleichermaßen auf die kollektiven Vorstellungen von der Vergangenheit übertragen: Auch Geschichtsbilder beruhen auf einem diskursiv konstruierten Wissen darüber, wie es damals gewesen sein soll. Dabei besteht zwischen dem *Diskurs* und dem *Wissen* keine einseitige Korrelation: Die diskursive Praxis formt zwar den Wissensvorrat, dennoch wirkt das Wissen auf den Diskurs zurück. Bezogen auf die Vermittlung von Geschichtsbildern und das Thema dieser Arbeit: Die Sowjetunion und die DDR werden in Diskursen konstruiert. Dabei laden Diskurse historische Ereignisse mit Bedeutungen auf, verleihen ihnen eine Struktur und tragen somit nicht nur zur Etablierung und Manifestierung eines kollektiv geteilten Wissens über die sozialistische Vergangenheit bei, sondern fungieren auch als kollektiv sinnstiftende Erzählungen, die einen Bezugspunkt für die nationale Identität darstellen.

Nationale Identität stellt einen weiteren Schlüsselbegriff dieser Arbeit dar, der den Zusammenhang zwischen dem Erinnerungsdiskurs und dem Selbstverständnis einer Nation herstellt und eine Brücke von der Vergangenheit in die Gegenwart und Zukunft schlägt. Erinnerung ist grundsätzlich ein identitätsbildender Prozess, denn die Selbstbestimmung einer Nation speise sich »hauptsächlich aus ihrem Verhältnis zu ihrer Geschichte« (Lüdeker und Orth 2010b, S. 8). Der Erinnerungsdiskurs kann jedoch erst dann seine sinn- und identitätsstiftende Funktion entfalten, wenn seine Inhalte – Ereignisse und Personen, auf die rekurriert wird – einen klaren Bezug zur Nation aufweisen und dadurch kollektive Anknüpfungspunkte bieten. Gerhard Lüdeker (2012) stellt fest: »In den meisten Fällen sind es historische

Gründungsakte, historische Personen und ihre Taten oder schwere Zeiten, die die Nation nur gemeinsam bestehen konnte, die in der Erinnerung funktional mit der Nation in der Gegenwart verbunden werden.« (S. 49) Wichtig ist zu betonen, dass dieser komplexe Prozess nicht zwangsläufig in die Herausbildung einer nationalen Identität mündet. In der Realität ist die Identität weder homogen noch konstant, sondern einem Wandel unterworfen. Selbst wenn sich ein bestimmter Identitätsdiskurs durchsetzt und schließlich eine gewisse Dominanz beansprucht, existiert immer ein *Gegendiskurs*.

These 3: Diskursive Vergangenheitskonstruktionen sind narrativ verfasst. Deutungsmuster und Narrative formen eine bestimmte Geschichtserzählung, die zwangsläufig unterkomplex und emotional ist und gleichzeitig in enger Relation zu soziokulturellen und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen steht.

Eine diskursive Geschichtskonstruktion ist keine bloße Ansammlung von losen historischen Fakten, Namen und Ereignissen. Sie besitzt die Struktur eines *Narrativs* – einer geschlossenen, sinnhaften Erzählung (Assmann 2000, S. 75) – und ist »durch eine sehr starke Emotionalisierung gekennzeichnet« (François 2009, S. 26). Der erzählerische Charakter der Vergangenheitskonstruktion korrespondiert mit dem Konzept von narrativen Strukturen des Diskurstheoretikers Reiner Keller (2011, 2019) (Kap. 1.1.4). Welche Erzählungen dabei Anerkennung erfahren, sich etablieren und wie sie im Hinblick auf die Gegenwart »nutzbar« gemacht werden, ist »sowohl zeit- und raumabhängig als auch kultur- und gruppenbedingt« (Schmid 2009, S. 7). Fest steht, dass diese Erzählung immer eine Funktion hat: »Entweder wird sie zum »Motor der Entwicklung«, oder sie wird zum Fundament der Kontinuität.« (Assmann 2000, S. 75) Die Funktionen der jeweiligen Erzählungen werden im weiteren Verlauf der Arbeit kritisch reflektiert.

These 4: Die gesellschaftliche Gedenkpraxis ist eng mit (politischer) Macht verwoben. Der Geschichtsdiskurs ist daher ein Produkt historischer Deutungsmacht, die den Raum des Erinnerbaren festlegt. Im Streben nach historischer Wahrheit und Aufklärung ringen verschiedene Akteure um die Deutungshoheit über die Vergangenheit. Diese fortwährende Auseinandersetzung um die »richtige« Erinnerung verleiht dem Diskurs seine Dynamik. Eine zentrale Rolle spielt dabei der mächtigste Akteur: der Staat.

In seiner Inauguralvorlesung am Collège de France im Jahr 1970 benennt Foucault zwei Bereiche, in denen der Raum des Sagbaren besonders eng ist und »die Verbote immer zahlreicher werden« (Foucault 1974, S. 8): die Sexualität und die Politik. Ich würde dazu einen weiteren Bereich hinzufügen: die Geschichte.

»Wer die Gegenwart beherrscht, beherrscht die Vergangenheit!«, lautete die Parteilapare in George Orwells dystopischem Roman »1984«. Die Kontrolle über das

öffentliche Geschichtsbild im Riesenreich Ozeanien lag beim sogenannten ›Ministerium für Wahrheit‹, das Zeitungen, Lehrbücher, Romane, Filme und Theaterstücke mit hoher Präzision revidierte. Die Geschichte wurde tagtäglich ausradiert, neu geschrieben und mit der Gegenwart in Einklang gebracht. Die unantastbare Macht der Partei über die Historie sicherte den Bestand des ozeanischen Regimes.

Die reale Welt hat mit Orwell'schen Machtverhältnissen wenig gemein. Die Bundesregierung darf ihren Bürgerinnen und Bürgern keinen einheitlichen Blick auf die DDR-Geschichte verordnen, und auch der russische Staat hat keine umfassende Kontrolle über Erinnerungen an die Sowjetunion, deren breite Palette etwa Swetlana Alexijewitsch (exemplarisch 2015) in ihren ›Romanen der Stimmen‹ festhält. Auch mit allen »Mitteln des Zwangs, die nur dem Staat als dem Inhaber des Monopols der legitimen Gewalt zur Verfügung stehen« (König 2010, S. 115), kann die Regierung weder die Inhalte des Gedenkens diktieren noch ein verbindliches Geschichtsbild in die Köpfe der Menschen pflanzen. »Ganz eindeutige Formen der Diskursvorherrschaft oder der Hegemonie einzelner Akteure« (Keller 2019, S. 47) sind selten.

Dennoch illustriert die ozeanische Parteiparole die Regeln, die im realweltlichen Umgang mit der Geschichte gelten: Wer heute – sei es in autoritären Regimen und Diktaturen oder in demokratischen Gesellschaften, die auf Konkurrenz und Pluralismus basieren (Wolfrum 2001, S. 6) – an den Schalthebeln der Macht sitzt, hat maßgeblichen Einfluss darauf, was wir über das Gestern erfahren sollten und was besser dem Vergessen anheimfallen soll. In den Worten Wolfrums: »[W]em es gelingt, eine bestimmte Erinnerung zu aktualisieren und dadurch andere abzudrängen [...], vermag offenbar Orientierung zu geben und die Wahrnehmung der Realität zu steuern.« (Ebd.) Daher sind Vergangenheitserzählungen keineswegs neutral, die Inhalte des Gedenkens nie zufällig, und die Geschichte selbst ist ein hart umkämpftes Terrain.

Auf der Arena der Erinnerung ringen Personen, Gruppen, Organisationen und Institutionen aus dem In- und Ausland permanent um die Deutungshoheit über historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse – und damit um die Macht, zu bestimmen, wie in einer Gesellschaft an die Vergangenheit erinnert wird. Politikerinnen und Vertreter von Opferverbänden, Journalistinnen und Künstler, Zeitzeuginnen und Fachhistoriker, Juristen und Lehrkräfte – die Vielfalt der individuellen und kollektiven *Akteure*, die an der Debatte über die Vergangenheit teilnehmen, ist schier unüberschaubar. Entsprechend breit gefächert sind die *Orte*, an denen diese Diskussion geführt wird: Theater und Konzertbühnen, Fernsehtalkshows und Presse, Parlamente und Gerichte, Museen und Gemädegalerien, Schulen und Universitäten, das Internet und die Straße. Genauso vielfältig sind die *Motive und Ziele* der beteiligten Akteure: Neben politischer Stabilisierung und Integration zählt Edgar Wolfrum (2010) auch »wissenschaftliches Ethos«, »antiquarische Vergangenheitsschwärmerei« und »kritische Aufklärung« dazu (S. 21).

In diesem Erinnerungsstreit treffen unterschiedliche Interessen und Absichten aufeinander: Jeder Beteiligte möchte seiner Version der ›So war es wirklich‹-Erzählung Gehör verschaffen – auch durch die Delegitimierung von Gegenstimmen –, was zur Entstehung mehrerer konkurrierender Vergangenheitsbilder und -narrative⁹ führt. Diese verschiedenen Erzählungen gelangen auf die öffentliche Agenda, wo sie Anerkennung oder Kritik erfahren, sie »treten in Konkurrenz zueinander, werden hegemonial, lösen einander ab, werden vor dem Vergessen bewahrt, verdrängt oder wieder in Erinnerung gerufen« (Arnold et al. 2012, S. 7). Bestimmte historische Ereignisse können beispielsweise zur Förderung einer Identitätsbildung »revitalisiert oder gar erfunden werden« (Welzer 2005, S. 17). Die Dynamik des Erinnerungsdiskurses wird auch durch bestimmte strukturelle Faktoren wie den zeitlichen Abstand, das Verschwinden von Zeitzeugen und den damit einhergehenden Generationenwechsel befördert. Diese Faktoren beeinflussen die Formen des Umgangs mit der Vergangenheit, indem sie beispielsweise eine kritische Aufarbeitung begünstigen (Wolfrum 2010, S. 23).

Es spielt, so die Grundannahme, keine Rolle, wessen Geschichtserzählung der historischen Wahrheit am nächsten kommt. Auch die wissenschaftliche bzw. fachgeschichtliche Kompetenz fällt dabei weniger ins Gewicht als moralische und politische Autorität der Akteure (François 2009, S. 26). Entscheidend ist, wer im Spannungsfeld der Erinnerungspolitik auf der ›Siegerseite‹ steht und hiermit zur *Deutungselite* gehört. Mit den Worten Wolfrums:

»Entscheidend ist nicht die Frage nach dem wissenschaftlichen Wahrheitsgehalt des vermittelten Geschichtsbildes, sondern die Frage, wie, durch wen, warum, mit welchen Mitteln, welcher Absicht und welcher Wirkung Erfahrungen mit der Vergangenheit thematisiert und politisch relevant werden.« (Wolfrum 1999, S. 26)

Auf dem Gebiet dieser anhaltenden Auseinandersetzungen spielt der *Staat*, verkörpert und repräsentiert durch Politiker, Ministerien und Gremien, eine herausragende Rolle. Der Rückgriff auf die Geschichte seitens staatlicher Akteure ist stets mit dem Wunsch nach Legitimation bestimmter politischer Ordnungen verbunden: Durch die positive Betonung großer nationaler Ereignisse oder die Distanzierung von einer Vergangenheit, die negativ bewertet wird und ›aufgearbeitet‹ werden muss, wird die eigene politische Ordnung aufgewertet und langfristig stabilisiert (König 2010, S. 118). Da politische Ordnungen »stets auch Erinnerungsgemeinschaften« (ebd., S. 119) sind, besteht seitens des Staates ein ausgeprägtes Interesse an der Bildung und Stärkung einer kollektiven Identität. Diese basiert zum einen »auf Zugehörigkeitsbewusstsein, Zustimmungsbereitschaft und Loyalität« (ebd.)

9 In englischsprachigen Aufsätzen wird häufig von *competing narratives* gesprochen.

und speist sich zum anderen aus der Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit. Auch im Bereich der Filmproduktion hat der Staat seine Hand im Spiel – sein Einfluss auf filmische Geschichtsbilder wird im weiteren Verlauf der Arbeit mehrfach deutlich.

1.3 Filmische Vergangenheitskonstruktion

»Fiktionale Filme können Themen und Personen der Zeitgeschichte auf ebenso fesselnde wie unterhaltsame Weise behandeln. Sie prägen Geschichtsbilder, und zwar stärker als das gedruckte Wort, schulische oder andere Vermittlungsformen. Filme setzten Themen und beziehen Position in erinnerungspolitischen Debatten um die Deutung der Geschichte.«

(Hütter 2016, S. 6)

Der 10. Bundeskongress für politische Bildung im Jahr 2006 widmete sich dem Thema Mediengesellschaft und problematisierte die Vermittlung von Politik und Geschichte im Film und Fernsehen. Der Historiker Wolfgang Benz (2006) eröffnete seinen Vortrag mit der These, dass seine Fachkolleginnen und -kollegen die Deutungshoheit über das öffentlich vermittelte Geschichtsbild verloren haben und diese nun in den Händen von verantwortlichen Film- und Fernsehregisseuren, Drehbuchautoren und Produzenten liegt: »Historiker werden bei den gängigen Produktionen allenfalls als Stichwortgeber, als Garanten von Seriosität durch die Nennung im Abspann benötigt, aber die Richtung wird vom Regisseur bestimmt.«

Mit dieser Meinung steht Benz nicht allein. Auch der Medienwissenschaftler Gerhard Lüdeker (2012) schreibt Filmen »eine tragende Funktion« (S. 15) für Erinnerungs- und Identitätsdiskurse zu. Die Kulturwissenschaftlerin und Politikerin Waltraud Wende (2011) stellt fest: »Universitäre Geschichtswissenschaft und schulischer Geschichtsunterricht haben ihr ›Informationsmonopol in Sachen Geschichte‹ – sofern sie es denn je gehabt haben sollten – verloren.« (S. 9) Anders ausgedrückt: Historiker und Geschichtslehrer bestimmen längst nicht mehr allein, was Menschen über die Vergangenheit wissen oder zu wissen glauben. Stattdessen erleben Filme, die sich historischen Themen widmen, einen Siegeszug, und ihre suggestive Wirkungskraft ist schwer zu überschätzen. Dass filmische Bilder an Wissens-Macht-Konstellationen gebunden sind, liegt auf der Hand.

In diesem Kapitel widme ich mich den zentralen Merkmalen des Mediums Geschichts- bzw. Erinnerungsfilm und ordne es im Kontext der nationalen Erinne-

rungskultur ein. Wie in den vorherigen Kapiteln fasse ich auch hier meine theoretisch-konzeptionellen Prämissen in drei Thesen zusammen, die im Anschluss näher erläutert werden (Kap. 1.3.2). Nach einer allgemeineren Betrachtung skizziere ich die institutionellen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Kinofilmproduktion in Deutschland und Russland (Kap. 1.3.3). Zunächst erfolgt jedoch eine begriffliche Abgrenzung (Kap. 1.3.1).

1.3.1 Begriffliche Abgrenzung: Was ist ein *Erinnerungsfilm*?

Bisher wurden die Begriffe *Geschichtsfilm*, *Historienfilm*, *historischer Film* und *Erinnerungsfilm* eher willkürlich verwendet. Ohne auf begriffliche Feinheiten im Detail einzugehen, präzisiere ich den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

- Die erste Abgrenzung nehme ich auf inhaltlicher Ebene vor: Im Mittelpunkt meines Forschungsinteresses stehen *Geschichtsfilme* – also Filme, die realhistorische Ereignisse *nachträglich* inszenieren. Somit werden ausschließlich Filme berücksichtigt, die die DDR und die Sowjetunion nach 1990 bzw. 1991 thematisieren. Diese Geschichtsfilme müssen vor allem von sogenannten ›historischen Filmen‹ abgegrenzt werden, die ehemals in der Gegenwart spielten und heute als historische Dokumente der damaligen Zeit aufzufassen sind (Moller 2018, S. 33–34, zit.n. Orth und Preußner 2020b, S. 1), beispielsweise sowjetischen Filmproduktionen.
- Eine weitere Abgrenzung erfolgt auf der Ebene der Filmrezeption. Diese Arbeit konzentriert sich speziell auf *Erinnerungsfilme* – also jene Geschichtsfilme, die aufgrund verschiedener sozialsystemischer Faktoren wie Werbung und Medienecho, Preise und Diskussionen zu wirkmächtigen, erinnerungskulturell relevanten Medien des kollektiven Gedächtnisses arrangierten (Erl und Wodianka 2008).

1.3.2 Erinnerungsfilm: Geschichtserzählung zwischen Politik, Publikum und Kommerz

Eine Voranmerkung ist abgebracht: Natürlich sollte man nicht alle Filme über einen Kamm scheren. Es gibt einen Unterschied zwischen Mainstream-Kino und Autoren- bzw. *Arthouse*-Filmen, und auch innerhalb dieser Kategorien folgen Kriegsfilme, Dramen und Komödien jeweils unterschiedlichen Genre-Logiken. Diese Arbeit konzentriert sich auf *populäre und reichweitenstarke Kinofilme*. Daher beziehen sich die folgenden Überlegungen hauptsächlich auf Filme, die ein breites Publikum an die Leinwände fesseln wollen und »Unterhaltung für möglichst viele bieten« (Herrmann 2001, S. 88).

These 1: Der Film ist eine Konstruktion historischer Realität und befindet sich somit an der Schnittstelle zwischen Fakt und Fiktion. Um die filmische Erzählung möglichst realitätsnah bzw. wahrheitsgetreu erscheinen zu lassen, setzen Filmemacher vielfältige Strategien der Authentizitätskonstruktion ein.

Das im Kapitel 1.1 beschriebene diskursanalytische Instrumentarium lässt sich auf die filmische Realitätskonstruktion anwenden: Gemäß Foucaults Auffassung von der konstruktivistischen Natur der Realität und dem relativen Charakter der Wahrheit ist die Wahrheit über die Geschichte in den Spielfilmen nicht zu finden. Dies macht die Analyse der Entwicklung populärer filmischer Bilder in postsozialistischen Erinnerungsräumen dennoch nicht weniger faszinierend.

Manch einer mag sich fragen: Worin unterscheidet sich eine Filmregisseurin von einem Historiker, wenn alle Geschichte lediglich eine Konstruktion ist? Schließlich stellt das von einem Wissenschaftler rekonstruierte Geschichtsfragment auch immer nur eine mögliche, von Theorie, Methoden und Perspektiven abhängige »Lesart der Vergangenheit« (Wende 2011, S. 15) dar. Die Besonderheit von Filmen liegt darin, dass sie visuelle und auditive »Als-ob-Welten« (Dörner und Vogt 2012, S. 22) schaffen, in denen realweltliche Ereignisse und historische Fakten mit künstlerischen Fiktionen verschmelzen. Im Gegensatz zur Politik, Presse oder Geschichtswissenschaft, die auf Archivdokumente, vertrauenswürdige Quellen und Zeitzeugenberichte angewiesen sind, um zu rekonstruieren, was geschehen ist, haben Spielfilme »von Natur aus eine ausgeprägte Lizenz zur freien Aufnahme, Behandlung und Ausdeutung historischer Stoffe« (Braun 2013, S. 9). Während Historiker sich der Daten- und Faktentreue verpflichtet fühlen und ihre Aussagen in der Regel intersubjektiv überprüfbar sind, sind Filmemacher in ihrem Umgang mit Geschichte »vollkommen frei« (Wende 2011, S. 15): Sie dürfen Tatsachen und Fiktionen vermischen, überspitzen und weglassen; sie dürfen aus dramaturgischen Gründen Geschehnisse erfinden und Zusammenhänge konstruieren.

Von einer fiktionalen Produktion erwartet man somit weder Quellen- und Faktentreue noch eine genaue Abbildung historischer Lebenswelten. Sie darf ihre eigene Wirklichkeit erschaffen und dabei »glaubhaft erzählen, was hätte geschehen können« (Braun 2013, S. 11). Es ist wichtig zu betonen, dass die Erfindung von Geschichten durch die »Imaginationsmaschine Spielfilm« (Wende 2011, S. 16) nicht automatisch »mit Unwahrheit, Verfälschung, Willkür oder gar arglistiger Täuschung« (Braun 2013, S. 11) zu tun hat: Eine »Lizenz« zur Fiktionalisierung und Verdichtung bedeutet nicht, dass in den Filmen jede Wissenschaftlichkeit »leichtfertig [...] über Bord geworfen [wird]« (Wolfrum 2010, S. 14). Doch unabhängig von seinem Wahrheitsgehalt ist der Film niemals ein Spiegelbild der Vergangenheit, sondern stets eine subjektive, selektive Konstruktion und somit nur eine von mehreren prinzipiell möglichen Geschichtserzählungen und -deutungen. Wie auch andere Medien der Geschichtsvermittlung rekonstruieren Filme Vergangenes stets aus der Gegenwart

heraus: »Geschichte erscheint dann wie die Verlängerung des Gegenwärtigen in die *Settings* [Herv.i.O.] früherer Jahrzehnte.« (Orth und Preußner 2020b, S. 2) Somit ist der Geschichtsfilm »ein dem Hier und Jetzt verpflichtetes Medium« (Erl und Wodianka 2008, S. 4).

These 2: Der Film avancierte zum Leitmedium der Erinnerungskultur. Dank ihrer emotional-unterhaltenden, narrativen und ästhetischen Komponenten entfalten filmische Geschichtsbilder eine hohe Wirkungskraft: Sie formen kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit und prägen nationale Identitäten.

Was Chronisten kühl und trocken in Geschichtsbüchern festhalten, machen Geschichtsfilme lebendig. Sie verdichten eine komplexe und vielschichtige Historie zu einer »spielfilmtauglichen Erzählung« (Braun 2013, S. 62) und bringen somit historische Ereignisse in eine narrative Struktur. Verständliche Storylines, klare Charaktere, moralische Helden, leicht zu lösende Konflikte und schließlich ein Happy-End, das die Wünsche und Weltorientierungen der Zuschauer bestätigt – in populären Spielfilmen wird die Komplexität in der Regel gering gehalten (Dörner und Vogt 2012, S. 23; Herrmann 2001, S. 88). Darüber hinaus sprechen ästhetisch-gestalterische Mittel wie »Musik, Farbigkeit, Struktur des Bildaufbaus, Bewegung und Rhythmus« (Dörner und Vogt 2012, S. 23) die Emotionen des Publikums besonders intensiv an: »Sinnliche Erlebnisintensität ist das vorrangige Ziel des populären Films.« (Herrmann 2001, S. 88) Die Filmwissenschaftler Margrit Tröhler und Vinzenz Hediger (2005) behaupten sogar: »Keine andere Kunstform produziert so intensive und vielfältige Gefühlsreaktionen wie das Kino.« (S. 7)

Durch Emotionalisierung, reduzierte Komplexität und dramatische, bewegende Erzählungen schaffen Filme wie kaum ein anderes Medium einen bildmächtigen Zugang zu historisch-politischen Realitäten. Auf Kinoleinwänden, Fernsehbildschirmen und Streaming-Portalen inszenierte Geschichte »unterhält, informiert, klärt auf und belehrt, und vergangene Zeiten lassen sich nicht nur lesen, sondern auch hören und sehen« (Wolfrum 2010, S. 13). Edgar Wolfrum verweist auf Untersuchungen zur Konstruktion von historischem Bewusstsein, die belegen, dass dieses »in erster Linie über die Rezeption von Bildern und Filmen und erst in zweiter Linie über Texte gebildet wird« (ebd., S. 24). Die Medienwissenschaftler Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (2020b) behaupten sogar, »das Bild der *dramaturgisch erdachten Geschichte* [Herv.i.O.]« gerate »zum Substitut des Realen« (S. 1). Die Kulturwissenschaftlerinnen Astrid Erl und Stephanie Wodianka (2008) bezeichnen den Film als Leitmedium der Vergangenheitsdarstellung und -deutung, »welches das Buch oder das Radio zwar nicht vollständig ablöst, aber im Konzert der vielfältigen Medien populärer Erinnerungskultur klar die erste Geige spielt« (S. 1).

Eine unterhaltende Rahmung erscheint dabei unabdingbar, um auch bildungsferne Teile der Gesellschaft mit historischen Themen zu erreichen (Dörner und Vogt

2012, S. 18). Somit verwandelt der populäre Spielfilm Geschichte in ein »Medienerlebnis für die breite Öffentlichkeit« (Wolfrum 2010, S. 13). All das macht ihn für viele Menschen zum zentralen »Wissens-, Bild- und Emotionsspender« (Dörner und Vogt 2012, S. 20) und offenbart die konstitutive Bedeutung von filmischen Erzählungen für die Produktion, Vermittlung und Transformation von kollektiv geteilten Geschichtsbildern, Wissensordnungen sowie das Selbstverständnis ihres Publikums. Dabei sind Filme stets in einen größeren gesellschaftspolitischen Kontext eingebettet. Sie können bestimmte Erzählungen reproduzieren und nachhaltig im kollektiven Gedächtnis einer Nation verankern oder – umgekehrt – *Gegenerinnerungen* schaffen, die »soziokulturellen Erinnerungs- und Identitätskonstruktionsprozessen zuwiderlaufen« (Lüdeker 2012, S. 15).

These 3: Der Film ist keine interesselose Kunst, sondern ein kommerzielles Produkt und gleichzeitig ein Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Dadurch rückt die Frage nach den Akteuren und den Spielregeln in den Vordergrund und somit die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den filmischen Geschichtsbildern und den Strukturen der Filmproduktion.

Auch im Bereich der fiktionalen Filme seien »deutungskulturelle Versuche einer bewussten Gestaltung des öffentlichen Wahrnehmungsraums allenthalben beobachtbar« (Dörner und Vogt 2012, S. 17). Der Film ist ein künstlerisches, kulturelles und wirtschaftliches Gut zugleich, dessen Produktion und Distribution an soziale, politische und ökonomische Rahmenbedingungen und Machtverhältnisse gebunden ist. Somit balancieren Filme stets zwischen Kunst und Wirtschaftlichkeit, Politik und Publikumswünschen (Wiedemann 2018b, S. 14). Der Kulturjournalist Georg Seeßlen (2020) spricht von der »Dreieinigkeit aus Kulturpädagogik, Wirtschaftsinteresse und nationaler Politik«.

Grundsätzlich gilt: Kleine Low-Budget-Filme erreichen wenig Publikum. Das liegt sowohl an ihren künstlerisch-technischen Eigenschaften als auch an begrenzten Ressourcen für Marketing, Pressearbeit und Vertrieb (Zwirner 2012, S. 43–44). Dies führt dazu, dass Filmemacher, die ihre Produktionsausgaben an der Kinokasse wieder einbringen möchten, »Filme produzieren müssen, die auf der Leinwand großer Kinokomplexe bestehen können, damit sie eine Möglichkeit erhalten, ihre Kosten auch einspielen zu können« (ebd., S. 35). Folgen Filmemacher dieser wirtschaftlichen Logik, versuchen sie mit ihren Produktionen, dem Geschmack, den Ansprüchen und den Erwartungen eines breiten Publikums in Bezug auf Qualität und Spannung gerecht zu werden und Zuschauerinnen und Zuschauer durch »Schauwerte, Actionszenen und Effekte« (ebd.) an Leinwände und Bildschirme zu fesseln. Anke Zwirner schreibt dazu:

»Aus der Sicht von Produzenten bedeutet die Filmherstellung einerseits das Schaffen von Kunstwerken, von Kulturgut und das Mitgestalten einer gewissen

Art von Zeitgeist. Andererseits bedeutet es für sie, die Filme so herzustellen, dass sie ein Publikum finden, dass sie auf eine Plattform, auf einen Markt treffen, der ihre Filme aufnimmt, den sie provozieren, begeistern oder emotional bewegen können.« (Zwirner 2012, S. 51)

Betrachtet man das Feld der Diskursproduktion als Möglichkeits- und Begrenzungsraum für die tatsächliche diskursive Praxis, stellt sich die Frage nach der »Handlungsmächtigkeit von Akteuren« (Keller 2019, S. 47). Der Medienwissenschaftler Andreas Dörner und die Soziologin Ludgera Vogt (2012) plädieren dafür, die ökonomischen und politischen Handlungslogiken der Akteure in den Mittelpunkt zu rücken sowie die Produktionsbedingungen, »die darüber entscheiden, welche Projekte mit welcher Zielsetzung realisiert werden können und welche nicht« (S. 25). Dörners Fachkollege Thomas Wiedemann definiert filmische Realitätskonstruktionen als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse und »das Ergebnis der Auseinandersetzungen um legitime Bedeutungen« (Wiedemann 2017, S. 477). Auch Wiedemann beschäftigt sich mit der Frage, wer, wie und warum es schafft, seine Sicht auf die Realität einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln und seine Deutungen durchzusetzen.

1.3.3 Das Feld der Kinofilmproduktion

»Sobald so viel Geld im Spiel ist, verlieren Sie die Kontrolle über das, was Sie eigentlich sagen wollen.«
(Schlichting et al. 2015, S. 155)

In Fragen der Finanzierung und Herstellung sind Filme »hochkomplexe und nicht selten fragile Objekte, die zwischen Kultur- und Wirtschaftsförderung [...] ausbalanciert sind« (Hagener 2012, S. 137). Neben ökonomischen und kulturellen Gesichtspunkten spielen juristische und steuerrechtliche Aspekte ebenso eine Rolle wie technologische, soziale, medienpolitische und historische (Zwirner 2012, S. 16; Kumb 2014, S. 20). Der folgende Abschnitt ist ein Versuch, dieser komplexen Struktur auf die Spur zu kommen, und wirft einen Blick hinter die Kulissen der Kinofilmproduktion. Dabei gehe ich pointiert auf einzelne Aspekte ein, die im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit besonders relevant erscheinen: Welche Akteure sind an der Entstehung der Filme im jeweiligen Land künstlerisch und finanziell beteiligt? Welche Interessen verfolgen sie? Wie werden Filme finanziert und welchen Platz nimmt dabei die staatliche Filmförderung ein? Das Verständnis für Mechanismen und Produktionsbedingungen ist entscheidend, um eine der zentralen Fragen dieser Arbeit im Ergebnisteil zu beantworten: Welche Bedeutung und welchen Einfluss haben Strukturen und Logik des Feldes der Kinofilmproduktion auf filmische Geschichtsbilder?

Kein Film ohne Förderung Die Herstellung eines Films, der Erfolgchancen hat und einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden kann, ist nicht nur ein aufwendiges Projekt, sondern auch ein teures Unterfangen. Neben den Kosten für das Team, die Technik und die Logistik müssen auch Mittel für die Entwicklung des Drehbuchs aufgebracht werden. Darüber hinaus gibt es Faktoren und Merkmale, die diesen Film gegenüber anderen Produktionen hervorheben sollen, wie eine prominente Besetzung, aufwendige Stunts oder spektakuläre Effekte (Zwirner 2012, S. 44). In der Distributionsphase entstehen zusätzliche Ausgaben für Marketing und Pressearbeit sowie – falls der Film über die Landesgrenzen hinaus vertrieben wird – für die Herstellung von Untertitelten bzw. synchronisierten Filmkopien.

Bedenkt man die hohen Kosten, die für die Herstellung eines potenziell profitablen Films anfallen, überrascht es wenig, dass die Förderung durch die öffentliche Hand ein essenzieller Finanzierungsbaustein ist. Fast jeder deutsche Film, der den Weg ins Kino findet, wird »in den verschiedenen Stufen – von der Stoffentwicklung bis zum Verleih – mit direkten Fördergeldern unterstützt« (Zwirner 2012, S. 11). Im Durchschnitt stammt die Hälfte der Produktionsausgaben in Deutschland aus Fördertöpfen (Wiedemann 2018a, S. 178). Auch in Russland, wenn auch die Subventionierung dort etwas anders organisiert ist, kommen die großen nationalen Kinoproduktionen kaum ohne staatliche Unterstützung aus (Afanasjewa 2021; Kinofonds/EAIS).¹⁰

Struktur der Filmförderung Durch die strukturelle Stärkung der einheimischen Filmwirtschaft und -kultur versucht die staatliche Filmförderung, der Marktmacht der US-amerikanischen Filmindustrie entgegenzuwirken und »ein Gegengewicht zu den marktdominierenden Konzernen« (Kumb 2014, S. 21) zu schaffen.

- Das Fördersystem in Deutschland wird häufig wegen seiner Unübersichtlichkeit kritisiert, die auf die »Vielzahl von Förderungen mit jeweils unterschiedlichen Antrags- und Fördermodalitäten« (Zwirner 2012, S. 55) zurückzuführen ist. Die folgende Darstellung bietet daher einen schematischen Überblick über Institutionen, die verschiedene Unterstützungsmaßnahmen für die Produktion und den Vertrieb von Kinofilmen anbieten.

In Deutschland wird zwischen *bundesweiter* und *regionaler bzw. ländergesteuerter* Förderung unterschieden. Auf Bundesebene sind die Filmförderungsanstalt (FFA), der Deutsche Filmförderfonds (DFFF), die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) und das Kuratorium junger deutscher Film

¹⁰ Eine finanzielle Unterstützung ist nicht die einzige Form der staatlichen Hilfe für die nationale Kinobranche. Es existieren zahlreiche weitere »direkte oder indirekte Werkzeuge zur staatlichen Unterstützung des einheimischen Films« (Hagener 2012, S. 137), wie beispielsweise Importbeschränkungen, Steuererleichterungen oder Kinoquoten.

die wichtigsten Anlaufstellen für Filmemacherinnen und Filmemacher. Auf Landesebene können beispielsweise die Medienboard Berlin-Brandenburg, die Mitteldeutsche Medienförderung (MDM) für Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, die Film- und Medienstiftung NRW und der FilmFernsehFonds Bayern (FFF Bayern) genannt werden. Eine so vielschichtige Struktur führt oft zu sogenannten »Gießkannenproduktionen« – Filmen, die von mehreren regionalen Förderanstalten Geld bekommen und deshalb beim Drehen durch Bundesländer tinglein müssen (Nicodemus 2020). Für die Filmförderung stellen Bund und Länder jährlich rund 450 Millionen Euro zur Verfügung (Statistisches Bundesamt 2022, S. 53). Zusätzlich zur staatlichen Förderung steuern auch öffentliche und private Landesrundfunkanstalten – die ARD, das ZDF, RTL Deutschland und ProSiebenSat.1 Media SE – bei.

- Die Filmförderung in Russland liegt in den Händen von zwei zentralen Akteuren: dem *Kulturministerium* und dem *Kinofonds* (*Fond Kino*), dessen Leitung vom Kulturministerium ernannt wird. Der Kinofonds unterstützt hauptsächlich Mainstream-Filme, die beim Massenpublikum Erfolg versprechen, während das Kulturministerium vorrangig Debüt-, Autoren-, Dokumentar- und Kinderfilme fördert, die aus kultureller Sicht als wertvoll erachtet werden und Potenzial für Erfolge bei nationalen und internationalen Filmfestivals haben. Dies schließt jedoch nicht aus, dass einzelne Filme finanzielle Unterstützung von beiden Institutionen erhalten. Darüber hinaus beteiligen sich der kremlnahe Medienkonzern Gazprom-Media und die staatliche Medienholding WGTRK an der Produktion und dem Vertrieb von Filmen.

Kritik und Auswirkungen der staatlichen Beteiligung Sowohl in Deutschland als auch in Russland sind Filme »wie kaum ein anderes Massenmedium Gegenstand politischer Handhabung« (Wiedemann 2018a, S. 178). In beiden Ländern müssen Filmemacherinnen und Filmemacher ihre Stoffideen den skeptischen Entscheidern in den Fördergremien schmackhaft machen. Die Abhängigkeit von Geldgebern und ihrer Handlungs- und Entscheidungslogik hat Konsequenzen, und der Staat hat in beiden Ländern seine Hand im Spiel, wenn auch in unterschiedlichem Maße.

In Deutschland verderben viele Köche schließlich den Brei: Bevor für ein Filmprojekt grünes Licht gegeben wird, müssen Produzentinnen und Produzenten zahlreiche Gremien zufriedenstellen, »die oft mit einer Mischung aus wirtschaftlichen Erwägungen (Standortförderung, erwartete Einnahmen) und kulturellen Faktoren (Anspruch, Thematik, Festivalteilnahme) operieren« (Hagener 2012, S. 137). Bei der Drehbuchentwicklung bringen etwa so viele Akteure ihre eigenen Vorstellungen und Interessen ein, »wie Lobbyisten bei einem Berliner Gesetzentwurf« (Seeflén 2020). Auch Regisseurinnen und Regisseure können nicht ausschließlich ihre persönlichen Ziele und Motive verfolgen, sondern müssen sich den Strukturen und Regeln des Feldes unterwerfen. Dazu gehört neben den Netzwerkkooperationen

mit anderen Marktteilnehmern wie Produktions- und Verleihfirmen auch die Kommunikation mit Förderinstitutionen und Fernsehredaktionen (Wiedemann 2018b, S. 13–14). Der Filmhistoriker und Regisseur Claus Löser beschreibt dieses Problem wie folgt:

»In Deutschland können Sie keinen Spielfilm herstellen, der unter eine Million Euro kostet, weil das öffentliche Gelder sind – entweder von Sendern oder von Fördereinrichtungen oder beides zusammen –, die viele Begehrlichkeiten auf sich ziehen. Außerdem haben wir es mit einem Markt zu tun. Sobald so viel Geld im Spiel ist, verlieren Sie die Kontrolle über das, was Sie eigentlich sagen wollen.« (Löser in Schlichting et al. 2015, S. 155)

Vor allem die Einbindung von Fernsehredaktionen in die Finanzierung von Kinofilmen erscheint den Kritikern des deutschen Filmfördersystems problematisch: Neben der spezifischen Dramaturgie und Ästhetik der Fernsehsender gerät auch ihre »Quotenfixiertheit« sowie ihr »Hang zu dramaturgischer und dialogischer Überdeutlichkeit« (Nicodemus 2020) in die Kritik. Dies geht oft auf Kosten von Ambivalenz und Nuancen. Das Endergebnis wird oft als *Konsenskino* ohne individuelle Handschrift wahrgenommen, das eine »tödliche Schwäche« hat, nämlich eine »unverzeihliche Nähe zum korrekten Gesellschafts- und Geschichtsverständnis« (Graf 2012). Es bleibt wenig Raum für »Wagemut und filmische Experimente« (Nicodemus 2020). Der Kulturjournalist Georg Seefßen (2020) beklagt »viele große Ideen und gute Projekte, die entweder im Vorfeld [...] scheitern oder auf dem Weg vom Entwurf zur Realisierung Saft und Kraft, Freiheit und Rebellion verlieren«.

In seinem *ZEIT*-Artikel aus dem Jahr 2012 riss Dominik Graf (2012) das Themenspektrum deutscher Kinofilme um: »Familienprobleme, Seelenkrankheiten, Alzheimer, Krebs, Cybermobbing – und dann die gängigen Staatsthemen: Integrationskonflikte, Neofaschismus, Finanzbranchen-Kritik, RAF-Nachwehen, DDR-Aufarbeitungen et cetera.« Dass die Themen vom Zeitgeist diktiert werden, liegt auf der Hand: Nicht zufällig gewinnt zum Beispiel das Thema sexuelle Selbstbestimmung um das Jahr 2023 herum an Bedeutung (García 2023). Ob all diese Filme nur deshalb entstehen konnten, »weil sie mit ihrer thematischen Relevanz eine größere Förderungchance haben« (Graf 2012), bleibt jedoch eine rhetorische Frage.

Die russische Regierung agiert direkter und fordernder. Bis 2016 waren »kreative Originalität, künstlerischer Wert und Relevanz der Filmprojekte« ausschlaggebende Kriterien für die Auswahl der zu fördernden Filmprojekte (Regierung der Russischen Föderation 25.12.2012). Danach verstärkte der Staat zunehmend seinen Einfluss auf die thematische und ideologische Ausrichtung der Kinofilme: Ab Januar 2016 müssen die Projekte den prioritären Themen entsprechen, die das Kulturministerium jährlich festlegt (Regierung der Russischen Föderation 26.01.2016). Diese Liste von erwünschten bzw. förderfähigen Themen soll vor allem jungen Filmema-

cherinnen und Filmemachern eine Orientierung geben, ist jedoch eindeutig konform mit der Ausrichtung der russischen Innen- und Außenpolitik. Zu den Erzählungen, die der Staat auf Kinoleinwänden sehen möchte, gehörten im Jahr 2012 beispielsweise: »Russlands militärischer Ruhm: Siege und Gewinner«, »Men of Duty: Die lebendige Erinnerung an den Krieg in Afghanistan« oder »Der Krieg des Volkes: Wenig bekannte, lebendige und dramatische Seiten der Geschichte des Großen Vaterländischen Krieges«, vereint unter dem Oberthema »Die Geschichte eines Landes als geistiges Kapital für die Zukunft«. In den Jahren 2015–2016 wurden Themen wie »Die Krim und die Ukraine in der tausendjährigen Geschichte des russischen Staates«, »Militärgeschichte Russlands: Helden und Ereignisse« und »Die Ersten in der Welt. Heldentaten, Entdeckungen, Leistungen und Abenteuer, die die Welt veränderten«, auf die Liste aufgenommen. Dass die Themen der Filmförderung nicht nur im Einklang mit innen- und außenpolitischen Interessen der Kremlführung stehen, sondern diese auch direkt bedienen, wurde spätestens im Jahr 2022 offensichtlich, als das Kulturministerium die Themenliste erweiterte und unter anderem folgende Schwerpunkte definierte:

- »Historisches Kino. Lehren aus der Geschichte, Lehren aus der Erinnerung. Widerstand gegen Versuche der Geschichtsfälschung. Friedenserhaltende Mission Russlands. Historische Siege Russlands. [...] Die Befreiungsmission eines sowjetischen Soldaten.«
- »Kleinrussland¹¹ als eine historische Region Russlands.«
- »Filme über bedeutende Persönlichkeiten aus Geschichte, Kultur, Wissenschaft und Sport. [...] Filme über sportliche Leistungen und Siege.«
- »Bekämpfung der zeitgenössischen Erscheinungsformen der Ideologie des Nationalsozialismus und des Faschismus. Förderung des Heldentums und der Selbstaufopferung russischer Soldaten während der speziellen Militäroperation.«
- »Popularisierung des Dienstes in den russischen Streitkräften. Vereinigung der Gesellschaft zur Unterstützung der Armee (Frontbrigaden, Freiwillige). Stärkung des Status des militärischen Berufsstandes durch Beispiele historischer Ereignisse und neuer Geschichte.«
- »Die neokoloniale Politik der angelsächsischen Welt. Die Degradierung¹² Europas. Die Entstehung einer multipolaren Welt.« (Kulturministerium der Russischen Föderation 30.11.2022)

11 Kleinrussland, auch bekannt als Kleine Rus, ist ein historischer Name für Teile der südwestlichen Rus, hauptsächlich auf dem Gebiet der heutigen Ukraine.

12 Damit ist ein moralischer Niedergang bzw. eine moralische Verkommenheit gemeint.

Über die Vergabe von Fördersummen entscheidet der Expertenrat des Kinofonds, der sich aus ranghohen Politikern, Vertretern von staatlichen Medienholdings, Regisseuren, Drehbuchautoren und Produzenten zusammensetzt und regelmäßig erneuert wird. In den letzten Jahren traten zunehmend Vertreterinnen und Vertreter aus der Filmfestivalbranche sowie von Online-Plattformen dem Expertenrat bei. Aufgrund umstrittener Beziehungs-, Macht- und Interessenstrukturen innerhalb dieses Gremiums bleibt eine faire Mittelvergabe eine Illusion. Um dies an einem Beispiel zu illustrieren: Der Vorsitzende des Expertenrates ist seit 2021 Wladimir Tolstoj, langjähriger Berater von Wladimir Putin für Kulturpolitik. Vor Tolstoj hatte der Produzent Leonid Wereschtschagin diesen Posten inne, Generaldirektor des Filmproduktionsunternehmens TriTe – eines der größten Akteure der Branche. Diese Postenbesetzung illustriert die Problematik der Entscheidungsstrukturen: Im Expertenrat entscheiden Vertreter von Produktionsfirmen über die Finanzierung von Filmprojekten mit, die sie selbst mit ihren Firmen realisieren möchten.

1.4 Diskursanalyse

»Ich wünschte mir, dass meine Bücher eine Art *tool-box* [Herv.i.O.] wären, in der die anderen nach einem Werkzeug kramen können, mit dem sie auf ihrem eigenen Gebiet etwas anfangen können.«
(Foucault 2014, S. 651)

»In einer gegebenen Gesellschaft in einer gegebenen Zeit an einem gegebenen Ort bilden die Diskursstränge zusammen den *gesamtgesellschaftlichen* [Herv.i.O.] Diskurs. Dabei stellt dieses Gesamt ein äußerst verzweigtes und ineinander verwurzeltes Netz dar. Diskursanalyse verfolgt das Ziel, dieses Netz zu entwirren [...].«
(Jäger 2015, S. 86)

Nach der Klärung der zentralen Begriffe und Zusammenhänge stellt sich die Frage nach der analytischen Herangehensweise an den filmischen Geschichtsdiskurs. Michel Foucault (2005) bietet keine explizite Anleitung für das diskursanalytische Vorgehen: »Was ich geschrieben habe, sind keine Rezepte, weder für mich noch für sonst jemand. Es sind bestenfalls Werkzeuge – und Träume.« (S. 53) Die Diskursanalyse ist demnach eine *analytische Perspektive* und keine »kanonisierte, also eine festgelegte und für alle Diskursforscher einheitliche Methode« (Diaz-Bone

2017, S. 136). Im Einklang damit stellt Jäger (2015) fest: »Einen Königsweg, der für jede Thematik gilt, gibt es nicht.« (S. 132) Dennoch lassen sich in Foucaults Arbeiten Anhaltspunkte für eine strukturierte und systematische Analyse der Diskurse finden. Es erscheint mir sinnvoll, auf Foucault'sche Begriffe der *Archäologie* und der *Genealogie* zurückzugreifen und die beiden Zugänge – den *archäologischen* und den *genealogischen* – um methodologische Überlegungen anderer Diskursforscherinnen und -forscher zu erweitern, etwa Margarete und Siegfried Jäger (2004, 2015, 2019) und Reiner Keller (2011, 2019).

Um den Sinn und Zweck der Diskursanalyse zu verstehen, muss man einen Schritt zurückgehen zu den Ausgangsbeobachtungen. Der Startpunkt für die Analyse der Diskurse und des Macht-Wissen-Nexus ist »das Staunen über die Kohärenz und Geschlossenheit, in der sich dieses Wissen präsentiert« (Hoppe 2019, S. 166). Eine kritische Auseinandersetzung sollte, in den Worten Foucaults (1981), »die Ruhe erschüttern, mit der man sie [– diese Kohärenz –] akzeptiert« (S. 40). Sie soll zeigen, dass das Wissen nicht von allein da ist, sondern eine Konstruktion darstellt, deren Strukturen und Regeln man erkennen und deren Legitimation man kritisch hinterfragen soll. Wenn die Diskursanalyse das Augenmerk auf Machtverhältnisse und -mechanismen legt, hat sie eine emanzipatorische Funktion inne: Foucault (1992) begreift Kritik als »Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügsamkeit« (S. 15) und fügt hinzu: »In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.« (Ebd.)

Archäologie: Diskursimmanente Analyse In seinen früheren Arbeiten tastet sich Foucault an den Diskurs *archäologisch* heran. Unter *Archäologie* versteht er dabei »die systematische Beschreibung eines Diskurses als Objekt« (Foucault 1981, S. 200). Im Kern geht es darum, »herauszufinden, was als jeweiliges Wissen [Herv.i.O.] mit dem Anspruch, wahr zu sein, jeweils kursiert oder gar behauptet, absolut und objektiv wahr zu sein« (Jäger 2015, S. 12). In diesem Analyseschritt richtet man den Blick auf die immanenten, dem Diskurs innewohnenden, Regeln und Strukturen und versucht, durch empirisch festgestellte Muster und Regelmäßigkeiten die innere Organisation des Diskurses zu rekonstruieren. Die archäologische Herangehensweise eignet sich, um Deutungsangebote bzw. Botschaften »auszugraben«, spezifische Regeln zu erkennen, denen der Diskurs folgt und die den Bereich des Sagbaren festlegen und eingrenzen, sowie zu rekonstruieren, welche Transformationen der Diskurs im Zeitverlauf erfahren hat.

Die archäologische Herangehensweise in der vorliegenden Arbeit zielt darauf ab, systematisch herauszuarbeiten, mit welchen Inhalten, Bildern und in welchen Formen die DDR- und Sowjetunion-Diskurse in den Filmen auftreten; kurzum: woran und wie erinnert wird. Darauf basierend sollen Strukturen und Interpretationsmuster in den Geschichtserzählungen aufgedeckt sowie die Dynamik des

Diskurses rekonstruiert werden. Die zu untersuchenden Aspekte des jeweiligen Films werden im Kapitel 3 (Kategoriensystem) weiter ausgearbeitet und ausführlich diskutiert. Dabei ist es wichtig, dass filmische Geschichtserzählungen »ohne Rücksicht auf deren Wahrheitsgehalt untersucht [werden], denn ausschlaggebend ist allein der Umstand, dass es sich um diskursives Wissen handelt« (Ruoff 2018, S. 87).

Genealogie: Diskurstranszendente Analyse Während die *Archäologie* eine diskursimmanente Perspektive einnimmt und das Feld des Sag- und Sichtbaren erschließt, geht die *Genealogie* über den einzelnen Diskurs hinaus: Sie richtet den Blick auf »die tatsächliche Entstehung der Diskurse« (Foucault 1974, S. 45) und fragt nach Bedingungen und »Verknappungsmechanismen, die zum Auftauchen spezifischer Aussagen an bestimmten Stellen führen« (Keller 2011, S. 133). Der *genealogische* Zugang erweitert die Diskursanalyse um soziale Praktiken, die den Diskurs von außen beeinflussen und bestimmen, »was sagbar ist, was gesagt werden muss und was nicht gesagt werden kann« (Parr 2020, S. 275). Auch Wiedemann und Lohmeier (2019) plädieren dafür, mediale Diskurse nicht isoliert, sondern stets »vor dem Hintergrund vorherrschender Wissensstrukturen und damit verbundener Machtverhältnisse« (S. 5) zu analysieren. Somit adressiert die Genealogie die Macht-Wissens-Konstellationen und verlangt eine kritische Analyse der *Wahrheitspolitik*.

Die genealogische Herangehensweise in dieser Arbeit zielt darauf ab, Filme in die gesellschaftspolitische Debatte über die sozialistische Vergangenheit einzubetten. Dabei werden die »archäologisch ausgegrabenen« Geschichtsbilder in Beziehung zur jeweiligen Erinnerungskultur (*Wissensstrukturen*) sowie zum Produktions- und Distributionskontext (*Machtverhältnisse*) gesetzt. Durch die Kontextanalyse können hegemoniale Diskurse hinterfragt, problematisiert und dekonstruiert werden. Zu diesem Zweck untersuche ich die machtpolitischen Strukturen der Produktion und Rezeption von Geschichtsfilmern, um die Ressourcen und Motive hinter bestimmten Bildern, Deutungen und Aussagen explizit und transparent zu machen. Indem ich eine Vergleichsperspektive einnehme, erarbeite ich erstens, wie die Konstruktion der Geschichtsnarrative in unterschiedlichen soziopolitischen und kulturellen Feldern erfolgt. Zweitens verdeutliche ich, dass Geschichtswissen nicht bloß das »Wissen über die Geschichte« ist, sondern ein selektives Konstrukt, das Interpretationen und Wertungen beinhaltet, Orientierung und Identifikationsangebote liefert und letztendlich nur eine von vielen möglichen Geschichts- und Weltauslegungen darstellt.

2. Das umkämpfte Erbe des Sozialismus

»Jedenfalls ist Geschichte [...] eine fast als soziale Konstante zu bezeichnende Ressource für ansonsten sehr unterschiedliche oder gegensätzliche Gesellschaften. Der Grund hierfür liegt in der außerordentlichen Bedeutung von Geschichte für die Orientierung des Menschen, sei es von Individuen, sei es von Gruppen, ganzen Gesellschaften oder auch transnational.«
(Schmid 2009, S. 7)

Nach dem Ende des Kalten Krieges, und somit dem Verschwinden der unversöhnlichen Konkurrenz zweier gegensätzlicher Gesellschaftsentwürfe und Weltanschauungen, wurde »die binäre Struktur von östlicher und westlicher Erinnerungskultur aufgebrochen« (Erl 2017, S. 3). Die Vielfalt individueller Erfahrungen im Osten und im Westen ging mit einer Vielzahl von Geschichtserzählungen und Erinnerungsbeständen einher: In den Ländern der ehemaligen Sowjetunion trat »eine Vielzahl nationaler und ethnischer Gedächtnisse« (ebd.) hervor, in Deutschland bildeten sich nach dem Ende der Teilung vielfältige Erinnerungslandschaften (exemplarisch Sabrow 2009). Diese Diskurse werden auch Jahrzehnte später tagtäglich aktualisiert: in verschiedenen Kontexten und auf unterschiedliche Weise.

Die DDR und die Sowjetunion bleiben im kollektiven Gedächtnis lebendig: Gedenk- und Trauerfeiern rufen bestimmte Geschichtskapitel in Erinnerung; Spielfilme und Dokumentationen lassen die Sowjetunion und die DDR auf Kinoleinwänden und Fernsehbildschirmen wiederaufleben; Romane und Lyriksammlungen füllen die Regale der Buchläden; in Museen werden Plattenbauwohnungen maßstabgetreu rekonstruiert, und auf Theaterbühnen fällt zum zигsten Mal die Berliner Mauer. In Facebook-Gruppen schwelgen »Kinder der DDR« in Erinnerungen an den sozialistischen Alltag und die heimatliche Geborgenheit, während auf Vkontakte, dem Facebook-Pendant im postsowjetischen Raum, ehemalige Sowjetbürger Erinnerungen an ihre Jugend wachhalten. Stiftungen und Opferverbände bemühen

sich gleichzeitig darum, kollektive Aufmerksamkeit auf politische Repression und den Widerstandskampf zu lenken.

In einer Rückschau auf die letzten 30 Jahre behandelt dieses Kapitel die Genese, Entwicklung und Ausdifferenzierung der postsozialistischen Erinnerungskulturen in Deutschland und Russland. Trotz der ambitionierten Überschrift beansprucht es nicht, alle Facetten eines sehr fragmentierten historischen Gedächtnisses zu erfassen – eine ausführliche Beschreibung der vielfältigen Erinnerungslandschaften würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Dennoch ist es mir wichtig, in diesem groben Überblick Machtverhältnisse aufzuzeigen und die Richtungen zu beleuchten, in die sich der Diskurs über die Vergangenheit entwickelt hat.

An dieser Stelle möchte ich betonen, dass die offizielle Geschichtserzählung – sei es die der Bundesregierung oder die des Kremls – nicht mit der deutschen bzw. russischen Erinnerungskultur gleichgesetzt werden darf. Erinnerungskulturelle Landschaften sind in der Regel »weitaus vielfältiger als es die staatliche Geschichtspolitik Glauben machen möchte« (Ganzenmüller und Utz 2014, S. 9): Sie setzen sich aus unterschiedlichen Akteuren zusammen und finden an zahlreichen Orten statt, »nicht nur in den Zentren des Landes oder in den vom Staat kontrollierten Medien« (ebd.). Ohne die Rolle zivilgesellschaftlicher Kräfte zu vernachlässigen, richte ich den Fokus dennoch hauptsächlich auf die *staatliche* Geschichtspolitik, da sie Rahmenbedingungen schafft, unter denen Akteure aus der Filmbranche agieren, und einen Kontext darstellt, in dem Geschichtsfilme produziert und rezipiert werden.

Die Erschließung des diskursiven Kontextes markiert den ersten, vorbereitenden Schritt der Diskursanalyse. Dies ist von entscheidender Bedeutung, da die Erkenntnisse erst vor diesem Hintergrund angemessen gewichtet, bewertet und eingeordnet werden können (Jäger 2019, S. 76–77). Um in den folgenden Unterkapiteln eine systematische und sinnvolle Annäherung an die beiden Erinnerungskulturen zu ermöglichen, richte ich den Fokus auf drei Aspekte bzw. Fragen (in Anlehnung an Braun 2013, S. 19–20):

- *Wer erinnert sich und warum?* Oder: Welche Akteure beteiligen sich am Kampf um die Deutungshoheit über die Geschichte? Für welche Ziele treten sie ein, mit welcher Legitimation? Welche Interessen verfolgen sie, an wen wenden sie sich?
- *Was wird erinnert und wie?* Welche Themen und Deutungen finden Gehör und dominieren die offizielle Vergangenheitserzählung? Was wird verdrängt?
- *Wo wird erinnert?* Welchen Beitrag können *Erinnerungsorte* (Pierre Nora) – etwa Gedenkstätten und Jahrestage – sowie Medien des *kulturellen Gedächtnisses* (Jan Assmann) – konkret: Geschichtsfilme – zum Erinnerungsdiskurs leisten?

2.1 Die DDR im politischen und kollektiven Gedächtnis der Deutschen

»Gut sichtbar, über der Wasseroberfläche, bieten sich dem Blick des Betrachters die Narrative des staatlich privilegierten Diktaturgedächtnisses. Der größte Teil der ostdeutschen Erinnerung aber befindet sich im Dunkel, unter der Wasseroberfläche.«

(Ahbe 2013, S. 49)

»Manche Aufarbeiter verkünden sogar, je besser man Diktatur begreife, um so besser könne man Demokratie gestalten. Das hört sich etwas sehr stark nach Volkspädagogik an, ist auch so gemeint und wird merkwürdigerweise öffentlich kaum in Frage gestellt.«

(Kowalczyk 2019, S. 207)

Am 9. November 1989 fiel die Berliner Mauer nach 28 Jahren und zehn Monaten ihres Bestehens, nur wenige Wochen nach dem 40. Geburtstag der DDR. Am 3. Oktober 1990 hörte die DDR auf zu existieren. Jahrzehnte später klaffen die Erinnerungen der Deutschen an die sozialistische Vergangenheit weit auseinander: »Die Gräben verlaufen dabei nicht nur zwischen Ost- und Westdeutschen, Konservativen und Linken, Einheimischen und Migranten oder Zeitzeugen und Neugeborenen, sondern auch innerhalb dieser ›Lager‹.« (Meyen 2013, S. 11) Der Historiker Ilko-Sascha Kowalczyk (2019) zieht eine beunruhigende Bilanz: Der DDR-Diskurs zerfalle in zwei Großgruppen. Während die eine Seite die DDR öffentlich mehr verteidigt, »als sie es untereinander am Biertisch wohl tatsächlich« tut, geißelt die andere »noch den Kindergartennachtopf als ideologische Umerziehungsmaßnahme« (S. 205). Im Folgenden werde ich systematisch erläutern, welche Akteure auf dem bundesdeutschen »Kampfplatz der Erinnerungen« (Sabrow 2009, S. 16) um die Deutungshoheit ringen, wo diese »historischen Parallelwelten« (ebd., S. 20) existieren und welche Inhalte sie füllen.

Zentrale Akteure und Ziele Eine Besonderheit der Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit war von Anfang an ihre Institutionalisierung auf parlamentarischer Ebene (Wolfrum 2001, S. 135). Bereits am Tag der Wiedervereinigung wurde der Rostocker Pastor Joachim Gauck vom Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker und Bundeskanzler Helmut Kohl zum ›Sonderbeauftragten der Bundesregierung für die personenbezogenen Unterlagen des ehemaligen Staatssicherheitsdienstes‹

ernannt. Nach dem Inkrafttreten des Stasi-Unterlagen-Gesetzes (StUG) im Dezember 1991 wurde aus dem ›Sonderbeauftragten‹ der erste ›Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR‹ (BStU). In der Hochphase Mitte der 1990er Jahre beschäftigte die Behörde knapp 3.200 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter und verursachte Kosten in Höhe von etwa drei Milliarden Euro (Kowalczyk 2019, S. 197). Über 111 Kilometer Schriftgut, knapp zwei Millionen Foto- und 23.000 Tondokumente – der ›Mammutauftrag‹ des BStU bestand vor allem darin, die Öffentlichkeit über die Organisation, Methoden und Arbeitsweisen des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) aufzuklären und »die Herrschaftsmethoden und das Herrschaftswissen« der SED zu dokumentieren (Stasi-Unterlagen-Archiv, o.D.). Die Behörde sollte Bürgerinnen und Bürgern, Journalisten und Wissenschaftlern den Zugang zu Stasi-Akten ermöglichen, aber auch Abgeordnete und Beschäftigte des öffentlichen Dienstes auf Stasi-Belastungen überprüfen. Seit dem 17. Juni 2021 ist das Stasi-Unterlagen-Archiv Teil des Bundesarchivs und gewährleistet weiterhin den Zugang zu den Unterlagen.

Die Tätigkeit des BStU wird sehr unterschiedlich bewertet: Während das Bundesarchiv die Behörde zum Vorbild und Symbol für die rechtsstaatliche Aufarbeitung von Diktaturen und ihren Folgen im osteuropäischen, aber auch arabischen, lateinamerikanischen und asiatischen Raum kürt, wirft ihr beispielsweise die Publizistin Daniela Dahn (2019) die »Delegitimierung der DDR« (S. 93) und die »Reproduktion von staatlich beabsichtigter Geschichtsschreibung« (S. 97) vor. Der Historiker Ilko-Sascha Kowalczyk (2019) kritisiert zudem die Struktur der Behörde, die exemplarisch dafür stehe, wie die DDR-Aufarbeitungslandschaft aussah: »In den Leitungspositionen arbeiteten überwiegend Westdeutsche, je weiter unter in der Hierarchie, um so mehr Ostdeutsche waren zu verzeichnen.« (S. 198) Zwar standen die prominenten DDR-Bürgerrechtler und Oppositionelle Joachim Gauck (1990/1991–2000), Marianne Birthler (2000–2011) und Roland Jahn (2011–2021) an der Spitze der Behörde, doch wurden die Direktorenposten immer von Westdeutschen bekleidet (ebd., S. 196).

Die »Aufarbeitungswelle« (Kowalczyk 2019, S. 194) rollte immer weiter. Zwischen 1992 und 1998 installierte der Bundestag zwei *Enquete-Kommissionen* »zur Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland«. Im Jahr 1998 wurde die *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur* (Bundesstiftung Aufarbeitung) vom Deutschen Bundestag ins Leben gerufen. Wie der Name bereits erahnen lässt, hat die Stiftung den gesetzlichen Auftrag, die umfassende »Aufarbeitung von Ursachen, Geschichte und Folgen der Diktatur in der sowjetischen Besatzungszone in Deutschland und in der DDR zu leisten und zu unterstützen, die Erinnerung an das geschehene Unrecht und die Opfer wachzuhalten sowie den antitotalitären Konsens in der Gesellschaft, die Demokratie und die innere Einheit Deutschlands zu fördern und zu festigen« (§ 2 (1) SEDDiktStiftG).

Neben dem Stasi-Unterlagen-Archiv und der Bundesstiftung Aufarbeitung beschäftigen sich zahlreiche weitere Einrichtungen auf Länder- und Bundesebene mit dem Erbe der DDR. Exemplarisch zu nennen sind hier die *Stiftung Haus der Geschichte* der Bundesrepublik Deutschland, die vier Museen umfasst: das Haus der Geschichte in Bonn, das Zeitgeschichtliche Forum in Leipzig sowie der Tränenpalast und das Museum in der Kulturbrauerei in Berlin. Darüber hinaus dienen wichtige Lernorte, *Forschungs- und Gedenkstätten* wie die Berliner Mauer, Berlin-Hohenschönhausen und die Normannenstraße dazu, Erinnerungen an die deutsche Teilung, politische Verfolgung und die Arbeit des MfS wachzuhalten.

Diese staatlich initiierte Vergangenheitsaufarbeitung ist explizit als politischer Akt zu begreifen: Sie strebt naturgemäß keine differenzierte, unvoreingenommene Analyse an, sondern verfolgt klare geschichtspolitische Interessen und Ziele (Kowalczuk 2019, S. 207). So sollte die bereits erwähnte Enquete-Kommission neben einer »politisch-moralische[n] Verurteilung der SED-Diktatur« auch »zur Festigung des demokratischen Selbstbewusstseins, des freiheitlichen Rechtsempfindens und des antitotalitären Konsenses in Deutschland beitragen und allen Tendenzen zur Verharmlosung und Rechtfertigung von Diktaturen entgegenwirken« (Die Enquete-Kommission zur Aufarbeitung der SED-Diktatur 1998, S. 11).

Die Macht- und Interessenstrukturen in der DDR-Aufarbeitung lassen sich an einem griffigen Beispiel auf dem Jahr 2006 verdeutlichen. Damals formulierte die von der Beauftragten für Kultur und Medien (BKM) berufene Expertenkommission unter Vorsitz des Historikers Martin Sabrow Empfehlungen und Leitlinien für die zukünftige Entwicklung der DDR-Aufarbeitung, die »durch eine Reihe von geschichtspolitischen und erinnerungskulturellen Defiziten gekennzeichnet« war (»Empfehlungen der Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes ›Aufarbeitung der SED-Diktatur‹« 2007, S. 20). Die Kommission kritisierte unter anderem die »Vorrangstellung der öffentlichen Dokumentation staatlicher Repression gegenüber derjenigen von Widerstand und Anpassung, Ideologie und Parteiherrschaft sowie den Alltag in der Diktatur« (ebd., S. 21) und sprach sich für eine »Perspektivenerweiterung« (ebd., S. 22) und »inhaltliche Pluralisierung« (ebd., S. 31) aus. Der Vorschlag, »der DDR-Gesellschaft und ihrer Lebenswelt einen breiteren Platz in der öffentlichen Erinnerung einzuräumen« (Sabrow 2009, S. 21), stieß in der Öffentlichkeit auf Kritik und stand im Verdacht, die politische Realität in der DDR verharmlosen zu wollen. Die ehemalige DDR-Leichtathletin Ines Geipel wertete die stärkere Berücksichtigung des Alltagslebens als »aufdringliche Homöopathisierung der ostdeutschen Diktaturgeschichte« (Geipel 2006). Aus Sicht der Kritikerinnen und Kritiker sei es unzulässig, dass »dem Alltag [...] in der kommunistischen Diktatur durch staatlich finanzierte Einrichtungen verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt [wird]« (Sabrow 2009, S. 21).

Kowalczuk (2019) kritisiert zudem eine Kluft zwischen den »(westdeutschen) Deutungs- und Erklärungseliten« und jenen »(ostdeutschen) Menschen, denen

sie mittels Medien, Wirtschaft und Politik die Vergangenheit deuten und erklären wollen« (S. 211). Dass die ›Aufarbeiter‹ aus den alten Bundesländern einen völlig anderen Sozialisationshintergrund haben, liegt auf der Hand. Aber auch Ostdeutsche aus der »Aufarbeitungstruppe« – Geflüchtete, Ausgebürgerte, Aktivistinnen und Aktivisten der Bürgerrechtsbewegungen und ehemalige Oppositionelle – haben grundsätzlich andere Biografien und Lebenserfahrungen »als die große Mehrheit der Gesellschaft, die sie mit ihrer Aufarbeitung aufklären [wollen]« (ebd.).

Wer im Diskurs als *legitime Sprecher* nicht (oder nur selten) vorkommt, sind die *ehemaligen DDR-Eliten*. Auch *einfache Menschen*, die weder Täter noch Opfer von Unrecht und Gewalt waren, die weder an der Partei- oder MfS-Spitze standen noch sich in der Opposition engagierten, deren Alltag also weitgehend staatsfrei und losgelöst von politischen Zwängen war, nehmen am medialen Diskurs kaum teil. Kurzum: Die ›Aufarbeiter‹ erzählen an der Mehrheit der Ostdeutschen vorbei. Der »staatsoffiziellen Erinnerungskultur« wird daher oft das Bedürfnis unterstellt, »die DDR pauschal zu verdammen« (Sabrow 2009, S. 21).

Inhalte und Deutungen Die zuvor skizzierte Akteurslandschaft hat Konsequenzen für Inhalte, Bilder und Deutungen, mit denen der DDR-Diskurs gefüllt wird. Einen Vorschlag zur Systematisierung der vielfältigen Erinnerungslandschaften lieferte Martin Sabrow (2009, S. 18–20). Er erkannte drei idealtypische Erinnerungsmuster bzw. *Gedächtnisse*, die sich in ihrer rückblickenden Bewertung der DDR sowie dem Platz, den sie dem ganz gewöhnlichen Alltag einräumen, unterscheiden: das *Diktaturgedächtnis*, das *Arrangementgedächtnis* und das *Fortschrittsgedächtnis*.

- Den öffentlichen Erinnerungsraum dominiert das *Diktaturgedächtnis*. Wie der Name bereits suggeriert, legt dieser Erinnerungsmodus den Fokus auf den Unterdrückungscharakter des kommunistischen Regimes und thematisiert seine Macht-, Überwachungs- und Repressionsmechanismen. Die diktaturzentrierte Erzählung erinnert insbesondere an das Leid der Regimeopfer (Mauertote, Verfolgte und Inhaftierte), würdigt die Opposition und den Widerstand und »pocht darauf, dass zum Verständnis der DDR die Stasi wichtiger sei als die Kinderkrippe« (Sabrow 2009, S. 18). Dieses Erinnerungsmuster baut eine simple Täter-Opfer-Dichotomie auf und etikettiert die DDR als *Stasi-Staat*, *Terrorregime* und *Mangelwirtschaft* (Ahbe 2005, S. 36). Was in dieser Erzählung kaum oder nur in verzerrter Form vorkommt, sind die Erfahrungen und Sinnvorstellungen jener Ostdeutschen, die weder Opponenten noch Opfer des DDR-Regimes waren (ebd., S. 65). An ihrem Ende steht die mutige Überwindung der Diktatur in der Friedlichen Revolution, auf die – scheinbar unausweichlich – die Wiedervereinigung kommt.

Betrachtet man diese »staatlich approbierte« (Sabrow 2009, S. 18) Erinnerung aus einer geschichtspolitischen Perspektive, wird deutlich: Sie steht im Dienst

einer selbstaufwertenden Erzählung westlicher Demokratie. Indem sie den *Unrechtsstaat* DDR als »negatives Kontrastbild vor der Folie rechtsstaatlicher Normen und Freiheitstraditionen« (ebd.) erscheinen lässt, schafft sie einen positiven Gegenwartsbezug, legitimiert die bestehende wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Ordnung und zementiert Machtverhältnisse (Lüdeker 2015, S. 67; Meyen 2013, S. 230).

Umfragen legen nahe, dass sich viele Ostdeutsche nicht mit der offiziellen Vergangenheitserzählung identifizieren können. Der Soziologe Thomas Ahbe (2013) beklagt eine beträchtliche Diskrepanz zwischen den Narrativen der Diktaturerinnerung einerseits und »den Statistiken zum Unrechts-Erlebnis oder zur Zufriedenheit mit dem eigenen Verhalten in der DDR andererseits« (S. 49). Auch in einer Studie zur DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen, die eine Analyse der Medienberichterstattung mit Gruppendiskussionen kombiniert, kommt der Kommunikationswissenschaftler Michael Meyen (2013) zum Schluss, dass sich das von den Leitmedien gezeichnete DDR-Bild fundamental von dem Heimatbild unterscheidet, das Zeitzeuginnen und Zeitzeugen im Kopf haben. Die ehemaligen DDR-Bürger beziehen sich in ihren Erinnerungen vor allem auf ihren ganz normalen Alltag und finden sich »in den Medienberichten über Unterdrückung und Revolution« (S. 231) kaum wieder.

- Die in der *Diktaturerinnerung* weitgehend ausgeblendete Alltagsdimension findet sich in einem unter den ehemaligen DDR-Bürgerinnen und -Bürgern populären Erinnerungsmuster, das Sabrow mit dem Begriff *Arrangementgedächtnis* beschreibt. Das Arrangementgedächtnis verknüpft individuelle Biografien und Lebenswelten mit dem Macht- und Herrschaftssystem und erzählt von »alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen« (Sabrow 2009, S. 19). Das Arrangementgedächtnis hat zwar viele Symbole und Bezugspunkte mit der Diktaturerinnerung gemein, lädt sie jedoch mit einer anderen Bedeutung auf: Es »fühlt sich vom Blauhemd der FDJ nicht allein an die Zurichtung durch die Parteimacht erinnert, sondern auch an die glückliche Zeit der eigenen Jugend, und vom Einkaufsbeutel nicht nur an den deprimierenden Mangel an Waren, sondern auch an den einstigen Wert der Dinge« (ebd.).
- Am Rande des öffentlichen Geschichtsdiskurses existiert das *Fortschrittsgedächtnis*, das insbesondere von den alten, entmachteten DDR-Eliten verkörpert und gepflegt wird. Dieses Erinnerungsmuster stellt die sozialen und kulturellen Errungenschaften der DDR heraus und vertritt die Auffassung, dass die DDR trotz ihrer Fehler und Mängel ein lebenswertes und fortschrittliches Land war.

»[Das Fortschrittsgedächtnis] baut seine Erinnerungen auf der vermeintlichen moralischen und politischen Gleichrangigkeit der beiden deutschen Staaten auf, die zu friedlicher Koexistenz und gegenseitiger Anerkennung geführt hätten, wenn die Fehler der DDR-Führung, die Ungunst der Umstände oder

die Machinationen des Westens nicht zur [...] Niederlage des sozialistischen Zukunftsentwurfs geführt hätten.« (Sabrow 2009, S. 19)

Dieses Bild von einer »geordneten DDR-Welt, in der der Mensch keine Ware war und für die Gleichstellung der Frau gesorgt war« (Sabrow 2009, S. 19–20), bildet einen der Anknüpfungspunkte für diese Erinnerungslandschaft. Im Unterschied zum Diktaturgedächtnis, das »die Euphorie des Aufbruchs« (Sabrow 2019, S. 31) beschwört, begreift das Fortschrittsgedächtnis die *Wende* als eine »historische Niederlage [...], die folgerichtig in die ›Übernahme‹ durch den Bonner Staat mündete« (ebd., S. 27).

Das Gefühl, *übernommen* worden zu sein, führte in den 1990er Jahren zum Aufkommen des Phänomens der *Ostalgie*, mit der einige DDR-Bürgerinnen und -Bürger ihrem Heimatverlust begegneten. Wie der Historiker Stefan Wolle in einem MDR-Interview erläuterte, empfanden viele Menschen damals den Übergang des ehemaligen Ostens in das westliche System als »Einmarsch des Westens in die Ex-DDR« (MDR Zeitreise 2022). Die tiefgreifenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die mit der raschen Transformation einhergingen, wie etwa die Massenarbeitslosigkeit, der Bevölkerungsschwund und die Existenzängste, führten dazu, dass sich viele ehemalige Bürgerinnen und Bürger der DDR während der Wende- und Nachwendezeit ihrer Lebensleistung und ihrer Heimat beraubt fühlten. Wolle verknüpft dieses Gefühl der Ohnmacht in den 1990er Jahren mit einer nostalgischen Sehnsucht nach der DDR, was sich in einem Bedürfnis äußert, die »alte Heimat« zu beschönigen und zu romantisieren: »[J]e schlechter die eigenen Erfahrungen in dieser Zeit waren, desto schöner wurde die »gute alte DDR.« (Ebd.)

Im Herbst 2014 deutete sich im Diskurs ein neuer Wendepunkt an. Das Aufkommen der PEGIDA-Bewegung und die zunehmende Popularität der Partei Alternative für Deutschland (AfD) in den neuen Bundesländern sorgten bundesweit für Entsetzen. Rechtspopulismus wurde zum »Ostphänomen« (Schroeder 2015) erklärt, nicht nur weil der Osten anders wählte, sondern auch weil sich die AfD in ihren Wahlkämpfen der »Widerstandserzählung« bediente (Hartmann und Leistner 2019): Der Slogan »Wir sind das Volk«, der 1989 Grenzzäune niedergerissen hatte, sei zur »Grenzzäune errichtenden Parole des deutschen Rechtspopulismus [geworden]« (Sabrow 2019, S. 33). »Ist der Osten noch zu retten?«, fragte der *ZEIT*-Journalist Christian Bangel (2019) am 27. Mai 2019, dem Tag nach der Europawahl, als die AfD in allen ostdeutschen Bundesländern mindestens auf Platz zwei landete. Der Politikwissenschaftler Dieter Segert (2019) plädiert dafür, »in den Wahlergebnissen nicht allein verfestigte rassistische und antidemokratische Haltungen [zu erkennen], sondern ebenso den Protest gegen die Vernachlässigung ostdeutscher Erfahrungen« (S. 17). Probleme und biografische Brüche, die bisher »hinter der epocha-

len Kraft der Freiheitserzählung« (Sabrow 2019, S. 30) verblassten, traten somit in Erscheinung. Auch Martin Sabrow verbindet den Anstieg rechtspopulistischer Tendenzen mit der Art und Weise, wie in der Öffentlichkeit an das Ende der DDR erinnert wird:

»Mit dem Anwachsen des Rechtspopulismus findet in jüngster Zeit die Skepsis stärkeres Gehör, dass die auf die friedliche Revolution zulaufende Freiheitserzählung aus ostdeutscher Perspektive von doktrinärer Einseitigkeit ist. Die tief greifenden Umbrüche in der Erfahrungswelt der Ostdeutschen, die sich mit dem Sturz in die Einheit innerhalb kürzester Zeit ihrer gewohnten Ordnung beraubt und zur Neuorientierung in praktisch allen Lebensbereichen gezwungen sahen, lassen sich im Feierkalender der Diktaturüberwindung nicht abbilden.« (Sabrow 2019, S. 32)

Diese Tendenzen spiegeln sich auch im medialen Diskurs wider.

Erinnerungsorte und Medien des kulturellen Gedächtnisses Jahrzehnte nach ihrem Untergang lebt die DDR »in einer Flut von Bildern und Begriffen, Daten und Symbolen« fort (Sabrow 2009, S. 12). Das aus etwa 70.500 Glasfliesen zusammengesetzte Wandmosaik »Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik« schmückt den Moskauer Platz in Erfurt und repräsentiert das kulturelle Erbe der DDR. Auf dem Gelände des ehemaligen Untersuchungsgefängnisses des MfS in Berlin-Hohenschönhausen befindet sich eine Gedenkstätte, in der ehemalige Insassen Besucherinnen und Besucher über die Haftbedingungen und Verhörmethoden aufklären. In der sozialistischen Musterstadt Eisenhüttenstadt, die in den 1950er Jahren unter dem Namen Stalinstadt nach sowjetischem Vorbild hochgezogen wurde, bewahrt das Museum »Utopie und Alltag« die Alltagskultur der DDR. Die Überreste der Berliner Mauer dokumentieren die Geschichte der Teilung und gehören längst zum Pflichtprogramm des Hauptstadt-Tourismus. Neben diesen und vielen weiteren Gedenk- und Lernorten prägen auch Print- und Online-Medien, Rundfunk und Fernsehen, Geschichtslehrbücher, (autobiografische) Romane, Theaterstücke sowie Spiel- und Dokumentarfilme die Erinnerungen an den sozialistischen Staat.

An verschiedenen Orten lassen sich unterschiedliche *Erinnerungsmodi* feststellen. Im Gegensatz zu idealtypischen Gedächtnissen nach Sabrow sind die realweltlichen Geschichtserzählungen komplexer und vielschichtiger. Eine eindeutige Zuordnung ist daher weder sinnvoll noch möglich, aber klare Tendenzen lassen sich dennoch erkennen.

Eine *diktaturzentrierte Erinnerung* bedienen vor allem Leitmedien sowie Medien, an denen der Staat direkt oder indirekt beteiligt ist. Dazu gehören Schulbücher, Materialien von der Bundeszentrale für politische Bildung (BpB) und parteinahen Stiftungen wie der Konrad-Adenauer-Stiftung, staatlich geförderte Museen sowie

die Mehrheit der Filme, deren Entstehung von öffentlich-rechtlichen Sendern und Filmfördergremien unterstützt wurde (exemplarisch Lüdeker 2015; Meyen 2013; Sabrow 2009). Wie das deutsche Kino die DDR darstellt, wurde beispielsweise vom Filmhistoriker Detlef Kannapin untersucht, der im Jahr 2009 zu einem ernüchternden Ergebnis kam:

»Keiner der Kinofilme zur DDR lässt Zweifel daran aufkommen, dass die DDR ein undemokratisches Regime war, das (nach westlichen Standards) vor allem die Freiheit unterdrückte und die individualistischen Entwicklungspotenziale ihrer Bürger einschränkte. Retrospektive ›Eigenbilder‹, die der DDR zumindest die Versuchsanordnung einer gesellschaftspolitischen Alternative zum Kapitalismus zubilligen, finden sich nur ganz vereinzelt in Subtexten, nebensächlichen Handlungskonstellationen oder in kaum wahrnehmbaren Bildarrangements.« (Kannapin 2009, S. 38)

Die entscheidende Rolle der Medien im Prozess der DDR-Aufarbeitung wird von Historikern vielfach betont. Kowalczuk (2019) kritisiert die Tendenz zur Skandalisierung, zu der die Medien von Beginn an neigten: »Stasi-Gemeinheiten und -Verbrechen ließen sich besser darstellen als die Alltäglichkeit der Diktatur, die ihre Brutalität oft erst in ihrer Subtilität offenbart.« (S. 195) Auch Wolfrum illustriert am Beispiel der Stasi, wie die Medien die geschichtspolitische Realität erschaffen können:

»Westdeutsche Medien waren so stark auf die skandalösen Praktiken des Überwachungs- und Spitzelsystems der Stasi fixiert, dass ein ostdeutscher Autor kommentierte: ›Der Einfluss der Stasi auf die DDR war nie größer als jetzt, da man sie los ist‹. Der Eindruck von ›alles Stasi‹ führte zu einer flächendeckenden Entwertung der ostdeutschen Erinnerung auf der einen Seite der ehemaligen Mauer und zu einem ›Sieger-Besiegten-Syndrom‹ auf der anderen.« (Wolfrum 2001, S. 136)

Das *Arrangementgedächtnis* wird hingegen in »Arenen des literarischen Erzählens« (Sabrow 2009, S. 20) und in privaten, alltagsgeschichtlichen Ausstellungen gepflegt, die von leidenschaftlichen Sammlerinnen und Sammlern betrieben werden, wie etwa »Die Welt der DDR« in Dresden oder das »DDR-Museum« in Dabel, Mecklenburg-Vorpommern. Besonders hervorzuheben sind auch privat betriebene Blogs und (meist geschlossene) Facebook-Gruppen, mit Namen wie »Heimaterinnerungen an die DDR«, »DDR-Alltagsbilder« und »Ostalgie«. Diese sind an der Schnittstelle zwischen dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis zu verorten und haben vor allem das Ziel, »die Einseitigkeiten und Lücken« (Ahbe 2005, S. 65) des hegemonialen DDR-Diskurses auszugleichen.

In den letzten Jahren hat das hegemoniale Erzählmuster zwar nicht grundsätzlich an Dominanz eingebüßt, jedoch seinen einstigen Glanz verloren (Sabrow 2019, S. 31). »Die Zeit ist vorbei, dass die DDR in den Medien und in der wissenschaftlichen

Rezeption aufs Negative reduziert wird«, meint Stefan Wolle, der wissenschaftliche Leiter des Berliner DDR-Museums, und verweist auf zahlreiche Reportagen und Dokumentationen, die gerade in letzter Zeit »den Alltag in der DDR fair und gerecht darstellen und nicht behaupten, dass es nur schreckliche Unterdrückung und eine Art Stasi-Gefängnis war« (MDR Zeitreise 2022). Diese Dynamik macht einmal wieder deutlich, dass der Diskurs als »Fluss von Wissen durch die Zeit« (Jäger und Jäger 2007, S. 15) zu begreifen ist.

2.2 Die Sowjetunion im politischen und kollektiven Gedächtnis der Russen

In den letzten Dezembertagen des Jahres 1991 überschlugen sich die Ereignisse. Am 25. Dezember trat Michail Gorbatschow, der letzte Staatspräsident, zurück. Nur einen Tag später, nach 69 Jahren scheinbar unerschütterlicher Existenz, wurde die Sowjetunion Geschichte. Eine weiß-blau-rote Trikolore ersetzte die rote Fahne mit Hammer und Sichel und wehte fortan über dem Dach des Kremls. Als einzige Ex-Sowjetrepublik gab die Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik (RSFSR) keine Unabhängigkeitserklärung ab und wurde zum internationalen Rechtsnachfolger der Sowjetunion erklärt. Doch nicht nur in rechtlichen, diplomatischen und wirtschaftlichen Verflechtungen schlägt sich das Erbe des Imperiums bis heute nieder, sondern es prägt auch Mentalitäten und Russlands geostrategische Machtansprüche.

Es hätte auch anders kommen können. Im Jahr 1985 trat Michail Gorbatschow das Amt des Generalsekretärs der Kommunistische Partei der Sowjetunion (KPdSU) mit einem ehrgeizigen Reformprogramm an, dessen zentrale Schlagworte *Perestroika* (Umgestaltung bzw. Umbau) und *Glasnost* (Offenheit) waren. Der Staatschef wollte den Weltmachtstatus der Sowjetunion sichern und ausbauen. Letztendlich jedoch ging er in das kollektive Gedächtnis der Russinnen und Russen als der Mann ein, »der die UdSSR zu Grabe getragen hat« (Bidder 2017, S. 16). Der *SPIEGEL*-Journalist Benjamin Bidder beschreibt den Abend des 25. Dezember 1991 wie folgt:

»Kein Jubel liegt über Moskaus Rotem Platz, als die Sowjetunion an jenem Abend ihren letzten Atemzug tut, kein Protest, nur nasskalte Winterluft und wenig Schnee. In Moskau regiert der Mangel. Fleisch ist in mehr als 350 Geschäften ausgegangen, melden die Zeitungen, Zucker wird rationiert. Die Frachtflugzeuge, die sonst Nachschub in die Hauptstadt bringen, bleiben am Boden, es fehlt Kerosin.« (Bidder 2017, S. 13)

Anders als die Aufnahmen der deutschen Wendezeiteuphorie, gingen diese Bilder des Zerfalls weder um die Welt noch prägten sie sich im kollektiven Gedächtnis ein.

Was – zumindest in der offiziellen Erinnerung – blieb, ist die Trauer um den Großmachtstatus. In seiner Rede zur Lage der Nation im Jahr 2005 bezeichnete Wladimir Putin den Zerfall der Sowjetunion als »die größte geopolitische Katastrophe des Jahrhunderts« (Präsident der Russischen Föderation 25.04.2005). Kurz vor dem 30. Jahrestag des Zusammenbruchs sprach er in der Fernsehdokumentation *RUSSLAND. NEUESTE GESCHICHTE* (RU 2021) erneut von einer »Tragödie«.

Mit seiner Wehmut und der Nostalgie nach dem Imperium steht der Präsident nicht allein. Im Jahr 2020 hielten 75 Prozent der Bürgerinnen und Bürger Russlands die Sowjetära für die beste Zeit in der Geschichte des Landes, lediglich 7 Prozent bewerteten sie negativ. 65 Prozent bereuten den Zerfall der Sowjetunion, 52 Prozent erklärten ihr Bedauern mit dem Verlust des Gefühls der Zugehörigkeit zu einer Großmacht (Lewada-Zentrum 24.03.2020). Mit dem Begriff *Sowjetära* verbanden die Befragten vor allem das gute Leben, die Stabilität und Zuversicht für die Zukunft sowie persönliche Erinnerungen an Kindheit und Jugend. Vor allem erinnerten sie sich an Vollbeschäftigung, wirtschaftlichen Aufstieg und staatliche Fürsorge sowie Völkerfreundschaft und Errungenschaften der Sowjetunion in Wissenschaft, Technologie und Kultur, insbesondere in der Weltraumforschung (Lewada-Zentrum 24.06.2019; WZIOM 30.12.2022). Lediglich 4 Prozent assoziierten die Sowjetzeit mit Mangel und Warteschlangen, nur 1 Prozent – mit dem Eisernen Vorhang, Repressionen und Stagnation (Lewada-Zentrum 24.03.2020).

Die knapp 70-jährige Geschichte der Großmacht lässt sich schwer systematisieren und analysieren: »[D]ie von Historikern herangezogenen Theorien, ihre Begriffe und ihre analytischen Kategorien versagen häufig im Angesicht der Sowjetgeschichte«, stellt der Osteuropa-Historiker Stefan Plaggenborg (2004, S. 252) fest. Das gilt genauso für die postsowjetische Erinnerungskultur, sodass auch dieses Kapitel lediglich die Konturen der vielfältigen Gedächtnisse aufzeigen kann. Zwar werden im offiziellen Erinnerungsdiskurs nationale Mythen hervorgeholt, belastende und traumatische Geschehnisse tendenziell ausgeblendet und heroische Ereignisse zu Bezugspunkten der Gegenwart und der kollektiven Identität gemacht (König 2010, S. 123), doch es wäre der Vielschichtigkeit der russischen Zivilgesellschaft nicht gerecht, lediglich von dieser *selektiven Amnesie* zu sprechen.

Zentrale Akteure und Ziele »Zweifellos ist der russische *Staat* der mächtigste geschichtspolitische Akteur, der den Blick auf die russische und sowjetische Geschichte maßgeblich prägt«, stellen die Historiker Jörg Ganzenmüller und Raphael Utz (2014, S. 6) fest. Dass diese Auseinandersetzung so unkritisch und lückenhaft erfolgt, erklären sie mit der starken Elitenkontinuität im postsowjetischen Russland. Zu keinem Zeitpunkt habe es seitens des Staates ein übergeordnetes Interesse gegeben, »die sowjetische Geschichte selbstkritisch zu beleuchten« (ebd., S. 7). Zwar gab es in der Ära Jelzin (1991–1999) größere Freiräume für den offenen Umgang mit den (vor allen stalinistischen) Verbrechen, jedoch ging die Initiative überwiegend

von Journalisten, Aktivisten und zivilgesellschaftlichen Organisationen aus – nicht von dem Staat selbst (Creuzberger 2011, S. 45; Ganzenmüller und Utz 2014, S. 7). Nachdem Wladimir Putin in der Silvesternacht 1999 an die Macht gekommen war, wurde die öffentlichkeitswirksame Aufarbeitung des Massenterrors und der Gewalt »in Mitleidenschaft gezogen« (Creuzberger 2011, S. 45). An die Stelle einer (selbst-)kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit traten Geschichtserzählungen, die »die patriotische Erziehung und den historischen Optimismus« fördern (Roginski 2011, S. 62).

Der Einfluss des Staates auf den Umgang mit der Vergangenheit geht weit über parteipolitische Strukturen hinaus. Regierungsorgane wie der russische *Sicherheitsdienst FSB* mischen sich ebenfalls aktiv in den Geschichtsdiskurs ein und verteidigen das offizielle Geschichtsbild überaus erfolgreich (Creuzberger 2011, S. 45). Einheimische Historiker, die beispielsweise den Hitler-Stalin-Pakt kritisch kommentieren oder die Deportation ganzer Völker verurteilen, werden von Geheimdienstlern »kurzerhand als ›Geschichtsfälscher‹ diffamiert« (ebd., S. 46). Auch staatlich geförderten *Stiftungen* wie die Stiftung Historisches Gedächtnis (Fond Istoritscheskaja Pamjat) obliegt »die Bekämpfung nicht regierungskonformer zeithistorischer Geschichtsdiskurse« (ebd., S. 47). Weitere Akteure der staatlichen Geschichtspolitik sind das *Kultusministerium*, das sich auf verschiedenen Ebenen gegen vermeintliche Versuche der Geschichtsfälschungen einsetzt, sowie die *Russländische Militärhistorische Gesellschaft*, die dem Ministerium unterstellt ist.

Das Quasi-Monopol des Staates auf die »historische Wahrheit« wird durch Gesetze zusätzlich abgesichert. Die im Jahr 2020 geänderte Verfassung der Russischen Föderation schreibt beispielsweise im neu hinzugefügten Artikel 67.1 (3) vor, dass das Andenken an die Verteidiger des Vaterlandes zu ehren und der Schutz der historischen Wahrheit zu gewährleisten sei. Im Jahr 2021 unterzeichnete Wladimir Putin außerdem ein Gesetz, das das Gleichsetzen von NS- und Sowjethandlungen im Zweiten Weltkrieg sowie die Leugnung der »entscheidenden Rolle des sowjetischen Volkes beim Sieg über Nazi-Deutschland und der humanitären Mission der Sowjetunion bei der Befreiung von Ländern Europas« unter Strafe stellt. Der Raum des Erinnerbaren und der »richtige« Umgang mit der Geschichte werden durch gesetzliche Reglementierungen festgelegt, indem bestimmte Gedächtnisinhalte und Perspektiven legitimiert und andere verboten werden. Auf diese Weise wird »die unparteiische, wissenschaftliche Aufarbeitung der Geschichte behindert und eine notwendige gesellschaftspolitische Diskussion im Keim erstickt« (Volk 2013).

Doch dort, wo Macht, Zwang und Verbote herrschen, gibt es auch Widerstand. Während die politische Elite versucht, die Erinnerungen an Staatsverbrechen »unter einer Decke des Schweigens zu begraben« (König 2010, S. 117), setzen sich viele zivilgesellschaftliche Akteure – darunter *Historiker, Bürgerrechtler und Oppositionelle* – für eine kritische Auseinandersetzung mit der sowjetischen Vergangenheit ein. Ihr Fokus liegt vor allem auf der Aufarbeitung historischer Tragödien, zu denen zwei-

fellos auch der Große Terror und die Repressionen gehören (Creuzberger 2011, S. 44; Kindler 2014b, S. 212).

Vor dem Hintergrund der Bemühungen des Staates, das Monopol auf die Geschichtsdeutung zu behalten, haben es diese Akteure in Russland jedoch schwer. Ein prominentes Beispiel ist der Fall des Historikers und Menschenrechtlers Jurij Dmitrijew, der sich mit dem stalinistischen Terror befasste. Er suchte in der Region Karelien nach Erschießungsstätten und rekonstruierte die Lebensläufe der politisch Verfolgten. Im Jahr 2016 wurde er von der Staatsanwaltschaft wegen des Besitzes von Kinderpornografie und sexuellen Missbrauchs an seiner Adoptivtochter angeklagt. 2020 wurde Dmitrijew zu 13 Jahren Haft verurteilt, und 2021 erhöhte das Gericht die Strafe auf 15 Jahre (weitere Details dazu finden sich in Memorial 2019). NGOs und Menschenrechtler kritisierten das Verfahren als konstruiert und politisch motiviert. Die Menschenrechtsorganisation Memorial erklärte den Stalinismus-Forscher zum politischen Gefangenen. Human Rights Watch ordnete den Fall Dmitrijews in den Kontext weiterer Versuche der russischen Behörden ein, die kritische Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte zu unterdrücken:

»Dmitriev's prosecution has taken place in the context of efforts by Russian authorities to minimize Stalin's crimes, foster nationalist groups that attack people dedicated to uncovering the truth about the Gulag, and tarnish as ›foreign agents‹ and ›re-writers of history‹ independent groups that investigate abuses of the Stalin era and commemorate the victims.« (Human Rights Watch 21.07.2020)

Die bereits erwähnte Menschenrechtsorganisation *Memorial* war fast 35 Jahre lang eine führende Kraft unter den Akteuren ›von unten‹. Gegründet im Jahr 1987 von kritischen Intellektuellen und ehemaligen Dissidenten, darunter auch der Friedensnobelpreisträger Andrej Sacharow, wurde Memorial von Anfang an zum »Interessenanwalt der Opfer stalinistischer Repressionen und Verfolgung« und setzte wichtige Impulse für einen Geschichtsdiskurs »abseits der staatlich reglementierten Auseinandersetzung mit dem Stalinismus« (Creuzberger 2011, S. 44). Zu den Verdiensten von Memorial gehört zum Beispiel die Errichtung des Solowezki-Steins, eines Gedenksteins für die Opfer der stalinistischen Gewaltherrschaft auf dem Moskauer Lubjanka-Platz.

Die Urteile gegen Memorial folgten wie am Fließband (Ackeret 2019), die Organisation wurde zu hohen Geldstrafen verurteilt und Opfer aggressiver Aktionen – »offenbar von den russländischen Behörden inspiriert«, meinte die Politikwissenschaftlerin Evgenija Lezina (2014, S. 166). »In den letzten Jahren wurde unserem Versuch, der offiziellen Meinung ein Bild entgegenzusetzen, mit einer unglaublichen Hetze begegnet: Wir würden den Feinden Russlands das Wort reden«, erklärte die Memorial-Mitarbeiterin Irina Scherbakowa in einem Interview mit dem deutschen Historiker Norbert Frei im Jahr 2016 (Quellen zur Geschichte der

Menschenrechte 2016). Im selben Jahr wurde Memorial aufgrund seiner politischen Tätigkeit und finanzieller Unterstützung aus dem Ausland vom Justizministerium als ›ausländischer Agent‹ eingestuft. Im Dezember 2021 beschloss das Oberste Gericht Russlands aufgrund mehrerer Verstöße gegen das ›Agentengesetz‹ seine Zwangsauflösung. NGOs, Menschenrechtsorganisationen, Stiftungen, Historiker und Politiker aus aller Welt kritisierten das Urteil und bekundeten ihre Solidarität mit Memorial (exemplarisch Amnesty International 28.12.2021; Heinrich-Böll-Stiftung 28.02.2022). Einige von ihnen blickten auf mehrjährige Kooperationen mit Memorial zurück. Dabei steht die russische Regierung jeglicher Zusammenarbeit mit ausländischen Akteuren – insbesondere mit *westlichen NGOs und politischen Stiftungen*, die sich an der Aufarbeitung sowjetischer Vergangenheit beteiligen – skeptisch gegenüber: »Nur Russen selbst seien in der Lage, die eigene Geschichte angemessen zu deuten, so der Tenor derartiger Einlassungen.« (Kindler 2014, S. 210)

Inhalte und Deutungen Der Historiker Manfred Hildermeier (2017) definiert in seinem 1.348-seitigen Mammutwerk »Geschichte der Sowjetunion 1917–1991« fünf Perioden der sowjetischen Geschichte:

- Der Aufbau des Sowjetstaates (1917–1928),
- Mobilisierungsdiktatur (1929–1941),
- Der Sieg und sein Preis (1941–1953),
- Entwickelter Sozialismus? (1953–1982) sowie
- Letztes Aufgebot, *Perestroika* und Zusammenbruch (1983–1991).

Spätestens seit 1995 stehen die Stalin-Ära und der sogenannte *Große Vaterländische Krieg* im Zentrum der staatlichen Geschichtspolitik und der zivilgesellschaftlichen Erinnerungsarbeit (Ganzenmüller und Utz 2014, S. 8). Auch in der Wissenschaft scheinen diese beiden Geschichtskapitel auserforscht zu sein. Der Fokus dieser Arbeit liegt dagegen auf dem Erinnern an die letzten zwei Perioden, also an die *poststalinistische* Sowjetunion (1953–1991). Es ist zwar offensichtlich, dass stalinistische Gewalt- und Terrorstrukturen auch nach dem Tod des Diktators im Jahr 1953 weiterbestanden: Es gab keinen Austausch der Funktionseliten, und der Gulag, das Straflagersystem, wurde nicht sofort aufgelöst. Die Gesellschaft blieb atomisiert, die Geheimpolizei allgegenwärtig und das Erbe des Großen Terrors und des Personenkults überschattete die folgenden Jahre (Plaggenborg 2004, S. 239–243). Dennoch markiert das Jahr 1953 den Beginn einer neuen Ära, die durch die »Abkehr von den Gewaltverhältnissen des Stalinismus« (ebd., S. 242) und vielfältige Politik-, Wirtschafts- und Kulturreformen gekennzeichnet ist.

Die staatlich orchestrierte und geförderte Erinnerung rückt sowjetische Triumphe in den Vordergrund und pflegt »das Bild einer *Epoche der ruhmreichen Siege und*

großen Errungenschaften« (Roginski 2009, S. 40) – sei es der militärische Triumph der Roten Armee im Großen Vaterländischen Krieg oder »der Sieg über den Kosmos«, symbolisiert durch den Flug Jurij Gagarins ins All (Dubin 2005, S. 222). Im Zentrum des Gedenkens steht die *Breschnew-Ära* (1964–1982). Nach der Erfahrung des mit dem Zerfall der Sowjetunion verbundenen sozialen Niedergangs und der Frustration ist sie »als goldene Zeit materiellen Wohlstands und nationalen Ruhms« (ebd., S. 219) in der Erinnerung vieler Russinnen und Russen geblieben. Dass die Breschnew-Zeit auch für die Nachfolgegenerationen retrospektiv idealisierte wurde, bestätigten aktuellere Umfrageergebnisse des Meinungsforschungsinstituts WZIOM: Während 40 Prozent der Befragten im Jahr 2019 zufrieden waren, Bürgerinnen und Bürger Russlands zu sein, wünschten sich 37 Prozent die Rückkehr in die Breschnew-Zeit (WZIOM, zit.n. RIA Nowosti 2019). Neben Vorstellungen von sozialer Stabilität und Großmachtstatus sind auch die Ideale sozialer Gleichheit sowie das Wir-Gefühl wesentliche Faktoren (Dubin 2005, S. 223). Diese idealisierte Vorstellung ist jedenfalls nicht gänzlich unbegründet. Der Soziologe Boris Dubin beschreibt diese Zeit wie folgt:

»Die Brežnev-Ära war wahrscheinlich das Maximum dessen, wozu das sowjetische gesellschaftliche und politische System und die sowjetische Zivilisation in der Lage waren, ohne zu direkten Massenverfolgungen zu greifen und einen massenhaften Ausnahmezustand wie Hunger oder Krieg hervorzurufen. Man kann sie als Verkörperung und Höhepunkt des ›Sowjetischen‹ betrachten.« (Dubin 2007, S. 70)

Dadurch wird die Sowjetunion unter Breschnew als Gegenbild zu den Amtszeiten von Gorbatschow und Jelzin wahrgenommen, die in Erinnerung mit sozialem Chaos, materieller Unsicherheit und dem Gefühl der Erniedrigung verbunden sind. Sie steht auch im Kontrast zum frustrierenden Zustand der älteren Menschen im heutigen Russland »mit ihren geringen Einkünften oder Renten, dem niedrigen Sozialstatus und dem Fehlen jeglicher Anerkennung oder Vergütung für das Leben, das sie gelebt haben« (Dubin 2005, S. 224).

Eine Gegenerzählung, die in weiten Teilen der Bevölkerung eher unpopulär ist, verbindet die Sowjetunion unter Breschnew »mit dem Makel der *Stagnation*« (Creuzberger 2011, S. 43). Diese Erzählung hebt all das hervor, was in der idealisierten Erinnerung verdrängt wird: den Mangel und das stundenlange Schlangenstehen (Kljutscharjowa 2011, S. 3), Repressalien gegen Andersdenkende, die offiziellen Bestrebungen zur Rehabilitierung Stalins anlässlich seines 100. Geburtstags im Jahr 1979, die militärische Intervention in Afghanistan im selben Jahr sowie die zunehmende Senilität von Breschnew und anderen Kremlführern (Dubin 2005, S. 222). Dazu kommen Reden, die von »ideologischem Dogmatismus und pathetischen Worthülsen« (Kindler 2014, S. 197–198) durchzogen waren, die Doppelmoral, die

kollektivistische Ideologie und die geringe Autonomie des Individuums, Ausbürgerungen sowie politische Umstände, die Tausende zur Emigration drängten (Dubin 2005, S. 226, 230).

Erinnerungsorte und Medien des kulturellen Gedächtnisses Nach dem Verschwinden der Sowjetunion von den Landkarten wird die Erinnerung an die umstrittene Vergangenheit im kulturellen Gedächtnis wachgehalten: sei es im Moskauer Gulag-Museum und in regionalen Ausstellungen, auf mehr als 800 Gedenktafeln und Denkmälern, die an die Opfer des Stalinismus erinnern, oder auf Straßen, die die Namen jener tragen, die die Terrormaschine in Gang setzten. Das Erbe der Sowjetunion findet sich auch in historisch-literarischen Werken wie »Der Archipel Gulag« von Aleksander Solschenizyn und in zahlreichen heroisch-patriotischen Kriegsfilmern wie *STALINGRAD* (RU 2013) wieder. Die jährlichen Militärparaden am 9. Mai auf dem Roten Platz und die *Busse des Sieges*, die zwischen 2010 und 2013 mit Stalin-Portraits und Kriegsslogans geschmückt durch russische Städte fuhren, erinnern an den Sieg im Großen Vaterländischen Krieg. Die Art und Weise, wie Medien Vergangenheitsbilder konstruieren und somit in den Kampf um die Deutungshoheit über die Sowjetgeschichte verwickelt werden, lässt sich am Beispiel von Schulbüchern und Filmproduktionen veranschaulichen.

Im Jahr 2001 lancierte Wladimir Putin ein staatliches Programm zur *patriotischen Erziehung* und leitete die Ablösung der bisherigen, vergleichsweise kritischen Schulbücher ein, um sie »durch positivere Darstellungen der nationalen Geschichte« zu ersetzen (Keghel 2015, S. 326). Dabei wird der Stalin-Terror beispielsweise »als historisch notwendiges und alternativloses Mittel zur Lösung staatlicher Aufgaben« (Roginski 2009, S. 43) legitimiert. Arsenij Roginski sieht dies als Teil eines staatlichen ideologischen Programms, das darauf abzielt, das Narrativ zu etablieren, dass der Staat immer Recht habe und die Staatsmacht über den Interessen des einzelnen und der Gesellschaft stehe (ebd.). Dieses Narrativ wird auch von der vom Gazprom-Sender NTW finanzierten Fernsehserie *STALIN: LIVE* (RU 2006) unterstützt, die die Repressalien mit der Notwendigkeit zur Vereitelung ausländischer Terrorakte rechtfertigt. »Folgt man dem, so hat es keine unschuldigen oder sinnlosen Opfer gegeben«, fasst Liliya Berezhnaya (2014, S. 213) zusammen. Irina Scherbakowa (2010, S. 24) erkennt hinter diesen Vergangenheitsbildern eine Strategie zur Rechtfertigung von Gewalt als einem effektiven politischen Steuerungsinstrument.

Alternative Erzählungen finden in diesem Diskurs keinen Platz. Der französisch-britischen Filmsatire *THE DEATH OF STALIN* (UK/FR 2017) wurde noch vor dem Kinostart die Verleiherlaubnis entzogen. Der Dokumentarfilm *KOLYMA – BIRTH-PLACE OF OUR FEAR* (RU 2019), der das Gulag-System entlarvt, stieg rasch zum Streaming-Hit auf und wurde trotzdem von russischen Leitmedien weitgehend ignoriert. Gegen den Journalisten und Regisseur Jurij Dud wurde eine umfassende Auftragskampagne gestartet: »Seine bloße Existenz verletzt das staatliche Monopol

auf die Erinnerung und die Wahrheit«, meinte der prominente russische Journalist Oleg Kaschin (2019). Im April 2022 wurde Dud vom Justizministerium als »ausländischer Agent« eingestuft.

2.3 Postsozialistische Erinnerungslandschaften im Vergleich

»Wichtigste Quelle sind nicht die Erinnerungen der Zeitzeugen, sondern die herrschenden Diskurse der Gegenwart, die wiederum [...] den Status quo der gesellschaftlichen Machtverhältnisse repräsentieren.«
(Meyen 2013, S. 231)

Im Jahr 2010 sprach der Historiker Edgar Wolfrum (2010) von einer »Europäisierung, Globalisierung und Universalisierung der Erinnerung« an den Kommunismus (S. 29) und stellte fest: »Da man die Schützengräben des Kalten Krieges verlassen hat, ist der Blick freier geworden, sind Wahrnehmungsblockaden gefallen.« (S. 27) Der Einblick in die Gedenkstrukturen in Deutschland und Russland macht deutlich, dass diese These – zumindest in Bezug auf die beiden Länder – so nicht stimmt. Zwischen den ehemaligen Fronten des Kalten Krieges gibt es beachtliche Unterschiede in der rückblickenden Bewertung des sozialistischen Experiments, aber auch durch die nationalen Erinnerungslandschaften verlaufen tiefe Gräben. Weder in Deutschland noch in Russland gibt es eine einheitliche Erzählung über die Vergangenheit; in beiden Ländern klingt ein vielstimmiger Chor der teilweise gegensätzlichen Erinnerungen. Bezüglich der Inhalte und Deutungen, die den jeweiligen nationalen Diskurs dominieren, könnten die postsozialistischen Erinnerungskulturen in Deutschland und Russland kaum unterschiedlicher sein. Dennoch bleiben in beiden Ländern die drei Grundfunktionen des politischen Rückgriffs auf die Geschichte gleich und gewinnen vor dem Hintergrund der Umbrucherfahrungen zusätzlich an Bedeutung: »die Schaffung einer Tradition, die Prägung einer kollektiven Identität und die Generierung politisch-historischer Legitimität« (Schmid 2008, S. 78).

Umbrucherfahrung, Werteorientierung und Suche nach Identität Nach dem Zusammenbruch der DDR und der Auflösung der Sowjetunion mussten das wiedervereinigte Deutschland und die neu entstandene Russische Föderation ihre nationalen Identitäten neu aushandeln. Menschen, die jahrzehntelang im Sozialismus gelebt hatten, fanden sich plötzlich in einer völlig neuen Realität wieder: Die politische, ideologische und wirtschaftliche Landschaft hatte sich fundamental und unwiderruflich

verändert. Die Frage nach dem Umgang mit der Vergangenheit und ihrer Bedeutung für die nationale Identität stellt sich in besonderem Maße, wenn die Welt praktisch über Nacht eine andere wird. Insbesondere bei Umbrüchen und Revolutionen, Systemwechseln und politischem Neubeginn kommt der Geschichtspolitik eine entscheidende Rolle zu: Die neue politische Ordnung muss ihre Existenz sichern und legitimieren, indem sie eine nationale *Gedächtnisgemeinschaft* schafft und die gegenwärtige Ordnung im Bewusstsein der Bevölkerung als einzig wahre, natürliche und vernünftige verankert (Jäger 2015, S. 49; König 2010, S. 120–121).

- Bei der Konstruktion der nationalen Identität der Deutschen nimmt die *Demokratie* einen besonders hohen Stellenwert ein. Die Erinnerung an den Unrechtscharakter der SED-Herrschaft sowie an das Leid, die Opfer und den Widerstand gegen das totalitäre Regime trägt entscheidend zur Stärkung des freiheitlich-demokratischen Bewusstseins bei (Sabrow 2009, S. 18). Die breite gesellschaftliche Zustimmung zur demokratischen Gesellschaftsordnung ist eng mit den Wertvorstellungen der Deutschen verbunden: Sowohl im privaten als auch im beruflichen Leben spielen Werte eine zentrale Rolle, die auf persönliche Freiheit, die Autonomie des Denkens und Handelns und Selbstständigkeit abzielen (Klein 2014, S. 344). Im Mittelpunkt stehen dabei die Unabhängigkeit und das individuelle Glück. Die Unvereinbarkeit dieses Wertesystems mit einer autoritären bzw. totalitären Gesellschaftsordnung bildet eine bedeutende Kontinuität in der nationalen Identität Deutschlands. Obwohl die Diskussion über die Qualität der deutschen Demokratie tagtäglich geführt wird und die Zufriedenheit mit der demokratischen Praxis bei den Ostdeutschen deutlich geringer ausfällt als in den alten Bundesländern (ebd., S. 345), besteht im Hinblick auf die Werteorientierung weitgehend Einigkeit:

»Eine nicht-demokratische politische Ordnung wäre mit den vorherrschenden Konzeptionen einer wünschenswerten Gesellschaft, in der nur eine Minderheit die notwendige Unterordnung des Individuums unter ein Kollektiv als erstrebenswert erachtet, nicht vereinbar. Jeder Entwurf einer alternativen Gesellschaftsordnung ist nicht nur in Westdeutschland, sondern ebenfalls in Ostdeutschland mit der Herausforderung konfrontiert, dass er die persönlichen Freiheiten gewährleisten muss, die in den Wertorientierungen der Deutschen fest verankert sind.« (Klein 2014, S. 346)

- Ein konträres Bild zeichnet sich in Bezug auf Russland ab. Eine der zentralen innenpolitischen Angelegenheiten Russlands ist die Suche nach einer *nationalen Idee*, die dem Volk nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion – der radikalsten gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Veränderung in Russland seit dem Ende des Großen Vaterländischen Krieges – Halt und Zuversicht geben

könnte. Im Jahr 1996 veröffentlichte die Zeitung *Rossijskaja Gaseta*, das Amtsblatt der russischen Regierung, eine Preisausschreibung für eine nationale, vereinigende Idee unter dem Titel »Idee für Russland« (»Kto my? Kuda idjom?« 1996). Der Gewinner, der Linguistik-Professor und Verbündete von Jelzin, Gurij Sudakow, konzipierte die *russische Idee* damals als *Gegenpol zum europäischen bzw. westlichen Individualismus*, der den persönlichen Bedürfnissen Vorrang vor den Anforderungen einer Gemeinschaft einräumt. An dieser Konzeption hat sich im Grunde genommen wenig geändert, auch wenn die Suche nach einer vereinigenden Idee längst nicht abgeschlossen ist (Präsident der Russischen Föderation 09.11.2022).

Legitimation bestehender Machtverhältnisse Auch wenn die staatlichen Akteure in beiden Ländern das gleiche Ziel verfolgen, nämlich die Legitimierung der bestehenden Macht-, Wirtschafts- und Gesellschaftsverhältnisse, setzen sie dafür unterschiedliche Strategien ein.

- Die diktaturzentrierte Erinnerung an die DDR schafft einen positiven Bezug zur Gegenwart, indem sie das abgelöste System sowie seine Anhänger und Vertreter delegitimiert (König 2010, S. 121; Sabrow 2009, S. 18). Darin offenbart sich eine gewisse Sonderstellung Deutschlands im Feld der postsozialistischen Erinnerungskulturen, die auf den maßgeblichen Einfluss westdeutscher »Deutungs- und Erklärreliten« (Kowalczyk 2019, S. 211) zurückzuführen ist. Anna Saunders und Debbie Pinfold (2013, S. 9) betonen die einzigartige Position der ostdeutschen Gesellschaft heute, die von den Institutionen, rechtlichen Rahmenbedingungen und kulturellen Einflüssen eines westlichen Staates geprägt wurde wie keine andere postsozialistische Übergangsgesellschaft.
- Der russische Staat betrachtet die sowjetische Vergangenheit, die er auch als seine eigene ansieht, als »sakrosankt« und integriert in die nationale Geschichtserzählung nur das, »was die Wunschphantasie eigener Stärke, Größe und Reinheit bestätigt« (König 2010, S. 123). Der Historiker und Menschenrechtler Arsenij Roginski (2011) stellt außerdem eine Verbindung zwischen der antidemokratischen Politik von Wladimir Putin und der Verherrlichung des totalitären Regimes unter Stalin im offiziellen Geschichtsdiskurs fest: »Der Rückgriff auf Stalin und den Sieg im Zweiten Weltkrieg sollte dazu dienen, Putins autoritäre Herrschaft zu legitimieren.« (S. 55)

Offizielles vs. kommunikatives Gedächtnis In Deutschland wie in Russland lässt sich eine Diskrepanz zwischen der öffentlichen bzw. offiziellen Erinnerung und der Primärerfahrung von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen feststellen. Mehr noch: Das *kommunikative* bzw. *Alltagsgedächtnis* (Assmann 1988, S. 9–10) wird durch die medial vermittelten, tendenziell einseitigen Bilder in beiden Ländern gestört. Auch wenn diese

Arbeit die privaten, im Familien- und Freundeskreis gepflegten Erinnerungen lediglich am Rande behandelt, sollte ihre Wechselbeziehung mit der öffentlichen Erinnerungskultur im Blick behalten werden.

In Bezug auf die DDR stellt Michael Meyen (2013) in Gruppeninterviews fest, dass Ostdeutsche öffentliche Gespräche über ihre Vergangenheit am liebsten meiden, weil eine ostdeutsche Herkunft mit einem Statusverlust verbunden sei, wenn man nicht zur DDR-Opposition bzw. zu Protagonisten des Herbstes 1989 gehöre (S. 226–227). Auch die russische Historikerin Irina Scherbakowa beschreibt in ihrem Aufsatz »Wenn Stumme mit Tauben reden«, warum die Weitegabe eigener Erinnerung versiegt sei:

»Junge Menschen sind in Russland einer ideologisierten, pseudopatriotischen Erinnerungspolitik ausgeliefert. An sich wäre das Familiengedächtnis eine Quelle der Erinnerung. Doch selbst das war immer fragmentiert und widersprüchlich. Traumata und Zensur verhinderten, dass die Alten sich öffneten. Die umstürzende Dynamik der 1990er Jahre führte dazu, dass den Jungen die Werte und Erfahrung der Alten nichts mehr galten. Ein Zwiegespräch über historische Erfahrungen kam so kaum zustande.« (Scherbakowa 2010, S. 17)

Die Rolle der Medien in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit fasst Michael Meyen (2013) im Fazit seiner Studie zur DDR im medialen und kollektiven Gedächtnis wie folgt zusammen: »Wichtigste Quelle sind nicht die Erinnerungen der Zeitzeugen, sondern die herrschenden Diskurse der Gegenwart, die wiederum [...] den Status quo der gesellschaftlichen Machtverhältnisse repräsentieren.« (S. 231)

Welchen Platz nehmen Filme in dieser fragmentierten Erinnerungslandschaft ein? Wie gehen sie mit »allen diesen verschiedenen, widersprüchlichen, geteilten und allmählich auch verblassenden Erinnerungen« (Veen 2015b, S. 9) um? Welche Interpretationen der sozialistischen Vergangenheit – zwischen verklärender Glorifizierung und kritischer Aufarbeitung der Parteidiktatur – bieten sie ihrem Publikum? Diese und viele weiteren Fragen beschäftigen nicht nur mich als Autorin dieser Arbeit, sondern stehen auch im Fokus des Interesses vieler medien- und kulturwissenschaftlicher Studien. Das nächste Kapitel zeigt schlaglichtartig, wie die Konstruktion und Verbreitung von filmischen DDR- und Sowjetunion-Bildern bisher untersucht wurden.

2.4 Forschungsstand zur DDR und der Sowjetunion im Film

Filmische Geschichtsbilder beschäftigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus verschiedenen Fachdisziplinen: Historiker und Geschichtsdidaktikerinnen, Soziologen und Linguistinnen, Erziehungs-, Kultur- und Medienwissenschaftler

nähern sich den fiktionalen und dokumentarischen Geschichtserzählungen sowie ihrer Rolle in der Erinnerungskultur aus unterschiedlichen Perspektiven. Die Vielfalt an Monografien, Sammelwerken und Zeitschriftenaufsätzen, die sich mit der filmischen Darstellung der sozialistischen Vergangenheit auseinandersetzen, ist mittlerweile kaum noch zu überblicken. Hinzu kommt eine nahezu unüberschaubare Menge an Filmheften, pädagogischem Begleitmaterial und Handreichungen, herausgegeben von Verleih- und Produktionsfirmen oder von der Bundeszentrale für politische Bildung (BpB). In diesem Kapitel werde ich einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand geben und auf zwei bemerkenswerte Leerstellen hinweisen, die durch diese Arbeit adressiert werden sollen. Um die Bandbreite der herangezogenen Untersuchungen einzuschränken, werde ich mich auf Arbeiten konzentrieren, die ihren Schwerpunkt auf fiktionale Filme legen, die nach 1990 bzw. 1991, also im postsozialistischen Kontext, erschienen sind.

Die DDR im Film In der breit gefächerten englisch- und deutschsprachigen Forschung zu filmischen Darstellungen der DDR lassen sich drei grobe Zugänge identifizieren.

- Einige Arbeiten befassen sich mit der Darstellung des ›Arbeiter-und-Bauern-Staates‹ *im Zeitverlauf*. Sie versuchen, den sich wandelnden Bildern nachzugehen und die Transformationsprozesse zu erklären, die filmische Erzählungen sowie Identitäts- und Geschichtsdiskurse, die sich mit dem DDR-Diskurs verschränken, durchlaufen (exemplarisch Hallasch 2016; Hodgin 2011; Kannapin 2009; Lüdeker 2012, 2015; Schenk 2005). So nimmt beispielsweise der Medienwissenschaftler Gerhard Lüdeker (2015) mehrere fiktionale Fernseh- und Kinoproduktionen unter die Lupe, analysiert die darin enthaltenen Identitätsangebote und teilt sie in verschiedene, aufeinanderfolgende und teilweise parallel verlaufende Wellen ein.
- Andere Publikationen, vor allem Beiträge in Sammelbänden und Fachzeitschriften, widmen sich *einzelnen* Filmen. Dabei konzentriert sich die wissenschaftliche Analyse hauptsächlich auf besonders prominente, international erfolgreiche Produktionen, die kontroverse Diskussionen über die Vergangenheit angestoßen und Wendepunkte im Diskurs markiert haben: die Ostalgie-Komödie *SONNENALLEE* (DE 1999) (exemplarisch Brockmann 2020; Cooke 2003; Orth 2010), den Kultfilm *GOOD BYE, LENIN!* (DE 2003) (exemplarisch Barney 2009; Bernhardt 2009; Hillman 2006; Moller 2015, 2020; Pauleit 2010) sowie den Oscar-Gewinner *DAS LEBEN DER ANDEREN* (DE 2006) (exemplarisch Berghahn 2009; Cooke 2013; Koreik 2020; Moller 2015; Probst 2010; Seegers 2008). Auch weniger bekannte, aber dennoch unter verschiedenen Gesichtspunkten relevante Spielfilme finden Beachtung, darunter einer der letzten DEFA-Filme *DIE ARCHITEKTEN* (DDR 1990) (exemplarisch Behbehani 2010), der Liebesfilm *DER ROTE KAKADU*

(DE 2006) (exemplarisch Lüdeker 2010), das Drama *BARBARA* (DE 2012) (exemplarisch Henzler und Moller 2016), der Kinderfilm *SPUTNIK* (DE 2013) (exemplarisch Drogi 2016) oder die Serie *DEUTSCHLAND 83* (DE 2015) (exemplarisch Orth 2020). Das Spektrum der Forschungsfragen reicht dabei von der Analyse von Stereotypen und filmischen Authentizitätskonstruktionen über (geschichts-)didaktische Impulse bis hin zur Rezeption im Ausland.

- Vereinzelt finden sich auch Arbeiten, die sich auf spezifische Erinnerungsmedien konzentrieren, wie zum Beispiel Fernsehkrimis *TATORT* und *POLIZEIRUF 110* (Brück et al. 2009) oder Dokudramas (Steinle 2015). Ebenso beschäftigen sich einige Studien mit bestimmten Diskursfragmenten, Ereignissen und Erinnerungsorten, wie etwa der Arbeit der Staatssicherheit (Kötzing 2018b), der Berliner Mauer (Dorgerloh 2011) oder dem DDR-Alltag (Weihrauch 2015).

Unabhängig von ihrem thematischen Fokus und methodischen Zugang schlagen diese Arbeiten beinahe immer eine Brücke von den filmischen Darstellungen zu gesellschaftspolitischen Debatten und Erinnerungsdiskursen. Besonders häufig verschränken sich die Filmanalysen mit den Themen *Ostalgie* und Identität (exemplarisch Kapczynski 2007; Strübel 2009).

Wie die künstlerische Aufarbeitung der DDR im Umfeld von Jubiläen und Feiertagen an Intensität gewinnt, bringt auch die Wissenschaft Arbeiten hervor, die einen kritisch-analytischen Blick auf die Darstellung des untergegangenen Staates werfen. Zum Beispiel veröffentlichten Gerhard Lüdeker und Dominik Orth (2010a) anlässlich des 20-jährigen Wiedervereinigungsjubiläums den Sammelband »Mauerblicke – Die DDR im Spielfilm«. Fünf Jahre später zog Hans-Joachim Veen (2015a) in einem Sammelband die Bilanz der 25-jährigen DDR-Aufarbeitung in Literatur, Film und Internet und fragte nach »Erinnerungen und Deutungen in der Rückschau auf die DDR als Parteidiktatur und als sozialistische Gesellschaftsordnung« (Veen 2015b, S. 9). Zum 30-jährigen Jubiläum der Deutschen Einheit brachte Dominik Orth, diesmal gemeinsam mit dem Literatur- und Medienwissenschaftler Heinz-Peter Preußner (2020a), den Sammelband »Mauerschau – die DDR als Film« heraus.

Die Sowjetunion im Film Die Darstellung der Sowjetunion in russischen Filmen beschäftigt hauptsächlich russischsprachige Forscherinnen und Forscher. Der eingeschränkte Zugang zu Quellen, Sprachbarrieren sowie oft fehlende Filmuntertitelung oder Synchronfassungen erschweren den analytischen Blick von außen. Auch unzureichende Kenntnisse des kulturellen und gesellschaftspolitischen Hintergrundes, die für eine kontextuelle Einordnung essenziell wären, stellen eine Herausforderung dar. Trotz dieser Hindernisse möchte ich drei Arbeiten besonders hervorheben: Die Slawistin Susan Larsen (2000) blickt in ihrem englischsprachigen Aufsatz zurück auf die Anfangsjahre des postsowjetischen Kinos und befasst sich mit populären Filmen, die einerseits die Verbrechen der Stalin-Ära anprangern

und andererseits nach Heldenmythen und Vorbildern aus dieser Vergangenheit suchen. Die deutschsprachige Kulturwissenschaftlerin Isabelle de Kegel (2005, 2015) analysiert postsowjetische Perspektiven auf den Großen Vaterländischen Krieg anhand des vielfach prämierten Films *SWOI* (Die Unsrigen) (RU 2004) und der Serie *STRAFBAT* (Strafbataillon) (RU 2004), die durch ihren Spagat »zwischen kritischer Aufarbeitung, Patriotismus und Kommerz« (Kegel 2015, S. 305) zu einem der wichtigsten Fernsehereignisse im postsowjetischen Russland avancierte.

Russischsprachige Untersuchungen zur filmischen Erinnerungskultur richten ihren Fokus auf den Stalinismus und den Großen Vaterländischen Krieg – zwei besonders umstrittene Kapitel der sowjetischen Geschichte. Eine Leerstelle bleiben jedoch Arbeiten, die eine dezidiert kritische Haltung einnehmen. Die mangelnde kritische Aufarbeitung von innen heraus könnte daran liegen, dass eine solche Analysearbeit vornehmlich darauf abzielt, den hegemonialen Diskurs zu dekonstruieren, Machtstrukturen zu kritisieren und das Nichtgesagte ans Licht zu bringen, was geschichtspolitisch eher unerwünscht ist. »Zivilgesellschaftliche Akteure und Historiker, die versuchen, einen ›alternativen‹ Blick auf die sowjetische Geschichte zu entwickeln, haben es schwer in Russland«, postuliert Robert Kindler (2014, S. 211). Dennoch bieten auch russischsprachige Arbeiten wertvolle Hinweise darauf, wie die Filmindustrie zum heroisch-patriotischen Diskurs beiträgt. So analysiert die Soziologin Anna Dupak (2019) die Konstruktion eines ›Sowjetmenschen‹ in acht russischen Blockbustern und sucht nach identitätskonstruierenden Merkmalen und ambivalenten Geschichtsdeutungen. Marija Wejz (2009) untersucht Klischees in der filmischen Darstellung des sowjetischen Alltagslebens. Lubow Bugajewa (2022) richtet ihren Blick auf den Alltag und die Ästhetik der Vergangenheitsrekonstruktion in postsowjetischen Fernsehfilmen und -serien. Jegor Isajew und Irina Poschidajewa (2016) legen ihren Fokus auf Geschichtsfilme, die sportliche Ereignisse inszenieren, und analysieren dahinterliegende Konstruktionslogiken von *In-* und *Out-groups*. Swetlana Sarubina (2012) beschäftigt sich mit dem Patriotismus im modernen russischen Kino zwischen 2000 und 2010. Dabei betonen alle Autorinnen und Autoren die entscheidende Rolle des gesellschaftspolitischen Kontextes, in dem der Film produziert und rezipiert wird. Dennoch bleibt die Analyse überwiegend auf filmimmanente Ebene beschränkt. Zum Beispiel arbeitet Maria Schub (2020) die Schlüsselstrategien der staatlichen Erinnerungspolitik in zeitgenössischen russischen Kinofilmen heraus, schlägt jedoch keine Brücke zu den Akteuren und Logiken der Kinofilmproduktion.

Tendenzen und Forschungslücken Ein gängiges Verfahren zur Untersuchung von filmischen Geschichtsbildern ist die Analyse einzelner Produktionen, die wiederum kontextuell erweitert werden, etwa durch Rekurse auf thematisch und ästhetisch verwandte Filme oder durch Verweise auf identitäts- und geschichtspolitische Debatten ihrer Entstehungszeit (vgl. Beiträge im Sammelband von Orth und Preußner

2020a). Arbeiten, die mehrere Produktionen in den Blick nehmen, wählen teilweise »bewusst subjektive Zugänge zu den Filmen« (Lüdeker und Orth 2010b, S. 11) und gehen häufig unstrukturiert vor: Weder wird das Vorgehen bei der Analyse offengelegt, noch ermöglichen die Befunde einen systematischen Vergleich zwischen den einzelnen Produktionen. An dieser Stelle setzt diese Arbeit an: Mithilfe eines untersuchungsleitenden Kategoriensystems gehe ich *systematisch* an die Filme heran und *über die filmimmanente Ebene hinaus*, indem ich auch die Bedingungen für das Zustandekommen bestimmter Deutungsmuster rekonstruiere, den Rezeptionskontext einbeziehe und die Veränderung des Diskurses aufzeige.

Bisher hat die Forschung keine vergleichende kommunikationswissenschaftliche Analyse der Erinnerungsdiskurse über die DDR und ihr sozialistisches Vorbild in Geschichtsfilmen geleistet. Im Rahmen dieser Arbeit kann diese Forschungslücke angesichts meines kulturellen Hintergrundes geschlossen werden. Der Vergleich von zwei gegensätzlichen Erinnerungskulturen und den filmischen Darstellungen, die in diesen unterschiedlichen geschichtspolitischen Kontexten entstehen, bringt die »Definitionsmachtverhältnisse« (Beck 2017) ans Licht, denn gerade in diesem Kontrast werden Interessen- und Machtverhältnisse besonders deutlich.

3. Kategoriensystem

Dieses Kapitel widmet sich dem »Hirn und Herz« (Meyen et al. 2019, S. 31) dieser Studie – dem Kategoriensystem. Bevor ich jedoch auf die einzelnen Untersuchungskategorien eingehe, erkläre ich, welche Vorteile das kategoriengeleitete Vorgehen mit sich bringt und inwiefern es hilft, »das Gewimmel der Diskurse zu entzerren« (Jäger 2019, S. 74).

Warum ein Kategoriensystem? Das Kategoriensystem leitet und strukturiert den gesamten Forschungsprozess: Es steuert jeden Schritt von der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes über die Methodenentscheidung und Samplebildung bis hin zur Auswertung und Interpretation des Materials (Löblich 2016, S. 76; Meyen et al. 2019, S. 29). Das Kategoriensystem gliedert einen komplexen Untersuchungsgegenstand in einzelne, analysierbare Teilaspekte (Meyen et al. 2019, S. 29) und beinhaltet *Analysebegriffe*, »die jeweils ein zu untersuchendes Merkmal bezeichnen« (Löblich 2016, S. 76). Im Prinzip funktioniert das Kategoriensystem für die qualitative Analyse wie das Codebuch in der quantitativen Forschung – mit dem Unterschied, dass es keine vorhin festgelegten Ausprägungen beinhaltet und keiner statistischen Auswertung dienen kann (ebd.).

Die Festlegung von Kategorien hilft, dem vom Soziologen Rainer Diaz-Bone (2017) beschriebenen »Münchhausen-Problem« gewappnet zu begegnen: Definiert man im Vorfeld Merkmale, die untersucht werden, muss man sich nicht mehr »ohne A-priori-Kategorien auf das unstrukturierte Material einlassen, um dann nach und nach die Ordnungsdimensionen im Material zu erkennen« (S. 136). Um die Lügenbaron-Metapher aufzugreifen: Man muss nicht mehr mühsam versuchen, sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf zu ziehen, denn dank des Kategoriensystems ist man mit einem zuverlässigen Analysetool ausgerüstet.

Das bedeutet allerdings nicht, dass die zu Beginn definierten Kategorien unverändert bleiben müssen. Während jede Codebuch-Änderung in der quantitativen Analyse »de facto Abbruch und Neuanfang bedeutet« (Meyen et al. 2019, S. 31), soll der kategoriengeleitete qualitative Forschungsprozess als *Spirale* gesehen werden, an der man mehrfach, aber natürlich nicht unendlich, drehen kann, wenn neue Er-

kenntnisse eine Anpassung – beispielsweise eine Aufnahme neuer oder einen Ausschluss bestehender Kategorien – erfordern (ebd.).

Zusätzlich zur Operationalisierung und Eingrenzung eines komplexen Untersuchungsgegenstandes fördern und fordern Kategoriensysteme eine *Selbstreflexion*, indem sie dem Forscher helfen, sich seine theoretische Perspektive und sein Vorwissen bewusst zu machen (Meyen et al. 2019, S. 29). Außerdem gewährleistet das Kategoriensystem *Transparenz*: Durch die Festlegung dessen, was in der jeweiligen Studie untersucht und was von der Analyse bewusst ausgeschlossen wurde, erleichtert es dem Leser, die Untersuchung nachzuvollziehen und die Befunde einzuordnen (ebd.). Sowohl bei der Beschreibung des Untersuchungsablaufs als auch bei der Strukturierung der Ergebnisse erlaubt das Kategoriensystem, die einzelnen Arbeits-, Argumentations- und Interpretationsschritte transparent zu gestalten und damit die Befunde intersubjektiv nachvollziehbar zu machen.

Kategoriensysteme können nicht einfach aus bisherigen Studien übernommen werden, sondern sind für jede Studie aufs Neue zu entwickeln – mit Blick auf das jeweilige Forschungsproblem, die Fragestellung und den theoretischen Hintergrund (Meyen et al. 2019, S. 31). Recherchiert man nach den potenziellen Kategorien für die Filmanalyse, wird einem schnell klar, dass der Analysebreite und -tiefe prinzipiell keine Grenzen gesetzt sind: Man kann einzelne Dialoge und Geräusche, Kamerabewegungen und -perspektiven, Handlungseinheiten und Kostümdetails in mehr oder weniger detaillierten Sequenz- und Einstellungsprotokollen festhalten. Besonders die auf Quantifizierung abzielenden Erfassungen, wie etwa von Handlungsorten oder Längen und Abfolgen von Kameraaktivitäten, können eine äußerst zeitraubende – und nicht immer zielführende – Prozedur sein. In diesem Schritt war mein Ziel, die grundsätzlich endlose Filmanalyse einzuschränken und aus einer Vielzahl denkbarer Aspekte diejenigen herauszufiltern, die zur Beantwortung der Forschungsfrage untersucht werden müssen (und in einer gegebenen Zeit untersucht werden können), und diese in einem strukturierten Kategoriensystem zu integrieren. Dafür verbinde ich Elemente aus der *traditionellen Filmanalyse* (Hickethier 2012; Korte 2010; Mikos 2015) mit relevanten Aspekten aus der *Kritischen Diskursanalyse* nach Siegfried Jäger (2015) und passe die Kategorien den Besonderheiten des Gegenstandes *Geschichtsfilm* an.

Herausforderungen der Filmanalyse Autorinnen und Autoren, die sich mit der Theorie und Praxis der wissenschaftlichen Filmanalyse befassen, identifizieren eine Reihe von methodologischen und konzeptionellen Problemen, denen bei der Filmanalyse – und damit auch bei der Entwicklung des untersuchungsleitenden Kategoriensystems – Rechnung getragen werden soll. Der Medienwissenschaftler Lothar Mikos zählt dazu, in Anlehnung an Bellour (1999, S. 15–16), Blüher et al. (1999, S. 5) und Wulff (1998, S. 22),

- »die Flüchtigkeit des Gegenstandes«,
- »die prinzipielle Endlosigkeit« bzw. »Unabschließbarkeit« der Analysearbeit sowie
- den »Mangel an einer universellen Methode« (Mikos 2015, S. 71).

Letzteres führt zu einer Vielfalt methodischer Zugänge, die sich auf unterschiedliche theoretische Annahmen stützen und an die Forschungsfrage und den Untersuchungsgegenstand jeweils angepasst werden müssen.

Helmut Korte (2010, S. 16) weist zudem auf die hohe Komplexität des Prozesses der filmischen Bedeutungskonstruktion hin, der mit den herkömmlichen, auf rein verbaler Sinnerschließung basierenden Interpretationsverfahren nicht ausreichend erfasst werden kann. Neben verbalen Informationen beinhalten beispielsweise auch Bildarrangements immer die Möglichkeit, »ambivalent – sowohl in dem beabsichtigten politischen Sinne als auch gegenteilig – verstanden und verarbeitet zu werden« (ebd., S. 30). Narrative, Botschaften und Bedeutungszusammenhänge werden also fast nie gradlinig vermittelt und basieren keineswegs nur auf der Handlung, den Figuren und ihren Dialogen. Auch die Tonebene (Musik, Geräusche usw.), die visuelle Gestaltung (Kamera, Montage, Farben usw.) und die zeitliche Struktur tragen in ihrer Kombination zur Sinnkonstruktion bei. Somit sind Filmdiskurse das Ergebnis eines *Zusammenwirkens verschiedener Faktoren*, die während der Rezeption bestimmte Assoziationen, Gefühle und Stimmungen beim Zuschauer evozieren können und dabei meist unbewusst wahrgenommen werden (ebd., S. 16). Diese Stimmungen und Botschaften können nicht einfach mittels Analyse entschlüsselt werden. Korte spricht von einer »durch individuelle, situative und historisch-gesellschaftliche Variable beeinflusste[n] Konstruktion des Zuschauers [Herv.i.O.]« und formuliert zugespitzt: Jeder Betrachter sehe seinen »eigenen (Meta-)Film« (ebd.). Diese Auffassung korrespondiert mit dem *Encoding/Decoding*-Modell von Stuart Hall (2005) (Kap. 1.1.4) und muss nicht nur theoretisch, sondern auch mit Blick auf das Analyseverfahren reflektiert werden. Für die vorliegende Arbeit bedeutet diese potenzielle Mehrdeutigkeit der filmischen Texte, dass die jeweiligen Realitätskonstruktionen in den Filmen stets als *Interpretationsangebote* aufgefasst und beschrieben werden sollen.

Die Entwicklung des Kategoriensystems für die Filmanalyse Die Film- und Medienwissenschaft brachte eine Reihe von Anleitungen für die Analyse von Filmen und Fernsehsendungen hervor. Als Ausgangspunkt für die Bildung der Kategorien dienten mir drei grundlegende Werke: »Einführung in die Systematische Filmanalyse« von Helmut Korte (2010), »Film- und Fernsehanalyse« von Knut Hickethier (2012) sowie das gleichnamige Buch von Lothar Mikos (2015).

Den Grundstein der sozialwissenschaftlich orientierten Filmanalyse legte jedoch bereits 1964 der Filmhistoriker Gerd Albrecht. Dabei überwand er die »Werk-

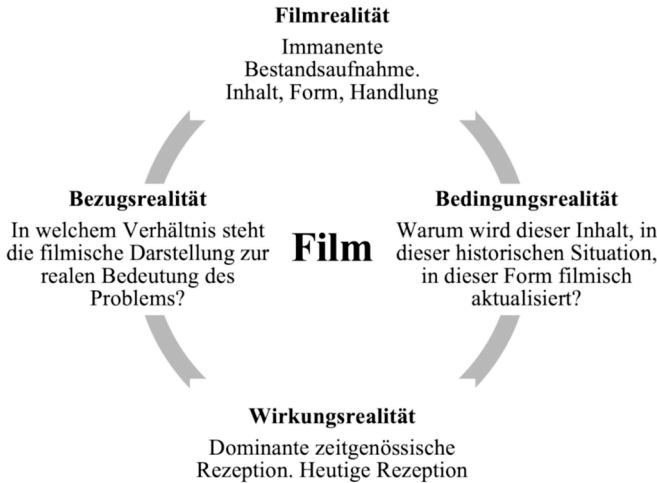
dominanz« (Korte 2010, S. 22) – also die Konzentration der Analyse auf dem Werk selbst – und nahm den Produktions- und Rezeptionsprozess in den Blick:

»Die Beschränkung der Filmanalyse allein auf den Film, ohne Berücksichtigung seiner Einbettung in eine zeitgeschichtliche, von weltanschaulichen und sozialen Konstellationen bedingte Situation, erkennt jedoch, dass auch der Film selbst [...] von der jeweiligen Gegenwart, in der er entstand, geprägt ist, übersieht auch, dass man selbst bei der Filmanalyse als Untersuchender, Konstatierender und Deutungen von der eignen geschichtlichen Bedingtheit sich nicht freimachen kann [...].« (Albrecht 1964, S. 236, zit.n. Korte 2010, S. 19)

Den Überlegungen von Albrecht folgend, veröffentlichte der Medienwissenschaftler Helmut Korte im Jahr 2000 ein mittlerweile zum Standardwerk gereiftes Buch unter dem Titel »Einführung in die Systematische Filmanalyse« (Korte 2010 [4. Auflage]). Sein Ausgangspunkt waren die Defizite der bisherigen Ansätze: Korte kritisierte an den filmimmanenten Zugängen die Ausblendung von historisch-kulturellen und sozioökonomischen Kontextfaktoren, die für die Produktion und Rezeption der Filme ausschlaggebend seien (ebd., S. 21). An den Arbeiten, die Entstehungs- und Rezeptionskontexte in den Blick nehmen (etwa aus dem Bereich der Cultural Studies), vermisste Korte wiederum »die formale und inhaltlich-intentionale Untersuchung der *einzigsten konkreten Primärquelle* [Herv.i.O.], also der Filme selbst« (ebd., S. 27).

Folglich plädierte Korte (2010) für die »*methodische Einheit von Produkt-, Kontext- und Rezeptionsanalyse* [Herv.i.O.]« (S. 27). In seinem Ansatz unterschied er zwischen vier Dimensionen bzw. Untersuchungsbereichen, die sich dennoch überschneiden bzw. einander bedingen: *Filmrealität*, *Bedingungsrealität*, *Wirkungsrealität* und *Bezugsrealität*. Diese vier Analyseebenen (Abb. 2) sind der Ausgangs- und Ankerpunkt meines Kategoriensystems.

Abb. 2: Dimensionen der Filmanalyse nach Helmut Korte



Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Korte (2010, S. 23)

- Auf der Ebene der *Filmrealität* erfolgt eine »immanente Bestandsaufnahme« (Korte 2010, S. 23). Erfasst werden alle Informationen und Aussagen, die *filmimmanent* – also am Film selbst – feststellbar sind. Dazu gehören neben formalen und technischen Daten auch der Inhalt und die »filmische Präsentationsstruktur« (ebd., S. 29), also die Handlung und Spannungsdramaturgie, die Figuren, ihre Konstellationen und Identifikationspotenziale, Handlungsorte sowie der Einsatz filmischer Mittel wie Kameraaktivitäten und Ton. Das Ziel der Analyse der filmischen Realität ist es, die immanenten Botschaften und Handlungsangebote zu erkennen und das inhärente Aussage- und Deutungsspektrum zu erfassen (ebd.).
- Die Dimension der *Bedingungsrealität* erfasst »Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben« (ebd., S. 23). In diesen Analysebereich fallen die allgemeine historisch-gesellschaftliche Situation zum Zeitpunkt der Filmentstehung sowie der Stand der Filmtechnik und der filmhistorischen Entwicklung (beispielsweise gängige Inhalte und Genres sowie ökonomische und politische Tendenzen in der Filmindustrie). Auch zu beachten sind Bezüge zu anderen (inhaltlich und intentional ähnlichen oder konträren) filmischen, literarischen, theatralischen und sonstigen Werken, ebenso wie zu weiteren Arbeiten des Regisseurs, des Filmteams und der Produktionsfirma (ebd., 23–24, 28).
- Unter dem Begriff *Wirkungsrealität* fasst Korte unter anderem Einsatzorte und Laufzeiten des Films sowie die vorhandenen »Rezeptionsdokumente« (ebd.,

S. 24) zusammen. Die Rezeptionsdokumente geben Auskunft über den kommerziellen und künstlerischen Erfolg eines Films, wie etwa Rezensionen in der Presse, Reaktionen in der Öffentlichkeit oder sogar private Quellen wie Briefe oder Tagebücher. Im Rahmen der Rezeptionsanalyse soll versucht werden, das »Wirkungspotenzial« (ebd., S. 29) des Films zu bestimmen.

- Mit der *Bezugsrealität* schlägt Korte einen Bogen von der filmischen Realität zur Lebenswirklichkeit des Publikums und fragt nach dem Verhältnis der filmischen Darstellung »zur realen Bedeutung des gemeinten Problems, zu den zugrundeliegenden (historischen) Ereignissen« (ebd., S. 24). Somit wird die am Film festgestellte potenzielle Deutungsvielfalt »weiter auf die *zeitgenössisch dominante Botschaft* [Herv.i.O.] und ihr Variationspotenzial hin eingengt« (ebd., S. 29).

Helmut Korte (2010) plädiert dafür, sein Analyseraster »nicht statisch, sondern im weitesten Sinne dynamisch zu verstehen, als erweiterungsfähige und gegebenenfalls zu modifizierende Anregung für das eigene – auf die jeweilige erkenntnisleitende Fragestellung bezogene – Untersuchungsdesign« (S. 29). Dabei betont er, dass auch bei unterschiedlicher Gewichtung auf keinen dieser Analysebereiche verzichtet werden könne (ebd.). Für mein Kategoriensystem übernahm ich die Grundstruktur des Modells von Korte und nahm einige formale und inhaltliche Modifikationen vor.

Die Begriffe *Film-*, *Bedingungs-*, *Wirkungs-* und *Bezugsrealität* erschienen mir nicht sofort einleuchtend bzw. bedurften einer Erklärung, weshalb ich sie durch einfachere und deutlichere Formulierungen ersetzte:

- *Filmrealität* ersetzte ich durch *Filminhalt*;
- *Bedingungsrealität* – durch Produktionszusammenhang (bzw. *Produktion*);
- *Wirkungsrealität* – durch Rezeptionszusammenhang (bzw. *Rezeption*);
- *Bezugsrealität* – durch *Bezug zum gesellschaftspolitischen Diskurs*.

Die letztere Dimension ließ sich mit Blick auf das Thema dieser Arbeit weiter präzisieren: Sie erlaubt, das filmische Geschichtsbild und die kollektiven Vorstellungen von der Vergangenheit in Beziehung zueinander zu setzen und den Film in den gesellschaftspolitischen Erinnerungsdiskurs einzuordnen.

Das Kategoriensystem gliedert sich somit in vier Hauptteile: (1) Filminhalt, (2) Produktion, (3) Rezeption und (4) Einordnung in den Erinnerungsdiskurs. Auf Basis der einschlägigen Literatur und des empirischen Materials differenzierte ich die Analysebereiche durch zusätzliche Unterkategorien weiter aus. Im weiteren Verlauf der Arbeit werden die einzelnen Kategorien erläutert und ihre »keineswegs beliebig[e]« (Jäger 2015, S. 97) Auswahl begründet.

3.1 Filminhalt

Unter der Oberkategorie *Filminhalt* wird der diskursarchäologische Ansatz von Foucault (Kap. 1.4) operationalisiert. Um den im Film enthaltenen Bedeutungskonstruktionen auf die Spur zu kommen, kombiniere ich die von Siegfried Jäger (2015) erarbeiteten Kategorien für die Kritische Diskursanalyse mit Elementen aus der klassischen Filmanalyse (Hickethier 2012; Korte 2010; Mikos 2015). Diese Synthese ermöglicht es, narrative Strukturen und Deutungsmuster in den filmischen Geschichtserzählungen zu identifizieren, ohne die Besonderheiten des Mediums Film, wie etwa seine ästhetisch-gestalterischen Aspekte, aus dem Blick zu verlieren.

Siegfried Jäger entwickelt eine umfassende Schritt-für-Schritt-Anleitung für die Analyse »sprachlich performierter Diskurse« (Jäger 2015, S. 79). Diese beinhaltet drei Elemente der textimmanenten Analyse: (1) Text-Oberfläche, (2) sprachlich-rhetorische Mittel und (3) inhaltlich-ideologische Aussagen (ebd., S. 101–108). Dieses Verfahren verleiht der Analyse zwar eine einleuchtende Struktur, doch orientieren sich die von Jäger erarbeiteten Kategorien hauptsächlich an schriftlich festgehaltenen *Texten* – wie beispielsweise Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, literarischen Werken oder Interviews – und sind daher für die Analyse von audiovisuellen Medieninhalten nur bedingt geeignet. Jäger selbst versteht seinen »Analyseschlüssel« als »eine Krücke, die beim Gehen hilft und intensive eigene Auseinandersetzung mit den Besonderheiten des Diskursfragments nicht ersparen kann« (ebd., S. 109).

Aus Jägers Analyseanleitung habe ich die Grundstruktur sowie die einzelnen Ausprägungen¹ übernommen, die mir sinnvoll erschienen, und das Kategoriensystem um weitere, filmspezifische Kategorien bzw. Untersuchungsmerkmale erweitert. Hierzu gehören etwa ästhetisch-gestalterische Komponenten sowie Strategien der Authentizitätskonstruktion, die eine Besonderheit des Mediums Geschichtsfilm darstellen. Die Analyse des Filminhalts gliedert sich schließlich in fünf Bereiche, die durch vielfältige Unterkategorien weiter aufgefächert werden (Tab. 1).

1 An dieser Stelle verzichte ich auf eine detaillierte Beschreibung von Jägers Originalkategorien und verweise stattdessen auf das Kapitel »Die Methode der Diskurs- und Dispositivanalyse: eine ›Gebrauchsanweisung‹« in seiner Monografie »Kritische Diskursanalyse« (Jäger 2015, S. 90–111).

Tab. 1: Das Kategoriensystem (Teil I: Filminhalt)

Filminhalt	
Film-Oberfläche	Genre, Handlung, Themen, Figuren/Institutionen
Dramaturgisch-rhetorische Mittel	Narration/Dramaturgie, Kollektivsymbolik
Inhaltlich-ideologische Aussagen	Wert- und Normvorstellungen, Gesellschafts- und Menschenbild, Polarisierung (<i>Ingroup/Outgroup</i>)
Ästhetisch-gestalterische Mittel	Kamera/Schnitt, Licht/Farbgebung, Ton/Musik
Authentizitätskonstruktion (filmimmanent)	Textinserts/Off-Kommentare, Requisiten/Schauplätze, hineinmontiertes Dokumentarmaterial/Reenactments

Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Hickethier (2012), Jäger (2015), Korte (2010) und Mikos (2015)

Film-Oberfläche Auf der *oberflächlichen* Ebene geht es zunächst um das Genre, den Handlungsverlauf und Themen, die der Film behandelt. Weitere Unterkategorien umfassen die Analyse von Figuren und Institutionen.

- In der Subkategorie *Genre* werden Filme den gängigsten Genres zugeordnet, zu denen »der Western, der Horror-Film, der Gangster-Film, der Thriller, der Science-Fiction-Film, das Melodram, der Abenteuer-Film, die Komödie, der Animationsfilm, der Musical-Film, der erotische Film, der Heimatfilm und der Action-Film« (Herrmann 2001, S. 89) gehören. Manchmal werden auch Mischformen erkannt und erfasst, was darauf hindeutet, dass sich die Genregrenzen auflösen.
- Unter *Handlung* werden relevante Erzählstränge prägnant zusammengefasst sowie Handlungszeiten und -orte festgehalten.
- Bei der Beschreibung der *Themen* sollten auch ihre Verschränkungen beachtet werden. Wichtig ist somit nicht nur, welche Geschichtskapitel und Themen im jeweiligen Film inszeniert werden, sondern auch in welcher Beziehung sie zueinander stehen bzw. wie sie sich verschränken und damit sich gegenseitig »beeinflussen und stützen, wodurch besondere *diskursive Effekte* [Herv.i.O.] zustande kommen« (Jäger 2015, S. 81).
- Besondere Aufmerksamkeit gilt den *Figuren*. Im Sinne des Filmwissenschaftlers Knut Hickethier (2012) betrachte ich Figuren in erster Linie als Konstrukte, die bestimmte Denk- und Verhaltensweisen, Weltansichten und Lebensentwürfe verkörpern und dabei mit realen sozialen und kulturellen Rollen korrespondieren: »In den Figuren steckt somit immer auch ein Konzept eines ›möglichen«

Lebens.« (S. 125) Die Figurenanalyse zielt deshalb darauf ab, schematische Portraits zu erstellen, die im Prozess der einzelfilmübergreifenden Auswertung Aussagen über typische Figuren und somit über Klischees, Stereotypisierungen, aber auch Identifikationsangebote erlauben. Daran knüpft sich auch die Frage nach der Legitimation bestimmter Figuren und der Delegitimierung anderer – und damit nach der Akzeptanz oder Ablehnung bestimmter Denk- und Verhaltensmuster. Dabei werden Charaktereigenschaften und Werte, soziale Position und prägende Lebenserfahrungen, Beziehungen zu anderen Figuren (*Figurenkonstellationen*) sowie Einstellungen zum Sozialismus und zum Staat beschrieben. Der Fokus liegt auf zentralen Figuren (*Protagonisten*) – also jenen, die die wesentlichen narrativen Entwicklungen dominieren und die wichtigsten handlungstragenden Entscheidungen treffen (Taylor 2002, S. 161–162), sowie auf *Antagonisten*, die in Konflikt mit dem Protagonisten treten bzw. ihn gefährden und behindern. Nebenfiguren, die eine »dienende und unterstützende Funktion« (ebd., S. 162) erfüllen, werden nur erfasst, wenn sie einen wesentlichen Beitrag zur Konstruktion der DDR bzw. der Sowjetunion leisten. Einige Antagonisten durchlaufen im Laufe der Filmhandlung einen Wandel, indem sie etwa den Wert der Freiheit oder der Kameradschaft begreifen, die Liebe zur Kunst oder zur Heimat entdecken und schließlich zu besseren Menschen werden. Auch diese Entwicklung der Figuren sollte im Blick behalten werden.

- Im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit erschien es mir sinnvoll, neben den Figuren, die in der Filmwelt individuelle Akteure verkörpern, auch die Darstellung staatlicher Organe und *Institutionen* zu analysieren, wie beispielsweise der Stasi und des KGB, der Freien Deutschen Jugend (FDJ) und des Komсомол (der Jugendorganisation der KPdSU). Neben der Arbeitsweise, den Funktionen und Strukturen der jeweiligen Institution und ihrer Vertreterinnen und Vertreter sollte auch ihr Image in der Gesellschaft analysiert werden.

Dramaturgisch-rhetorische Mittel »Sprachlich-rhetorische Mittel«, der Originalbegriff von Jäger (2015), bezieht sich auf die »sprachliche Mikro-Analyse« von Texten (S. 98) und könnte in Bezug auf Filme den Eindruck erwecken, es handle sich um eine rein linguistische Analyse von Dialogen und Kommentaren aus dem Off. Das – aus meiner Sicht treffendere – Adjektiv *dramaturgisch-rhetorische* erlaubt, diese Kategorie breiter zu fassen, und beinhaltet neben den sprachlichen Elementen (etwa Begriffen und Metaphern) auch narrativ-kompositorische Aspekte. Mit Blick auf die Fragestellung definierte ich zwei zentrale Analysekatgorien: *Narration und Dramaturgie* sowie *Kollektivsymbolik*.

- Unter *Narration* verstehe ich, in Anlehnung an Mikos (2015, S. 46), eine kausale Verknüpfung von Situationen, Figuren und Handlungen zu einer Geschichte, kurzum: eine Erzählung. Die *Dramaturgie* steht dagegen für die Art und Weise,

wie diese Geschichte aufgebaut ist (ebd.). Die Analyse von narrativ-dramaturgischen Elementen, ihrer Logik und Funktion ist essenziell, weil sie »die Grundlage für die Geschichte in den Köpfen der Zuschauer bilden und deren kognitives und emotionales Verhältnis zur Leinwand [...] regeln« (ebd., S. 48). Im Hinblick auf die Darstellung der sozialistischen Staaten erscheint es mir besonders ertragreich, darauf zu achten, wie die Emotionen des Publikums gegenüber dem System gelenkt werden und wie der *Konflikt* zwischen Protagonisten und Antagonisten, dem Bürger und dem Staatsapparat sowie zwischen der östlichen und westlichen bzw. kollektivistischen und individualistischen Wertegemeinschaft aufgebaut und gelöst wird.

- Ebenfalls erkenntnisbringend erschien mir das Konzept der *Kollektivsymbolik*, wie es vom Literaturwissenschaftler Jürgen Link (1997) erarbeitet wurde. Unter Kollektivsymbolik versteht Link »die Gesamtheit der sogenannten ›Bildlichkeit‹ einer Kultur, die Gesamtheit ihrer am weitesten verbreiteten Allegorien und Embleme, Metaphern, Exempelfälle, anschaulichen Modelle und orientierenden Topiken, Vergleiche und Analogien« (S. 25). Jede Gesellschaft besitzt somit ein (historisch veränderbares) Repertoire an Kollektivsymbolen, die alle ihre Mitglieder kennen, auf Anhieb verstehen und in gleicher oder ähnlicher Weise entschlüsseln. Siegfried Jäger (2019) betrachtet die Analyse der Kollektivsymbolik als einen zentralen Bestandteil jeder Diskursanalyse (S. 73). Er zählt Kollektivsymbole zu jenen diskurstragenden Elementen, die »Interpretations- und Deutungsraaster für die gesellschaftliche Wirklichkeit« (Jäger 2015, S. 62) bereitstellen und somit den Blick von individuellen und kollektiven Akteuren auf die Welt sowie ihr Wissen und daraus abgeleitetes Handeln entscheidend prägen.

In den Filmen können Kollektivsymbole in Bild- und Wortform oder auch als Töne auftreten. Doch woran erkennt man sie? In Anlehnung an Tzvetan Todorov und Jürgen Link definiert Siegfried Jäger sechs Kriterien, anhand derer Kollektivsymbole in Texten erkannt werden können (Jäger 2015, S. 60–61). Diese Kriterien sind nicht als Anforderungskatalog zu verstehen, der keine Abweichungen duldet, sondern dienen vielmehr der Orientierung. Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit verdichtete ich Jägers Definitionskriterien auf drei zentrale Merkmale, die ich am Beispiel des Kollektivsymbols *Stacheldraht* erläutere:

- Ein Kollektivsymbol soll neben seiner direkten, primären Bedeutung eine *sekundäre*, indirekte Bedeutung haben: So bezeichnet der Stacheldraht nicht nur den Draht mit scharfen Stacheln, der Tiere und Menschen am Betreten oder Verlassen bestimmter Gebiete hindern soll, sondern erhält auch symbolische Bedeutungen, indem er für Unfreiheit, politische Unterdrückung oder Entbehrung steht. Dieses Beispiel zeigt, dass die primäre und sekundäre Bedeutung »nicht

zufällig und willkürlich miteinander verbunden« (Jäger 2015, S. 61) sind: Ein Stacheldraht-Zaun wird tatsächlich als Sperre gegen bestimmte Personen eingesetzt, etwa in Gefängnissen, an der EU-Außengrenze oder bis vor 35 Jahren an der innerdeutschen Grenze.

- Ein Kollektivsymbol soll bildlich darstellbar sein. Jäger spricht von der »*Ikonität*« (ebd.). Ein Stacheldraht lässt sich nicht nur filmisch in Szene setzen, sondern erscheint beispielsweise auch auf den Logos von der Menschenrechts-NGO Amnesty International oder vom Menschenrechtszentrum Cottbus.
- Ein Kollektivsymbol *erzählt sich weiter*: »Da wir alle das System kollektiver Symbole gelernt haben, im Bewusstsein präsent haben, fallen uns sofort weitere Kollektivsymbole ein, wenn wir eines hören, sehen oder lesen.« (Ebd.) Auch das Symbol Stacheldraht, ob wörtlich oder bildhaft dargestellt, setzt beim deutschen Durchschnittszuschauer eine semantische, assoziative Kette in Gang: Man denkt sofort an Zäune und Grenzen, womöglich an Konzentrationslager oder den Todesstreifen, Fluchtversuche und Todesopfer.

Inhaltlich-ideologische Aussagen

- In jedem Historienfilm gibt es Anhaltspunkte für eine bestimmte moralisch-ideologische Ausrichtung und damit einhergehende *Werte und Normen* (Erl 2017, S. 148). Diese aufzuspüren und zu dekonstruieren, ist eine der schwierigsten, aber auch spannendsten Aufgaben der Diskursanalyse. Denn: »Die in den Tiefen [...] wirksamen politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Strukturen sind als Filmbilder direkt kaum darstellbar und werden nur indirekt sichtbar in den Motiven, Verhaltensweisen, Konfliktlösungsstrategien und sozialen Beziehungen der Akteure.« (Fischer und Schuhbauer 2016, S. 25) So verweist beispielsweise das Handeln von Figuren und dessen Konsequenzen auf strukturelle Rahmenbedingungen, die diese filmischen Lebenswelten prägen: Zwänge und Bindungen, aber auch Freiheiten, Spiel- und Möglichkeitsräume.
- Der Tauchgang unter die optisch-akustische Oberfläche des Films erlaubt es nicht nur, Werteorientierung, Normalitäts- und Wahrheitsvorstellungen zu erkennen, sondern auch Indizien für das dem Film zugrundeliegende Gesellschaftsverständnis, Menschenbild und Zukunftsvorstellungen zu finden. Das *Gesellschafts- und Menschenbild* kann anhand folgender Fragen konkretisiert bzw. beschrieben werden:
 Wodurch sind Sozialbeziehungen geprägt (in der Familie, im Arbeitskollektiv, im Freundeskreis)? Worauf beruht die soziale Ordnung? Gibt es Hierarchien, und wenn ja, wie stark? Wer kann in dieser Gesellschaft aufsteigen, studieren, Karriere machen und ans Geld kommen? Wie wird Erfolg definiert? In welcher Beziehung stehen Bürger und Staat zueinander? Inwiefern greift der Staat in

das Privatleben ein? Wie politisch ist der Alltag? Gibt es Freiräume? Wenn ja, wo?

- Ebenfalls in den Bereich inhaltlich-ideologischer Aussagen fallen *Polarisierungsstrategien*. Im Hinblick auf den historischen Kontext des Kalten Krieges erschien mir das Konzept des sogenannten *ideologischen Quadrats* (»ideological square«) vom Sprachwissenschaftler Teun van Dijk (1998) hilfreich. Mit dem *ideologischen Quadrat* ist die strategische Entgegensetzung von *uns* und *ihnen* bzw. *den anderen* gemeint, bei der *unsere* positiven und *ihre* negativen Eigenschaften und Handlungen betont, während *unsere* schlechten und *ihre* guten Seiten in den Hintergrund gerückt werden. Die positive Beschreibung der Eigengruppe und die negative Darstellung der Fremdgruppe – »positive ingroup description and negative outgroup description« (S. 33) – dienen der Verteidigung und Legitimation des eigenen gesellschaftspolitischen Systems durch die kulturelle und ideologische Abgrenzung von den anderen. Die Polarisierung ist somit ein wichtiges Instrument der Konstruktion einer nationalen Identität.

Ästhetisch-gestalterische Mittel Bei allen Filmtexten könne, so der Filmwissenschaftler Lothar Mikos (2015), »davon ausgegangen werden, dass alles, was im Bild zu sehen ist und wie es zu sehen ist, für die Bedeutungsbildung wichtig ist« (S. 181). Verschiedene Gestaltungsmittel auf Ton- und Bildebene unterstützen den Plot und steuern in ihrem Zusammenwirken die Aufmerksamkeit, Stimmung und Emotionen der Zuschauer: »Ob beispielsweise eine Filmszene als spannend, beängstigend, trostlos oder aber ermutigend und triumphal erfahren wird, ist maßgeblich durch die begleitende Musik gesteuert.« (Dörner und Vogt 2012, S. 23–24) Diese vielfältigen Gestaltungsmittel können in einzelne, analysierbare Komponenten zerlegt werden (exemplarisch Mikos 2015, S. 181–250), von denen mir im Hinblick auf die Konstruktion von Geschichtsbildern besonders die *Kamera* und der *Schnitt*, das *Licht* und die *Farbgebung* sowie der *Ton* und die *Musik* relevant erschienen.

Strategien der Authentizitätskonstruktion Die Kategorie *Authentizitätsstrategien* leitete ich aus der Literatur zu Geschichtsfilmern ab (exemplarisch Fischer und Schuhbauer 2016; Wende 2011). Wenn sich Filmemacher einem historischen Thema zuwenden, versuchen sie mithilfe verschiedener filmischer Mittel »ein vermeintlich realistisches Erinnerungsszenario« (Seegers 2008, S. 23) zu entwerfen und damit den Wahrheitsanspruch ihrer filmischen Erzählung zu erhöhen. Das Wort *vermeintlich* deutet darauf hin, dass die Rekonstruktion historischer Lebenswelten nicht primär nach geschichtswissenschaftlichen Kriterien erfolgt, obwohl im Prozess der Drehbuchentwicklung häufig aufwendige Archiv- und Literaturrecherchen betrieben und Beratungsgespräche mit Expertinnen und Zeitzeugen geführt werden. Vielmehr orientiert sich die filmische Geschichtskonstruktion an (unterstellten) Erwartungen und Vorstellungen des Publikums:

»Die Inszenierung von Vergangenheit im szenischen Film zielt darauf ab, beim Publikum die Illusion zu erzeugen, dass die audiovisuelle Erzählung eine Abbildung vergangener tatsächlicher Lebenswelten ist. Der naive Glaube, dass Filme historische Welten abbilden könnten, ist zwar von der Wissenschaft längst widerlegt, hat sich beim Publikum aber hartnäckig gehalten. [...] Realitätstreue ist geradezu ein Markenzeichen dieser Filme geworden [...].« (Fischer und Schuhbauer 2016, S. 42–43)

Auf filmimmanenter Ebene fallen unter diese Kategorie Mittel, mit denen im Film ein *authentisches Erscheinungsbild* der erzählten Zeit kreiert wird:

- *Textinserts* und gesprochene *Off-Kommentare*, die Schauplätze, Zeitpunkte und Ereignisse der filmischen Erzählung der außerfilmischen Vergangenheit zuordnen und Filmgeschehen an historische Daten, Fakten und Zahlen koppeln;
- zeitgemäße *Requisiten*, darunter Alltagsgegenstände und Bekleidung sowie originale oder detailgenau nachgebaute *Schauplätze*, teilweise mittels filigraner Computeranimationen;
- die Einbindung von *Dokumentarmaterial*, zu dem Akten, Fotos, Fernseh-, Radio- und Zeitungsberichte sowie Filmaufnahmen gehören, ebenso wie Nachstellungen von bekannten Szenen und Episoden der Zeitgeschichte (*Reenactments*) (Fischer und Schuhbauer 2016, S. 51).

Der Historiker Hans Walter Hütter (2016) zählt auch »eine atmosphärisch passende Filmmusik« (S. 7) zu Authentizitätsstrategien. Obwohl die musikalische Begleitung des Films bereits unter der Oberkategorie *Ästhetisch-gestalterische Mittel* erfasst wird, verdeutlicht dieses Beispiel, dass sich die Untersuchungskategorien spätestens im Auswertungsschritt überschneiden können.

Durch die drei nachfolgenden Kategorien – Produktion, Rezeption und Einordnung in den Erinnerungsdiskurs – erfährt die Filmanalyse eine *kontextuelle Erweiterung*. Das Gerüst für die Analyse der Kontexte liefert das Konzept der *plurimedialen Konstellationen*, das von den Kulturwissenschaftlerinnen Astrid Erll und Stephanie Wodianka (2008) speziell für Erinnerungsfilme entwickelt wurde. Dieses Konzept basiert auf der Annahme, dass Medien »erst durch bestimmte Formen des sozialen Gebrauchs zu Medien des kollektiven Gedächtnisses [werden]« (S. 5). Das bedeutet, dass kein Film von vornherein ein publikumswirksamer Erinnerungsfilm ist, sondern erst dann zum Medium der Erinnerungskultur wird, wenn er vermarktet, medial aufgegriffen, öffentlich diskutiert und weiterverarbeitet wird. Deshalb schlagen Erll und Wodianka vor, filmtranszendente, also über den Filminhalt hinausgehende, Faktoren und Prozesse in die Analyse einzubeziehen: Marketingstrategien und Preisverleihungen, didaktische Verarbeitung und Verankerung im Schulunterricht,

Medienecho und öffentliche Diskussionen sowie bestehende Diskurse zum erinnern Geschehen. Erll und Wodianka fassen all diese Faktoren unter dem Begriff *pluri-mediale Konstellationen* bzw. *Netzwerke* zusammen und postulieren: »Je komplexer diese Netzwerke ausgebildet sind, desto stärker ist in der Regel auch die Bedeutung eines Films als kollektives Gedächtnis bildendes bzw. prägendes Medium.« (Ebd., S. 6) Im Folgenden werden Produktions- und Rezeptionskontexte durch Unterkategorien operationalisiert.

3.2 Produktion

Die Analyse des Entstehungszusammenhangs gliedert sich in zwei Bereiche: die Analyse der *Akteure*, die an der Filmproduktion kreativ, technisch und finanziell beteiligt sind, sowie *Vermarktungs- und Vertriebsstrategien* (Tab. 2).

Tab. 2: Das Kategoriensystem (Teil II: Produktion)

Produktion	
Beteiligte Akteure	Regie, Drehbuch, Produktion, Förderung
Verleih	Verleihfirma, Kinostart, Werbung, Authentizitätskonstruktion (filmtranszendent)

Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Erll und Wodianka (2008), Hickethier (2012), Jäger (2015), Korte (2010) und Mikos (2015)

Beteiligte Akteure

»Sie agieren als lebendige, interessierte Erzeugerinnen und Erzeuger von Aussagen, als Artikulateure mit mehr oder weniger umfangreichen Ressourcen und Kreativitätspotenzialen.« (Keller 2019, S. 47)

Die Analyse der beteiligten Akteure, deren tragende Rolle im Diskurs Reiner Keller mit seinem Akteurskonzept betont (Kap. 1.1.4), dient zum einen dazu, einen Überblick über ihre Hintergründe, Diskurspositionen und Absichten zu verschaffen. Zum anderen erlaubt sie Rückschlüsse auf die Machtverhältnisse und Interessenstrukturen im Feld der Kinofilmproduktion: Wer schafft es, seine Filme auf den umkämpften Leinwänden zu präsentieren? Gibt es »Alphatiere«, die an den Machthebeln der Diskursproduktion sitzen und über die Inhalte der Erinnerungskultur wachen, oder stehen Filmschaffenden vielfältige Beteiligungsmöglichkeiten offen?

Wer arbeitet mit wem zusammen – und wie gestalten sich die Produktions- und Distributionsnetzwerke?

- Die Akteursanalyse zielt darauf ab, die jeweiligen *Diskurspositionen* – also die politisch-ideologischen Standpunkte (Jäger 2015, S. 85) – der beteiligten Akteure zu ermitteln, also der *Regisseure*, *Drehbuchautoren* und *Produzenten*, die in die Filmherstellung involviert waren und somit öffentlichkeitswirksam am Geschichtsdiskurs teilnahmen. *Diskursposition* ist der Schlüsselbegriff dieser Kategorie. Die Diskurspositionen sind einerseits das Ergebnis diverser Sozialisations- und Lebenserfahrungen, die zu bestimmten ideologischen Positionen führen und damit auch spezifische Sichtweisen auf die Gegenwart und die (sozialistische) Vergangenheit prägen. Andererseits werden durch öffentlich artikulierte Diskurspositionen bestimmte Deutungen und Diskurse wiederum (re-)produziert (Jäger 2004, S. 423). Siegfried Jäger (2015) weist dabei auf die starke Homogenität der Diskurspositionen innerhalb eines herrschenden Diskurses hin und betrachtet sie als Wirkung und Ausdruck des hegemonialen Diskurses: »Davon abweichende Diskurspositionen lassen sich Gegendiskursen zuordnen.« (S. 85) Folglich kann eine Analyse von Diskurspositionen und -verstrickungen die hegemonialen Narrative nicht nur problematisieren, sondern auch wertvolle Hinweise darauf geben, wie sie verändert oder aufgelöst werden können.

Bei der Erstellung von Akteursportraits liegt der Fokus auf ihrem Sozialisationshintergrund, ihrer Feldposition sowie ihrem persönlich-biografischen Bezug zur DDR bzw. zur Sowjetunion. Entsprechende Aussagen lassen sich beispielsweise in Interviews finden, die Filmemacherinnen und Filmemacher im Kontext der Kinopremiere geben.

- In dieser Kategorie werden auch die Akteure der öffentlichen *Filmförderung*, einschließlich regionaler und nationaler Fördergremien und Ministerien (Kap. 1.3.3), sowie ggf. die bereitgestellten Förderbeträge erfasst.

Verleih Die Kategorie *Verleih* liegt an der Schnittstelle zwischen der Produktion eines Films und seiner Rezeption im Kino.

- Dazu gehören Angaben zur *Verleihfirma*, ihrem Profil und ihrer Marktmacht.
- Zusätzlich werden Informationen rund um den *Kinostart* recherchiert, z. B. der offizielle Starttermin, ggf. Vorpremieren und geschlossene Vorführungen sowie die Anzahl der Kopien, mit denen der Film in die Kinos gebracht wurde.
- Der Oberbegriff *Werbung* wurde gewählt, um das Kategoriensystem übersichtlicher zu gestalten. Hier werden Marketing- und Promotionsstrategien erfasst, die die Rezeption der Filme präformieren, flankieren, kommentieren und damit die ›richtigen‹ bzw. erwünschten Lesarten nahelegen sollten (Erll und Wodian-

ka 2008, S. 6). Neben unkonventionellen Promoaktionen und klassischen Werbekampagnen, etwa im Fernsehen, auf YouTube oder Straßenplakaten, liegt ein besonderes Augenmerk auf dem Presse-, Bonus- und (pädagogischen) Begleitmaterial. Filmhefte, -bücher und -websites enthalten neben Angaben zur Filmhandlung und Produktionsbeteiligten häufig auch Hintergrundinformationen zum Produktionsprozess sowie Interviews mit Filmbeteiligten. Damit liefern sie »wertvolle Anhaltspunkte für die von den Herstellern beabsichtigte, die intendierte Rezeption und die möglichen Wahrnehmungsvarianten« (Korte 2010, S. 27). Es geht also nicht nur um die unmittelbare Vermarktung, sondern auch um Leiterzählungen zum Film, die seine Rezeption noch vor der Premiere vorstrukturieren.

- Zu filmtranszenten Strategien der *Authentizitätsbeglaubigung* zählen der Einbezug von Historikerinnen und Beratern mit Fachexpertise, Zeitzeugengespräche, Making-ofs, authentizitätsbeglaubigende Aussagen von Filmschaffenden, -beteiligten und »Erinnerungsautoritäten« sowie eine spezifische Besetzung (beispielsweise mit ostdeutschen Schauspielern). Diese Strategien werden häufig werbewirksam verkündet und sind damit Teil der Marketingstrategie in einem *plurimedialen Netzwerk*.

3.3 Rezeption

Die Analyse des Rezeptionskontextes im Rahmen dieser Arbeit kann keinen Aufschluss über die tatsächliche Rezeption des Films durch einzelne Zuschauer(-gruppen) geben, doch soll wertvolle Hinweise auf seine Wirkung in der jeweiligen Kultur- und Erinnerungslandschaft liefern. Das Erkenntnisinteresse richtet sich somit nicht auf die Verarbeitung und Sinnkonstruktion durch Einzelpersonen bei ihrem individuellen Kinoerlebnis, sondern auf die Aufnahme des Films in der breiten Öffentlichkeit. Die Rezeptionsanalyse gliedert sich in drei Bereiche: *Reichweite, Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit* sowie *Auszeichnungen* (Tab. 3).

Tab. 3: Das Kategoriensystem (Teil III: Rezeption)

Rezeption	
Reichweite	Anzahl der Kinobesuche
Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit	Rezensionen, öffentliche Diskussionen
Auszeichnungen	Filmpreise, ggf. Prädikate

Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Erll und Wodianka (2008), Hickethier (2012), Korte (2010) und Mikos (2015)

Reichweite Die Reichweite des Films wird an der *Anzahl der Kinobesuche* gemessen. Die Entwicklung der Besucherzahlen kann spannende Hinweise auf die Resonanz des Films beim Publikum geben, beispielsweise darauf, ob Mundpropaganda die Einnahmen an der Kinokasse ankurbeln konnte.

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit

- Die Entscheidung, *Filmrezensionen* in die Analyse einzubeziehen, stützt sich auf die Annahme, dass sie die Richtung der Rezeption durch das Publikum beeinflussen können und Hinweise auf das Wirkungspotenzial der Filme im bestimmten gesellschaftspolitischen Kontext enthalten. Wichtig ist dennoch zu betonen, dass Filmrezensionen »keinesfalls mit der generellen zeitgenössischen Wirkung gleichgesetzt werden [können], da sie vorwiegend Aussagen bestimmter – in der Regel kulturell und gesellschaftlich privilegierter – Rezipienten enthalten« (Korte 2010, S. 27). Somit erlauben sie nur sehr bedingt Rückschlüsse auf »das tatsächliche Wahrnehmungsspektrum des ›normalen‹ Publikums« (ebd.). Bei der Auswertung der Rezensionen bietet es sich an, den Fokus vor allem auf die Bewertung des filmischen Geschichtsbildes durch den Autor sowie seine Einordnung in den Erinnerungsdiskurs zu legen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass weitere Aspekte wie schauspielerische Leistungen, Dramaturgie oder der Vergleich mit der realgeschichtlichen oder literarischen Vorlage gänzlich ausgeblendet werden sollen.
- Außerdem werden unter dieser Kategorie *Diskussionen* erfasst, die der Film ggf. in der breiten Öffentlichkeit auslöste, darunter Gerichtsprozesse und Skandale sowie Äußerungen von prominenten Politikern, Künstlerinnen oder Zeitzeugen.

Auszeichnungen Die Vergabe von *Filmpreisen* und *Prädikaten* für filmkünstlerische Leistungen verleiht bestimmten Narrativen, Erzählmustern und Geschichtsdeutungen Legitimation. Dies erlaubt Rückschlüsse auf die »gewünschten« Lesarten und deutet auf die Grenzen des Zeig- und Erinnerbaren hin. Außerdem geht die Preisvergabe in der Regel mit dem Erhalt von sogenannten Referenzmitteln einher, die zur Produktion eines weiteren Films verwendet werden können (Zwirner 2012, S. 63).

3.4 Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

Das Ziel dieser Analysekategorie ist es, die erinnerungspolitische Position des untersuchten Films zu ermitteln und ihn im Kontext einer größeren geschichtspolitischen Debatte im jeweiligen Land bzw. Erinnerungsraum zu verorten. Besonders

in diesem Analyseschritt soll der *doppelte Charakter* des Erinnerungsfilms sichtbar werden: Zum einen prägen die zum Zeitpunkt der Filmproduktion vorherrschenden Diskurse die Machart des Films und die darin enthaltenen Erinnerungsmodi (Lüdeker 2015, S. 61). Zum anderen leistet der Film auch selbst einen Beitrag zum Erinnerungsdiskurs, indem er hegemoniale Erzählungen und etablierte Erzählstrukturen reproduziert oder kontert – oder sogar einen Wendepunkt im Diskurs markiert, indem er eine neue Perspektive auf die Vergangenheit eröffnet. Außerdem stehen Filme beinahe immer in Beziehung zu Vorgängerproduktionen zum selben oder zu einem ähnlichen Thema – auch über nationale Grenzen hinweg. Das vollständige Kategoriensystem findet sich in der Tabelle 4.

Tab. 4: Das Kategoriensystem (gesamt)

Filminhalt	
Film-Oberfläche	Genre, Handlung, Themen, Figuren/Institutionen
Dramaturgisch-rhetorische Mittel	Narration/Dramaturgie, Kollektivsymbolik
Inhaltlich-ideologische Aussagen	Wert- und Normvorstellungen, Gesellschafts- und Menschenbild, Polarisierung (<i>Ingroup/Outgroup</i>)
Ästhetisch-gestalterische Mittel	Kamera/Schnitt, Licht/Farbgebung, Ton/Musik
Authentizitätskonstruktion (filmimmanent)	Textinserts/Off-Kommentare, Requisiten/Schauplätze, hineinmontiertes Dokumentarmaterial/Reenactments
Produktion	
Beteiligte Akteure	Regie, Drehbuch, Produktion, Förderung
Verleih	Verleihfirma, Kinostart, Werbung, Authentizitätskonstruktion (filmtranszendent)
Rezeption	
Reichweite	Anzahl der Kinobesuche
Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit	Rezensionen, öffentliche Diskussionen
Auszeichnungen	Filmpreise, ggf. Prädikate
Einordnung in den Erinnerungsdiskurs	

Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Erll und Wodianska (2008), Hickethier (2012), Korte (2010) und Mikos (2015)

4. Untersuchungsdesign

»Die rezeptionshistorische Analyse ist immer eine Gratwanderung zwischen nachweisbaren, objektiven Daten, weitgehend nachvollziehbaren Interpretationen und der Gefahr tendenzieller Spekulation.«

(Korte 2010, S. 27)

In diesem Kapitel stelle ich mein analytisches Instrumentarium zur Untersuchung filmischer Geschichtsdiskurse vor. Vieles, was in diesen ›Werkzeugkasten‹ gehört, habe ich bereits im Kapitel 3 vorweggenommen, wo ich die Untersuchungsmerkmale definiert und operationalisiert habe. Im Unterkapitel 4.1 begründe ich zunächst die Wahl der Methode, mit der ich die Diskurse analytisch erfasst und kritisch reflektiert habe, nämlich die qualitative Filmanalyse, die sich auf das im Kapitel 3 vorgestellte Kategoriensystem stützt. Anschließend gehe ich auf die Zusammenstellung des Untersuchungskorpus ein und lege Kriterien für die Auswahl oder den Ausschluss bestimmter Filme offen (Kap. 4.2). Im dritten Unterkapitel erläutere ich den Ablauf der Untersuchung und begründe einzelne forschungspragmatische Entscheidungen, wie beispielsweise den Verzicht auf Sequenz- und Einstellungsprotokolle (Kap. 4.3). Abschließend schildere ich mein Vorgehen bei der Auswertung (Kap. 4.4), wobei die Typologisierung von filmischen Geschichtsbildern im Fokus steht. Diese Typologie beschreibt nicht nur, welche unterschiedlichen Sozialismusbilder die untersuchten Filme konstruieren, sondern fungiert auch als analytisches Tool, um Strukturen und Machtverhältnisse aufzuzeigen, die mit diesen Geschichtskonstruktionen zusammenhängen.

4.1 Methodenentscheidung

»Hier kommt man mit standardisierten Untersuchungen nicht weit, methodische Kreativität ist gefordert.«

(Mikos und Wegener 2017, S. 11)

Eine diskursanalytische Untersuchung von filmischen Geschichtsbildern, ihrer Entstehung und Rezeption erfordert einen *qualitativen* Zugang. Die Stärke des qualitativen Ansatzes liegt primär darin, dass er es dem Forscher ermöglicht,

- narrative Strukturen, Sinnkonstruktionen und Deutungsmuster anhand kleinerer Fallzahlen intensiv zu untersuchen und
- die Erkenntnisse in den jeweiligen gesellschaftspolitischen Kontext einzuordnen, mit Interessen- und Machtstrukturen zu verbinden sowie Zusammenhänge zu erklären (Löblich 2016, S. 75).

Dass es dabei kein *Schema F* gibt, nach dem man als Forscherin systematisch vorgehen könnte, betonen Lothar Mikos und Claudia Wegener (2017) in der Einleitung zum Handbuch »Qualitative Medienforschung«: »Patentrezepte und einfache Lösungen gibt es sicher nicht: Die qualitative Medien- und Kommunikationsforschung muss anhand ihrer Gegenstände ihr innovatives und kreatives Potenzial entfalten, um neue methodische Wege einzuschlagen.« (S. 13)

Der methodische Weg, den diese Arbeit einschlägt, ist eine qualitative, kategoriengeleitete Filmanalyse, die sich auf das im Kapitel 3 vorgestellte Kategoriensystem stützt. Der Begriff *Filmanalyse* beschreibt jedoch keine feste Methode, sondern umfasst allgemein eine Vielzahl verschiedener Zugänge zum Medium Film:

»[V]om spontanen mehr oder weniger nachvollziehbaren intuitiven Filmessay über die literarische Filmbetrachtung, von cineastischen Einschätzungen bis hin zu kulturkritischen, psychologisch, soziologisch, politisch motivierten Untersuchungen ganzer Filmgruppen oder einzelner historischer Phasen. All diese Zugänge sind zweifellos legitime Näherungen an das komplexe Phänomen Film.« (Korte 2010, S. 16–17)

»Jeder analysiert Filme«, postulieren die britischen Filmwissenschaftler Martin Barker und Thomas Austin (2000, S. 1) und meinen damit den Reflexionsprozess, der nach einem Kinobesuch oder einem Netflix-Abend in Gang gesetzt wird. Wir denken über das Gesehene nach, bewerten und interpretieren es, tauschen uns mit Freunden aus und versuchen, das Gesehene in einen historisch-politischen und sozialen Kontext einzuordnen. Diese alltägliche Filmanalyse erfolgt unstrukturiert

und bezieht sich häufig auf den gesamten Film, nicht seine einzelnen Komponenten (Mikos 2015, S. 11).

Hierin besteht ihr Unterschied dazu, wie ich in dieser Arbeit an die Filme herangehe – nämlich wissenschaftlich, das heißt: *systematisch*, *reflektiert* und *methodisch kontrolliert*. Zusammenfassend postuliert Mikos:

»Es gibt keinen Königsweg der Analyse, sehr wohl aber eine Systematik der Arbeitsschritte, die eine Analyse leiten und zu einer pragmatischen Lösung der genannten Probleme beitragen können. Dazu bedarf es einer Operationalisierung, der Bestimmung von Hilfsmitteln für die Datensammlung und -auswertung sowie Überlegungen zur Darstellung der Analyseergebnisse.« (Mikos 2015, S. 71)

Zur *Operationalisierung* gehört vor allem die Entscheidung, wie man die prinzipiell endlose Analysearbeit unter gegebenen Umständen endlich und durchführbar macht bzw. eingrenzt und wie man filmische Diskurse mit ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität »greifbar« macht.

4.2 Filmauswahl

»Anhand von methodischen Schritten wird Material zusammengestellt, von dem angenommen wird, dass sich aus ihm die Regeln der diskursiven Praxis diskursanalytisch herausarbeiten lassen.«
(Diaz-Bone 2017, S. 136)

»Der Kinofilm ist, besonders in seiner Koproduktions-Konstellation mit dem reichweitenstarken Medium Fernsehen, zu einer zentralen Instanz der Geschichtspolitik [...] geworden.«
(Dörner und Vogt 2012, S. 26)

Die Vielzahl der Serien, Spielfilme und Dokumentationen, die sich in Deutschland und in Russland mit den ehemaligen sozialistischen Staaten auseinandersetzen, ist schlichtweg überwältigend. Das Spektrum der Themen und Genres der DDR-Erzählungen reicht von *ostalginen* Coming-of-Age-Komödien über Flucht- und Stasi-Dramen bis zu Familienepen und Agententhrellern. Ebenso ist die Bandbreite der Filme, die die Sowjetunion heroisch wiedererstehen lassen oder mit einer schonungslosen Aufarbeitung des Stalinismus den Finger in die Wunde legen, mittlerweile kaum zu überblicken.

Bei der Entscheidung, welche Filme aus diesem umfangreichen Reservoir für die Analyse herangezogen werden sollen, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Ein Ansatz, den Gerhard Lüdeker (2012) in seiner Analyse der DDR-Darstellung im Film verfolgt, ist eine *chronologische* Herangehensweise. Dabei wählt er einzelne Spielfilme aus, die eine bestimmte Phase des filmischen Diskurses repräsentieren, und stellt sie »in einen Kontext mit den im selben Zeitraum prävalenten Identitätsdiskursen« (S. 15). Ein weiteres denkbare Verfahren wäre, die Varianz der filmischen Erinnerungsdiskurse über einige bewusst ausgewählte *Extremfälle* abzubilden, um eine »maximale Kontrastierung« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021, S. 232) zu erreichen.

Mit Blick auf die Fragestellung dieser Arbeit habe ich mich für das Konzept der *Zentralität* entschieden. Das Prinzip der Zentralität geht davon aus, dass der Stellenwert einer Aussage im Diskurs an ihre Sichtbarkeit gekoppelt ist, und erfordert daher die Fokussierung auf besonders prominente, herausragende Diskurselemente (Meyen et al. 2019, S. 157). Aus diesem Grund richte ich mein Augenmerk auf die sogenannten *Erinnerungsfilme* (Erll und Wodianka 2008), also Filme, die aufgrund ihrer öffentlichen Resonanz einen bedeutenden Beitrag zur Debatte über die Deutung und Bewertung der sozialistischen Vergangenheit leisten (Kap. 1.3.1, 1.3.2). Denn die Grundannahme besagt, dass das, was nicht öffentlich präsent ist, ohne Wirkung bleibt; hingegen hat das, was eine breite Rezeption erfährt, ein hohes Potenzial, die kollektiven Wissensbestände, Realitätsvorstellungen und Geschichtsbilder zu beeinflussen. Die Stärke der gesellschaftlichen Resonanz machte ich anhand der Reichweite bzw. der Publikumszahlen fest. Eine weitere Entscheidung betraf die Art der Filme, die für die Diskursanalyse herangezogen werden sollten. Hier fiel meine Wahl auf *fiktionale Kinofilme in abendfüllender Länge*. Die Auswahl der Filme erfolgte schließlich anhand der Kinoergebnisse.

Es besteht sicherlich Raum für Diskussionen darüber, ob der Fokus der Analyse tatsächlich auf Kinofilmen liegen sollte und ob die Anzahl der Kinobesuche wirklich ausschlaggebend für die erinnerungskulturelle Relevanz eines Films ist. Insbesondere in Deutschland erhalten Filme »im Kino tendenziell nur eine geringe Resonanz« und erreichen erst bei der Zweitverwertung über DVD, im Fernsehen und auf Streaming-Plattformen »wirklich nennenswerte Zuschauerzahlen« (Lüdeker 2012, S. 17). Vor diesem Hintergrund vernachlässigt beispielsweise der Medienwissenschaftler Gerhard Lüdeker bei seiner Analyse von filmischen Geschichtsbildern diese »dispositive Differenz«, also den unterschiedlichen Rezeptionsort (Kinosaal, Fernsehgerät oder Computerbildschirm), und argumentiert stattdessen: »Es interessiert nicht, wie viele Zuschauer in die Kinos gegangen sind oder den Fernseher eingeschaltet haben, sondern ob diese Filme überhaupt nennenswerte Zuschauerzahlen erreicht haben und somit eine gewisse Wirkung im Kontext nationaler Identitäts- und Erinnerungsdiskurse entfalten konnten oder nicht.« (Ebd.)

Dennoch gibt es mindestens zwei gewichtige Gründe für die Konzentration auf fiktionale Kinoproduktionen:

- In der (kritischen) Diskursanalyse kommt der *Logik des Mediums* eine entscheidende Bedeutung zu. Der Kinospießelfilm unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von anderen Filmformen, wie etwa Dokumentarfilmen, TV-Event-Movies, Docu-Fictions oder Streaming-Serien. Diese Unterschiede betreffen unter anderem die spezifische Rezeptionssituation im Kinosaal, auf der Leinwand und vor einem Publikum sowie seine ästhetischen und emotionalen Potenziale, die ihn zu einem besonders wirkmächtigen Medium machen. Darüber hinaus werden Kinofilmprojekte, insbesondere Blockbuster, in der Regel mit höheren Budgets als herkömmliche Fernsehproduktionen realisiert, »weshalb die Vergangenheit in ihnen oft aufwendiger inszeniert [wird]« (Lüdeker 2012, S. 17).
- Letzteres führt direkt zum zweiten Argument für die Fokussierung auf Kinofilme: der spezifischen *Logik des Feldes* Kinofilmproduktion, auf die im Kapitel 1.3.3 bereits ausführlich eingegangen wurde und die im Ergebniskapitel verstärkt Beachtung finden wird. An dieser Stelle nehme ich deshalb nur eine Abgrenzung von dem nach anderen Logiken und Regeln funktionierenden Feld der Fernsehproduktion vor: Hier erweist sich die Beteiligung von Senderredaktionen als besonders problematisch. Der Filmhistoriker und Regisseur Claus Löser bemerkt, dass der Drang der Sender nach Dramatik anspruchsvollen Erzählungen im Weg steht, und warnt davor, von Fernsehfilmen eine differenzierte Beschäftigung mit der Vergangenheit zu erwarten: »Wenn Sie heute versuchen, einen differenzierten Stoff anzubieten, kommen Sie damit nicht durch, weil die Redakteure sofort Emotionalität und Dramatisierung fordern.« (Löser in Schlichting et al. 2015, S. 155). Vor diesem Hintergrund vermute ich, dass in Kinoproduktionen potenziell eine größere Bandbreite an Erzähl- und Deutungsmustern zu finden ist als in Fernsehfilmen.

Auch die Annahme, dass die Box-Office-Spitzenreiter fast automatisch ein höheres Potenzial besitzen, kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit zu beeinflussen, als Flops, lässt sich kritisch hinterfragen. Der Erfolg oder das Scheitern eines Films kurz nach dem Kinostart erlaubt noch keine abschließende Aussage über seine diskursive Prägekraft. Einige Filme erleben Jahre nach ihrer Premiere ein *Revival* oder werden im Zuge des Diskurswandels mit neuen Bedeutungen angereichert. Zum Beispiel fand der DEFA-Film *DIE ARCHITEKTEN* im Trubel der Wende kaum Beachtung, galt jedoch 20 Jahre später »als eines der wichtigsten Zeitzeugnisse über die Endzeit einer Gesellschaft, die von vielen als eine Art Hoffnung angesehen wurde« (Behbehani 2010, S. 72). Der verstörende, antinostalgische Noir-Thriller *GRUS 200* (Fracht 200) (RU 2007) von der Regie-Legende Alexej Balabanow, der 1984 in einer sowjetischen Provinzstadt vor dem Hintergrund des Afghanistan-Krieges spielt, er-

hielt angesichts der Gewaltexzesse in ukrainischen Kriegsgebieten seit 2022 erneut Aufmerksamkeit.

Samplebildung Für die Analyse wurden insgesamt 20 Spielfilme herangezogen, die folgende Kriterien erfüllen:

- Ihre Haupthandlung spielt in der DDR bzw. der Sowjetunion der Nachkriegszeit.
- Sie wurden zwischen 1990 bzw. 1991 und 2021 in Deutschland bzw. Russland produziert.
- Sie erzielten hohe Besucherzahlen in den Kinos von Deutschland bzw. Russland.

Die Tabellen 5 und 6 bieten einen Überblick über die jeweils ausgewählten nationalen Kinoproduktionen, geordnet nach der Anzahl der Kinobesuche seit dem Start.

Tab. 5: Analytierte Filme mit DDR-Bezug

Titel	Kinobesuche in Deutschland seit Start
<i>GOOD BYE, LENIN!</i> (DE 2003)	6.574.961
<i>SONNENALLEE</i> (DE 1999)	2.660.119
<i>DAS LEBEN DER ANDEREN</i> (DE 2006)	2.367.731
<i>BALLON</i> (DE 2018)	936.359
<i>NVA</i> (DE 2005)	786.697
<i>GUNDERMANN</i> (DE 2018)	384.047
<i>WIE FEUER UND FLAMME</i> (DE 2001)	374.732
<i>BARBARA</i> (DE 2012)	369.415
<i>DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER</i> (DE 2018)	302.171
<i>SUSHI IN SUHL</i> (DE 2012)	232.107

Quelle: Filmförderungsanstalt (FFA), LUMIERE/European Audiovisual Observatory

Tab. 6: Analyisierte Filme mit Sowjetunion-Bezug

Titel	Kinobesuche in Russland seit Start
<i>DWISCHENIJE W WERCH</i> (RU 2017)	12.453.261
<i>WYSSOZKIJ</i> (RU 2011)	4.230.427
<i>LEGENDA № 17</i> (RU 2013)	4.205.168
<i>SALJUT-7</i> (RU 2017)	3.095.943
<i>STILJAGI</i> (RU 2008)	2.902.357
<i>WREMJA PERWYCH</i> (RU 2017)	2.423.504
<i>TSCHERNOBYL</i> (RU 2021)	1.461.604
<i>STRELZOW</i> (RU 2020)	1.455.706
<i>LEDOKOL</i> (RU 2016)	1.454.542
<i>TSCHEMPION MIRA</i> (RU 2021)	1.282.619

Quelle: Kinopoisk, Kino-teatr

Bei der Zusammenstellung des Untersuchungskorpus wurden, entsprechend den Auswahlkriterien, Filme ausgeschlossen, die zwar einen Bezug zur DDR bzw. zur Sowjetunion aufweisen, jedoch

- den sozialistischen Staat lediglich als Kulisse nutzen, wie etwa *BRIDGE OF SPIES – DER UNTERHÄNDLER* (USA/DE 2015), oder nur einen kurzen Handlungsstrang in der DDR bzw. der Sowjetunion verorten, wie beispielsweise *WERK OHNE AUTOR* (DE 2018);
- in den frühen 1990er Jahren bzw. in der unmittelbaren Nachwendezeit spielen, wie etwa *GO TRABI GO* (DE 1991) oder *WIR KÖNNEN AUCH ANDERS...* (DE 1993);
- ohne Beteiligung Deutschlands bzw. Russlands produziert wurden, wie beispielsweise *ATOMIC BLONDE* (USA 2017) und *THE DEATH OF STALIN* (UK/FR 2017);
- Remakes oder Fortsetzungen von sowjetischen Kultfilmen darstellen, wie etwa *IRONIJA SUDBY: PRODOLSCHENIJE* (Ironie des Schicksals: Die Fortsetzung) (RU 2007).

Unter den deutschen Produktionen stellte lediglich die Tragikomödie *GOOD BYE, LENIN!* eine Ausnahme dar. Ihre Handlung setzt kurz vor dem Mauerfall ein und spielt in der Zeit des gesellschaftspolitischen Umbruchs. Strenggenommen ist die DDR im letzten Jahr ihrer Existenz mit der DDR vor der Öffnung der Mauer schwer vergleichbar. Dennoch erschien es mir nicht vertretbar, den bislang kommerziell erfolgreichsten deutschen Kinofilm über die DDR aus der Arbeit auszuschließen. Dass

GOOD BYE, LENIN! auch mit Blick auf die DDR-Konstruktion einen Sonderfall darstellt, wird sich im Ergebnisteil zeigen.

Bei der Zusammenstellung der russischen Stichprobe habe ich außerdem für eine bessere Vergleichbarkeit mit den filmischen DDR-Darstellungen

- Filme ausgeklammert, die in den frühen 1920er Jahren und in der stalinistischen Sowjetunion spielen, etwa *PODDUBNYJ* (RU 2012), und
- auf Kriegsfilme verzichtet, wie beispielsweise *9 ROTA* (Die Neunte Kompanie) (RU/UA/FI 2005) über die sowjetische Intervention in Afghanistan, da sie einer grundlegend anderen Logik folgen als Filme über friedliche Zeiten.

4.3 Ablauf der Untersuchung

Das theorie- und kategoriengeleitete Vorgehen, das dieser Studie zugrunde liegt, setzt sich nicht aus Analyseschritten zusammen, die »standardisiert und linear« aufeinanderfolgen (Löblich 2016, S. 76). Vielmehr wird der Forschungsprozess als eine Art *Spirale* aufgefasst, an der gedreht werden kann: Einmal getroffene Entscheidungen bezüglich des theoretischen Rahmens, der Untersuchungsmerkmale im Kategoriensystem, der Fallauswahl oder des Analysezeitraums dürfen revidiert werden, wenn bei der Auswertung empirischer Daten Erkenntnisse gewonnen werden, die mit dem bisherigen theoretischen Konstrukt nicht zu erklären sind (Meyen et al. 2019, S. 47–49). In dieser Studie ging ich zum Beispiel während der Interpretation der Analyseergebnisse zurück zum Theorieteil und steig in die Literatur zur nationalen Identität und Werteorientierung erneut ein, um Theorie und Empirie besser in Einklang zu bringen. Auch der Überfall Russlands auf die Ukraine im Februar 2022 ließ die filmischen Geschichtskonstruktionen der letzten Jahre in einem anderen, noch viel grelleren Licht erscheinen. Bei der empirischen Analyse der filmischen Diskurse orientierte ich mich maßgeblich an die »Gebrauchsanweisung« von Siegfried Jäger (2015, S. 90–111), verzichtete jedoch auf eine Unterscheidung zwischen Struktur- und Feinanalyse und befasste mich stattdessen mit allen Filmen gleichermaßen ausführlich.

Meine Analysearbeit begann nicht unmittelbar mit der Analyse der ausgewählten Filme entlang des Kategoriensystems, sondern mit einer »Orientierungsphase« (Jäger 2015, S. 94). In dieser Phase sichtete ich die Materialbasis grob und verschaffte mir einen schnellen Überblick über die Diskussionen rund um die einzelnen Filme. Dabei hielt ich einige auffällige Deutungsmuster, Klischees und Kollektivsymbole schriftlich fest und formulierte erste Überlegungen zu narrativen Strukturen, wiederkehrenden Themen und Motiven sowie zur ästhetischen Gestaltung. Anschließend stellte ich vorsichtige Vermutungen über mögliche kausale Zusammenhän-

ge zwischen den filmischen Erzählungen (*Diskurspositionen*) und ihren Produktions- und Rezeptionskontexten an.

Nach der ersten groben Sichtung des Materials stieg ich in die einzelnen Filme ein und analysierte sie entlang des Kategoriensystems. Die ursprüngliche Idee war, in Anlehnung an die empirisch orientierte Literatur zur Filmanalyse, für alle Filme

- *Sequenzprotokolle* anzufertigen – eine »Minimalvoraussetzung für die Analyse« (Korte 2010, S. 58) –, um einen Überblick zu verschaffen, sowie
- einzelne Szenen und Sequenzen, »die für die Ziele der Analyse im Rahmen des Erkenntnisinteresses wichtig sind« (Mikos 2015, S. 87), genauer in *Einstellungsprotokollen* festzuhalten.

Im Analyseprozess erschien jedoch die Erstellung von Filmprotokollen weder zielführend noch mit Blick auf die Zeitaufwand-Nutzen-Relation optimal. Aus forschungspragmatischen Gründen entschied ich mich schließlich gegen die Protokollierung. Stattdessen bewährte sich der Ansatz, während des Filmschauens die einzelnen Kategorien direkt zu »füllen«: Unter Handlung wurden beispielsweise mehrere parallellaufende Erzählstränge in kurzen Sätzen zusammengefasst, Figurenportraits um neue Details und Facetten ergänzt, auffällige Kollektivsymbole, Farben oder Montagetechniken notiert sowie wichtige Zitate ausgeschrieben, die sich etwa auf Wertvorstellungen oder Einstellungen zum sozialistischen Staat beziehen.

Die einzelnen Analysekategorien wurden bereits bei der Herleitung des Kategoriensystems operationalisiert (Kap. 3). Für die Analyse des *Filminhalts* griff ich auf die Vollversionen der Filme zurück, die auf Streaming-Portalen und in Mediatheken verfügbar waren. Bei der Analyse des *Produktionskontextes* sowie der *Rezeption* stützte ich mich hauptsächlich auf online verfügbare Daten und Rezeptionsdokumente, einschließlich Beiträge in den Leit-, Regional- und Fachmedien sowie Pressemitteilungen und Statistiken auf Webseiten von Produktions- und Verleihfirmen, Fördergremien und politischen Institutionen.

An dieser Stelle möchte ich deshalb nur auf drei Kategorien eingehen, bei denen im Untersuchungsprozess zusätzliche Entscheidungen getroffen werden mussten: Auswahl der Medien (*Rezensionen*), Auswahl der Filmpreise (*Auszeichnungen*) sowie Überlegungen zur *Einordnung der Filme in den jeweiligen Erinnerungsdiskurs*.

Bei der Auswahl der Medien lag der Fokus primär auf *Leitmedien*, was jedoch nicht bedeutet, dass Fachmedien (wie Filmzeitschriften und -portale) sowie Medien, die relevante politische Lager vertreten und abweichende, alternative Perspektiven liefern, per se ausgeschlossen wurden. Für die Konzentration auf die Leitmedien sprechen jedoch nicht nur forschungsökonomische Gründe (da ein breites Medienspektrum schnell zu einer unüberschaubaren Materialmenge führt), sondern auch ihre überragende Bedeutung für den gesellschaftspolitischen Diskurs: Leitme-

dien schaffen Aufmerksamkeit für bestimmte Themen, liefern Deutungsangebote und werden dabei »von Entscheidungsträgern in Politik, Wirtschaft und Kultur (und damit auch von den Menschen, die über die Filmfördertöpfe wachen) genauso gelesen [...] wie von Journalistenkollegen und Künstlern« (Meyen 2013, S. 50). Vor diesem Hintergrund wurde folgende Medienauswahl getroffen:

- in Deutschland: die Tageszeitungen *Süddeutsche Zeitung* (SZ) und *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), die Wochenzeitung *DIE ZEIT* und das Nachrichtenmagazin *DER SPIEGEL*;
- in Russland: die Tageszeitungen *Iswestija*, *Komsomolskaja Prawda*, *Moskowskij Komsomolez* und *Rossijskaja Gaseta* (das Amtsblatt der russischen Regierung).

Dabei griff ich primär auf Online-Artikel zurück, die sich teilweise hinter der Bezahlschranke befinden und in der Regel auch in den Printausgaben der herangezogenen Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind.

Eine weitere Eingrenzung nahm ich bei den *Filmpreisen* vor. Allein in der Kategorie »Filmpreis (Deutschland)« listet Wikipedia 81 Einträge auf. Bei der Auswertung beschränkte ich mich auf jeweils die drei wichtigsten nationalen Kinofilmpreise:

- in Deutschland: den Deutschen Filmpreis (auch als Lola bezeichnet, der höchstdotierte deutsche Kulturpreis), den Bayerischen Filmpreis und den Preis der deutschen Filmkritik;
- in Russland: den Nika, den Goldenen Adler und den Preis des Filmfestivals Kinotawr.

Zudem schloss ich die Academy Awards (Oscars) und ihr europäisches Pendant, den Europäischen Filmpreis, mit ein.

Schließlich sollte der jeweilige *nationale Erinnerungsdiskurs* grob abgesteckt werden, um Filme sinnvoll einbetten zu können. Bei der Einordnung der Filme war vor allem die Frage entscheidend, inwieweit der jeweilige Film das *hegemoniale* bzw. vom Staat gewünschte Geschichtsnarrativ unterstützt oder herausfordert und somit eine Gegenerzählung präsentiert. Als Orientierungspunkt diene außerdem die Typologie der Erinnerungsmuster nach Martin Sabrow (2009, Kap. 2.1), der zwischen dem Diktatur-, Arrangement- und Fortschrittsgedächtnis unterscheidet.

Bereits bei der ersten Sichtung der Filme aus dem Sample wurde deutlich, dass viele von ihnen Elemente aus unterschiedlichen Erinnerungsmodi integrieren und somit neue, über die etablierten Diskursstrukturen hinausgehende Perspektiven liefern. Außerdem treten einige Filme in den Dialog miteinander – und sind somit als Antwort auf den bisherigen Stand der filmischen Aufarbeitung zu verstehen.

4.4 Vorgehen bei der Auswertung: Typologisierung

Die Materialmenge erschien zunächst überwältigend: mit insgesamt 20 Filmen, von denen fast jeder so vielschichtig, komplex und in gewisser Weise eigenartig ist, dass man mit jedem einzelnen, noch so detailreich aufbereiteten Filmportrait dutzende Seiten füllen könnte. Doch die Diskussion einzelner Werke ist weder im Rahmen dieser Arbeit machbar noch mit Blick auf die Fragestellung zielführend. Bei der Analyse der filmischen Diskurse geht es schließlich darum, über den einzelnen Film hinauszugehen, übergreifende Deutungsmuster zu erkennen und dahinterliegende machtpolitische Strukturen zu beschreiben. Somit stellte sich die Frage nach einer Möglichkeit der *Systematisierung*.

Für die Darstellung der Befunde habe ich mich für eine *Typologisierung* der filmischen Geschichtsbilder entschieden. Dieses Auswertungsverfahren ist sowohl attraktiv als auch umstritten. Eine Typologie »bringt Struktur ins Chaos« (Pfaff-Rüdiger und Löblich 2018, S. 91): Sie bringt Ordnung in die kaum überschaubare Vielfalt von narrativen und audiovisuellen Geschichtswelten, indem sie den einzelnen Geschichtserzählungen bestimmte Merkmale zuschreibt und sie anhand dieser Merkmale gruppiert und somit strukturiert (vgl. Meyen et al. 2019, S. 183–185).

Andererseits kann die Auswahl von Typologisierungsmerkmalen – und somit die Typenbildung selbst – willkürlich erscheinen: »Die Vorgaben der Forscherin oder des Forschers entscheiden über die Ordnung, die herauskommt, es ist aber keineswegs sicher, dass er alle Merkmale erfasst hat und vor allem nicht, dass es die richtigen waren.« (Meyen et al. 2019, S. 184) Da der Film letztendlich auf zwei ausgewählte Merkmale reduziert wird, gehen Besonderheiten einzelner Filme und darin erzählter Geschichten zwangsläufig verloren. Die Zuordnung der Filme zu den Typen geht somit unvermeidlich mit einer Komplexitätsreduktion einher. Eine weitere Herausforderung bestand darin, Merkmale zu definieren, die einen Vergleich zwischen deutschen und russischen Filmen – und damit zwischen unterschiedlichen kulturpolitischen und historischen Kontexten – ermöglichen.

Auf der Suche nach einer Kategorisierungsmöglichkeit, die »weder zu allgemein und damit trivial noch zu spezifisch und damit zu schnell überholt ist« (Taddicken 2016, S. 446), habe ich mich für zwei Merkmale bzw. Typologisierungskriterien entschieden, die die Unterschiede zwischen den filmischen Geschichtserzählungen schlaglichtartig beleuchten:

- *Wertorientierung* (Individualismus/Kollektivismus) und
- *Handlungsspielraum* (groß/gering).

Auf den ersten Blick erscheinen die beiden Kriterien nicht unabhängig voneinander (was sie für eine Typologisierung unbrauchbar machen würde). In der politisch-ideologischen Denkweise des 20. Jahrhunderts stand der individualistischen

Freiheit die kollektivistische Gleichheit gegenüber (Marsdal 2005, S. 620). Eine kollektivistische Wertorientierung ging somit automatisch mit einer zwangsläufigen Unterordnung des Individuums unter den Staat (und somit einer eingeschränkten Freiheit) einher, während der Individualismus mit größeren Handlungsspielräumen assoziiert wurde. Filme ermöglichen es jedoch, dieses bipolare Schema zu überwinden, und erschaffen Welten, die es im echten Leben nicht geben kann. Welche ›Realitäten‹ sich aus unterschiedlichen Merkmalkombinationen bzw. -ausprägungen ergeben, erläutere ich zu Beginn des Ergebniskapitels.

Die beiden Kriterien legte ich in einem *qualitativ-empirischen Verfahren* fest. Hierfür habe ich für alle Filme eine Art *Karteikarte* gebastelt, auf der die zentralen Befunde aus der filmimmanenten Analyse festgehalten und zu einem Filmportrait verdichtet wurden. Diese Karten habe ich dann in Häufchen so gruppiert, dass in jedem Häufchen Filme liegen, die sehr oder ziemlich ähnliche Bilder der sozialistischen Staaten zeichnen. Anschließend habe ich innerhalb eines Häufchens bzw. einer Gruppe nach Begriffen für Merkmale und ihre Ausprägungen gesucht, die diese Gemeinsamkeiten prägnant beschreiben und auch für andere Gruppen funktionieren (in Anlehnung an Meyen et al. 2019, S. 186). Beide Kriterien und ihre Ausprägungen wurden somit *induktiv* – also aus dem Material – abgeleitet.

Wertorientierung (Individualismus/Kollektivismus): Welche Wertorientierung – individualistische oder kollektivistische – vermittelt der Film?

Für die Unterscheidung zwischen Individualismus und Kollektivismus greife ich auf das Konzept der *Kulturdimensionen* des Kulturwissenschaftlers und Sozialpsychologen Geert Hofstede zurück. Im Grunde beschreiben die beiden Begriffe den Grad der *Autonomie* des Individuums bzw. seiner *Verbundenheit* mit einer Gruppe, wobei auch eine Nation als Gruppe gelten kann.

»Individualismus beschreibt Gesellschaften, in denen die Bindungen zwischen den Individuen locker sind; man erwartet von jedem, dass es für sich selbst und seine unmittelbare Familie sorgt. Sein Gegenstück, der Kollektivismus, beschreibt Gesellschaften, in denen der Menschen von Geburt an in starke, geschlossene Wir-Gruppen integriert ist, die ihn ein Leben lang schützen und dafür bedingungslose Loyalität verlangen.« (Hofstede und Hofstede 2011, S. 97)

Der Film vermittelt eine *individualistische* Wertorientierung, wenn er der Autonomie des Individuums, seiner Handlungs- und Entscheidungsfreiheit sowie seinem Recht auf Selbstverwirklichung den höchsten Stellenwert beimisst. Was ein Individuum tut und woran es glaubt, steht primär im Dienst seines individuellen Glücks. Hebt der Film dagegen das Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gemeinschaft (einem Kollektiv, einem Volk, einer Nation) hervor, den Wert der Kameradschaft, die Solidari-

tät und die Treue gegenüber der Wir-Gruppe und der Heimat, ist seine Wertorientierung *kollektivistisch*.

Ob die beiden Wertvorstellungen tatsächlich als gegensätzliche Pole aufgefasst werden sollen, ist umstritten: Dass ein Mensch sowohl individualistische als auch kollektivistische Werte vertreten kann, lässt sich nicht wegdiskutieren. Auf der Ebene der Gesellschaften bzw. ganzer Länder plädiert Hofstede jedoch dafür, Individualismus und Kollektivismus »als entgegengesetzte Pole einer Dimension [zu begreifen]« (Hofstede und Hofstede 2011, S. 106). Hinter der für die Typologisierung gewählten Dichotomie steckt außerdem die Annahme, dass Kollektivismus Teil der politischen Ideologie der sozialistischen Staaten und des postsowjetischen Russlands ist, während Individualismus tendenziell mit der westlichen, kapitalistisch-liberalen Kultur und Gesellschaft assoziiert wird. Welche Wertorientierung der Film vermittelt, wird primär anhand der Untersuchungskategorie *Inhaltlich-ideologische Aussagen* ermittelt.

Handlungsspielraum (groß/gering): Wie groß sind die individuellen Handlungs- und Entscheidungsspielräume?

Bei der Ermittlung der Handlungsspielräume, die der jeweilige Film seinen Figuren gewährt, stand die Frage im Mittelpunkt, inwieweit Bürgerinnen und Bürger die Freiheit haben, über ihre Handlungen und ihre Zukunft zu entscheiden: Ist das Leben im sozialistischen Staat durch Selbstbestimmung oder Fremdbestimmung geprägt?

Anschließend wurden alle 20 Filme den entsprechenden Typen in der Vier-Felder-Matrix zugeordnet und beschrieben. Für jeden Typ wurde ein passender *Name* gefunden. Dabei war es wichtig, dass die Bezeichnungen sowohl trennscharf als auch frei von negativen bzw. wertenden Konnotationen sind: Die Verwendung von Begriffen wie Dämonisierung, Idealisierung, Glorifizierung oder Verharmlosung hätte der Analyse eine normative Komponente verliehen, was in dieser Arbeit jedoch vermieden werden sollte.

Im letzten Schritt wurden anhand von weiteren Merkmalen, die die Filme eines bestimmten Typs jenseits der Typologisierungskriterien gemeinsam haben, *Einflussfaktoren* ermittelt (Meyen et al. 2019, S. 185). Denn eine Typologie erfüllt nicht nur eine Strukturierungsfunktion, sondern soll auch erklären, »wovon es abhängt, ob ein Merkmal eintritt oder nicht« (Pfaff-Rüdiger und Löblich 2018, S. 91–92). In dieser diskursanalytischen Arbeit dient die Typologie also nicht nur dazu, die unterschiedlichen Konstruktionen des Sozialismus durch die untersuchten Filme zu beschreiben, sondern fungiert auch als »analytisches Tool« (Meyen et al. 2019, S. 187), das hilft, Strukturen und Machtverhältnisse aufzuzeigen, die mit bestimmten Darstellungen und Deutungen verbunden sind.

5. Ergebnisse

Die Darstellung und Interpretation der Ergebnisse erfolgt in vier Unterkapiteln und ähnelt in ihrem Aufbau einer Sanduhr: Nach einem Überblickskapitel, in dem ich die Geschichtsdiskurse aus den 20 analysierten Filmen auf *vier Realitäten* verdichte (Kap. 5.1), folgen länderspezifische Auswertungen: zur Darstellung der DDR in deutschen und der Sowjetunion in russischen Kinospielelfilmen (Kap. 5.2 und 5.3). Abschließend nehme ich erneut eine länderübergreifende Perspektive ein und diskutiere Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Dynamiken der filmischen Geschichtsbilder (Kap. 5.4).

Die Beschreibung und Analyse der filmischen Diskurse erfolgt grundsätzlich entlang des Kategoriensystems (Kap. 3). Allerdings zeigen sich an vielen Stellen Überschneidungen zwischen den Untersuchungskategorien und -ebenen. Diese Wechselwirkungen werden in der Arbeit berücksichtigt, denn: »Um qualitativ für die Gesamtaussage bedeutsam zu werden, müssen die verschiedenen Untersuchungsaspekte und Informationsquellen in ihren Einzelergebnissen inhaltlich-argumentativ zusammengeführt werden.« (Korte 2010, S. 24) An einigen Stellen füge ich Screenshots ein, um ästhetische Gestaltungsmerkmale anschaulicher und präziser darzustellen, als es eine rein verbale Beschreibung erlaubt. Außerdem lasse ich weitere Rechercheerkenntnisse, die über die unmittelbar untersuchten Filme hinausgehen, in die Diskussion einfließen, meistens als Beispiele, die eine bestimmte Tendenz belegen oder mehr Differenzierung einbringen. Noch einmal möchte ich betonen, dass es mir zu keinem Zeitpunkt darum geht, die filmischen Bilder mit der gelebten Wirklichkeit in den beiden sozialistischen Ländern abzugleichen, um festzustellen, welche Erzählungen der historischen Realität am nächsten kommen.

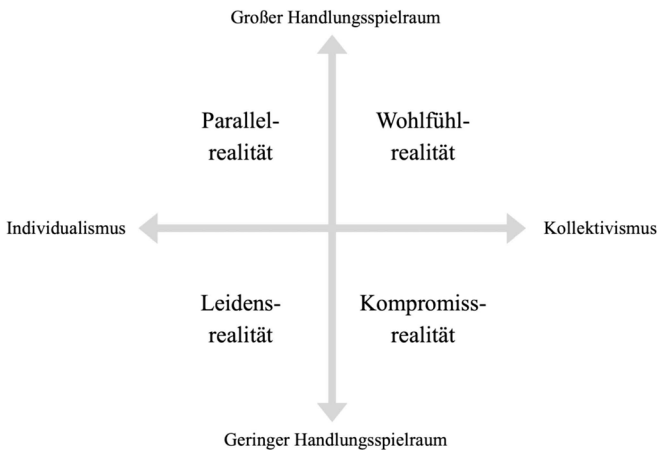
5.1 Sozialismus im Film: Vier Realitäten

Eine der größten analytischen Herausforderungen dieser Arbeit bestand darin, die vielfältigen Geschichtsdiskurse aus zwei sehr unterschiedlichen Ländern und Erinnerungskulturen in ein zweidimensionales Koordinatensystem zu überführen, um

sie damit greifbar und vergleichbar zu machen (Kap. 4.4). Die vier sozialistischen Realitäten (Abb. 3), die ich im Folgenden skizziere, sind daher eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit.

Bei der Beschreibung werde ich auf die jeweiligen Ausprägungen der beiden *Typologisierungskriterien* (*Wertorientierung* und *Handlungsspielraum*) eingehen, die die Zuordnung zu einem bestimmten Typ beeinflussen. Außerdem werde ich eine Abgrenzung von benachbarten Typen vornehmen und auf gemeinsame Merkmale hinweisen (vgl. Meyen et al. 2019, S. 189). Eine detailliertere Beschreibung, angereichert mit konkreten Beispielen aus den Filmen, erfolgt dann lnderbezogen in den Kapiteln 5.2 und 5.3.

Abb. 3: Vier-Felder-Matrix der Filmrealitten



Quelle: Eigene Darstellung

- *Leidensrealität* (individualistische Wertorientierung, geringer Handlungsspielraum): Wenn ein Film den Wunsch nach persönlicher Freiheit und Selbstbestimmung betont und den Protagonisten dabei wenig Spielraum einräumt, erschafft er eine *Leidensrealität*. Er zeigt Protagonisten, die unter systematischen Einschränkungen ihrer Freiheit durch die Staatsmacht leiden, und rückt Erinnerungen an Repressionen, Gewalt, staatliche Willkür und Widerstand in den Vordergrund. In dieser Gesinnungsdiktatur ist ein unpolitisches oder gar dissidentisches Leben genauso wenig vorstellbar wie privates Glück oder Selbsterfllung.
- *Parallelrealität* (individualistische Wertorientierung, großer Handlungsspielraum): Wenn ein Film von einer individualistischen Grundhaltung geprägt ist

und den Figuren genügend Spielraum gewährt, um den staatlichen Zwängen zu entkommen, kreierte er eine *Parallelrealität*. Protagonisten, deren Wertvorstellungen mit der Ideologie des realsozialistischen Staates unvereinbar sind, flüchten von der Realität in eine Art Parallelwelt, die zwar nicht komplett, aber relativ frei von Politik und Ideologie ist. Diese Welt wird häufig von einer Faszination für den Westen geprägt. Dabei handelt es sich jedoch meist um einen imaginierten, aus dem Osten heraus romantisierten Westen mit seiner (vermeintlich freien) Kultur und seinem (vermeintlich selbstbestimmten) Lebensstil.

- *Wohlfühlrealität* (kollektivistische Wertorientierung, großer Handlungsspielraum): Protagonisten, die nicht von der Realität fliehen, sondern sich als Teil der sozialistischen Gemeinschaft sehen und dabei von staatlichen Eingriffen in ihr alltägliches Leben weitgehend verschont bleiben, leben in einer *Wohlfühlrealität*. Ein großer Handlungsspielraum bedeutet dabei keineswegs uneingeschränkte Freiheit. Restriktionen und Regeln sind zwar vorhanden, aber sie hindern die Protagonisten nicht wesentlich daran, ihre Träume und Ziele zu verfolgen. Im Vordergrund stehen nicht die Unabhängigkeit oder Selbstentfaltung des Individuums, sondern Gemeinschaft, Solidarität und der Einsatz für Mitmenschen.
- *Kompromissrealität* (kollektivistische Wertorientierung, geringer Handlungsspielraum): Wenn sich die Protagonisten ihrer Heimat verbunden und der Gemeinschaft verpflichtet fühlen, doch der Staat ihnen ständig Steine in den Weg legt, sind sie in einer *Kompromissrealität* gefangen. Der Staat greift dabei in die intimsten Bereiche ihres Lebens ein, und der Überwachungs-, Einschüchterungs- und Repressionspraxis wird ein hoher Stellenwert eingeräumt. Doch während die *Leidensrealität* jegliche Möglichkeit eines erfüllten Lebens im sozialistischen Staat ausschließt (und sie nur im Westen sieht), sind das ›richtige Leben im falschen‹ (Theodor W. Adorno), privates Glück und berufliche Selbsterfüllung gerade die zentralen Elemente der *Kompromissrealität*.

Um es gleich vorwegzunehmen: Filme, insbesondere erfolgreiche Produktionen, bieten meist einen breiten Interpretationsspielraum. Auf die verschiedenen Lesarten bzw. *Dekodierungsmöglichkeiten* bin ich bereits mit Stuart Halls (2005, 2019) *Encoding/Decoding*-Modell eingegangen (Kap. 1.1.4). Vor diesem Hintergrund könnte der eine oder andere Leser möglicherweise meine Einordnung der einzelnen Filme in die vier ›Schubladen‹ bestreiten, was natürlich sein gutes Recht ist. Um die jeweilige Zuordnungsentscheidung nachvollziehbar zu begründen, baue ich mehrere Beispiele und Zitate aus den Filmen ein.

5.2 Die DDR im deutschen Film

Die Untersuchung der zehn erfolgreichsten deutschen Kinofilme zeigt ein vielfältiges Spektrum an filmischen Darstellungen der DDR. Diese Darstellungen unterscheiden sich durch inhaltliche, rhetorische und ästhetische Aspekte voneinander und entstammen verschiedenen Produktionskontexten. Zudem erfahren sie teilweise gegensätzliche Rezeptionen. Bei der Einordnung dieser Filme in die Matrix der filmischen Realitäten werden alle vier Felder abgedeckt (Abb. 4).

Abb. 4: Filmische DDR-Realitäten



Quelle: Eigene Darstellung

DDR als Leidensrealität

Abb. 5: WIE FEUER UND FLAMME (Filmplakat)



Quelle: X Verleih

Abb. 6: DAS LEBEN DER ANDEREN (Filmplakat)



Quelle: Buena Vista

Abb. 7: DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER (Filmplakat)



Quelle: Studiocanal

Abb. 8: BALLON (Filmplakat)



Quelle: Studiocanal

Filminhalt

Film-Oberfläche

»Dieser Staat kotzt mich an!« (Punk in *WIE FEUER UND FLAMME*)

Vier der zehn analysierten Kinoproduktionen erzählen die Geschichte der DDR primär als Geschichte einer Diktatur, die ihre Bürgerinnen und Bürger an der kurzen Leine hält. In Form eines Dramas, eines Thrillers oder einer Mischung aus beiden Genres heben diese Filme den Drang nach Freiheit hervor und legen ihren thematischen Fokus auf Überwachungs-, Gewalt- und Repressionsmechanismen des SED-Regimes sowie den damit verbundenen Protest und Widerstand.

- Im Drama *WIE FEUER UND FLAMME* stehen rebellische Jugendliche aus der Ostberliner Punkszene im Jahr 1982 im Fokus, die in das Visier der Stasi geraten. Der Film erzählt von einer Ost-West-Liebesgeschichte, die an den Zwängen der Diktatur scheitert, was symbolisch durch das Stacheldrahtmotiv auf dem Filmplakat eingefangen wird (Abb. 5).
- Das Drama und der Politthriller *DAS LEBEN DER ANDEREN* erzählt von einem Künstlerpaar, gegen das im Orwell-Jahr 1984 ein operativer Vorgang eingeleitet wird. Die Stasi richtet im Dachboden ihres Wohnhauses eine Überwachungszentrale ein. Das Filmplakat verkündet: »In einem System der Macht ist nichts privat.« (Abb. 6)
- Das Politdrama *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* schildert eine Schweigeminute, die eine Abiturklasse in StalinStadt 1956 für die Opfer des ungarischen Volksaufstandes abhält. Die roten Linien, die sich auf dem Filmplakat vor dem Mund der Schüler abzeichnen, dienen als Symbol für das Schweigen (Abb. 7). Diese spontane Solidaritätsgeste hat weitreichende Konsequenzen für die Zukunft der Schülerinnen und Schüler.
- Der Fluchtthriller *BALLON* erinnert an die Geschichte von zwei Thüringer Familien, die 1979 die innerdeutsche Grenze mit einem selbstgebastelten Heißluftballon überquerten. »Für die Freiheit riskierten sie alles«, besagt das Filmplakat (Abb. 8).

Handlungsstränge, die das Leiden unter der Diktatur und das Aufbegehren gegen das Regime thematisieren, verschränken sich mit Coming-of-Age-, Familien- und Liebesgeschichten sowie mit Aspekten von Kunst und Kultur. Das Erwachsenwerden wird dabei nicht allein durch die Erfahrung der ersten großen Liebe geprägt, sondern auch durch das politische Erwachen. Familiäre Konflikte haben oft einen politischen oder ideologischen Hintergrund.

- In *WIE FEUER UND FLAMME* distanziert sich der Vater von seinem Punksohn: »Für den ist er tot. Ein Punk war schon schwer genug, aber ein Straffälliger, ein Assi, ein Landesverräter... Er hat ihn nie im Knast besucht«, erzählt eine der Punksfrauen.
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* wirft der Vater seinem Sohn, der seine Solidarität mit ungarischen Demonstranten zeigt, vor, »in einem Boot mit den Faschisten« zu sitzen.

Auch Kunst und Kultur existieren nicht isoliert in einer Parallelwelt, sondern sind von der sozialistischen Ideologie durchdrungen und tief in die bestehenden Machtstrukturen eingebettet.

- In *DAS LEBEN DER ANDEREN* beschreibt Christa-Maria Sieland das Theatermilieu als ein System, das von Kontrolle und dem Zwang zur Konformität geprägt ist: »Sie bestimmen, wer gespielt wird, wer spielen darf und wer inszeniert.«
- In *WIE FEUER UND FLAMME* stehen auch die Punks vor enormen Einschränkungen: »Wir haben ja verständlicherweise kaum die Möglichkeit, ein Konzert zu machen. Geschweige denn, eine Platte aufzunehmen.«

Die Hauptfiguren in diesen Filmen werden als Sympathieträger und Identifikationsfiguren inszeniert oder besitzen zumindest das deutliche Potenzial, von einem breiten Publikum als solche wahrgenommen zu werden.

- In *WIE FEUER UND FLAMME* werden diese Rollen durch die Westberliner Schülerin Nele und den Ostberliner Punk Captain verkörpert.
- In *DAS LEBEN DER ANDEREN* füllen der Theaterregisseur Georg Dreyman und die Schauspielerin Christa-Maria Sieland, seine Geliebte, diese Rollen aus. Aber auch der Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler sammelt im Verlauf des Films Sympathiepunkte.
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* sind es insbesondere die Schüler Theo und Kurt, die nach dem Sehen eines *Wochenschau*-Beitrags über den Ungarn-Aufstand in einem Westberliner Kino eine Schweigeminute initiieren.
- In *BALLON* werden diese Rollen durch die Familien Strelzyk und Wetzel verkörpert, insbesondere durch die Eltern: Peter und Doris Strelzyk sowie Günter und Petra Wetzel.

Die Figurenpalette ist in Bezug auf Alter und soziales Milieu breit gefächert. Doch das verbindende Element aller zentralen Figuren ist ihr Bestreben nach einem freien und selbstbestimmten Leben – ein Ziel, das unter den repressiven Bedingungen des Diktaturstaates unerreichbar erscheint (mehr dazu unter *Inhaltlich-ideologische*

Aussagen). Dieser Freiheitswille manifestiert sich in verschiedenen Aussagen und Handlungen:

- »Mich braucht niemand unter Druck zu setzen!«, ruft ein Punk in *WIE FEUER UND FLAMME*.
- »Wir beide wollten doch immer, dass die Jungs in Freiheit aufwachsen!«, sagt Peter Strelzyk in *BALLON*.
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* zeigen Schülerinnen und Schüler ihre Solidarität mit jenen Studentinnen und Studenten in Budapest, die »nie wieder Knecht sein« wollen und für Freiheit, freie Wahlen und das Ende der sowjetischen Besatzung Ungarns demonstrieren.

Als Antagonisten fungieren in diesen Filmen der Staat und seine Vertreter: die Regierungsspitze und einfache Parteifunktionäre, Stasi-Mitarbeiter und Soldaten, Grenzbeamtinnen, Gefängnispersonal und Polizisten. Indem sie Wohnungen verwanzeln, Systemkritiker bedrohen und Demonstranten zusammenschlagen, verkörpern sie die Gnadenlosigkeit des sozialistischen Staates und die von ihm ausgeübte Gewalt. Diesen Figuren fehlen in der Regel jegliche Menschlichkeit, Tiefe und Ambivalenz. Sie zeigen kaum Selbstzweifel, sind stereotypisch gezeichnet und meist namenlos. Ihre charakteristischen Eigenschaften sind Karrieregeilheit, ideologische Verbohrtheit und eine Vollstreckermentalität.

- Grenzbeamtinnen in *WIE FEUER UND FLAMME* haspeln ihre hölzernen Texte mit steifer und künstlich wirkender Mimik ab (Abb. 9).
- Ein kleiner Junge in *DAS LEBEN DER ANDEREN*, dem der Stasi-Hauptmann Wiesler im Aufzug begegnet, fasst sein Bild der Stasi kurz zusammen: »Das sind schlimme Männer, die andere einsperren, sagt mein Papa.« (Abb. 10)
- Stasi-Mitarbeiter in *BALLON* werden als klischeehafte Vertreter des allgegenwärtigen Geheimdienstes dargestellt: Männer in grauen Anzügen, mit Regenschirmen, Aktentaschen, Fotokameras und Notizbüchern (Abb. 11).
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* wird den Repräsentanten des Systems – dem Rektor, der Kreisschulrätin und dem Volksbildungsminister – vergleichsweise mehr Raum geboten. Ihre Biografien und Beweggründe werden den Zuschauern nachvollziehbar gemacht, doch letztlich erscheinen auch sie als At-trappen.

Abb. 9: Grenzbeamtin in *WIE FEUER UND FLAMME*



Quelle: Filmtrailer zu *WIE FEUER UND FLAMME*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=rnb1IMe3YHQ>) (Screenshot)

Abb. 10: Stasimänner in *DAS LEBEN DER ANDEREN*



Quelle: Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iqoo864ft3k>) (Screenshot)

Abb. 11: Stasimänner in *BALLON*



Quelle: Filmtrailer zu *BALLON*, hochgeladen von KinoCheck (https://www.youtube.com/watch?v=XaZmw3_5ulc) (Collage aus Screenshots)

Dramaturgisch-rhetorische Mittel

»Die Stasi ist hinter uns her. Die geben keine Ruhe, bis sie uns geschnappt haben.« (Peter Strelzyk in *BALLON*)

»Er lebt hinter einer riesigen Mauer, hinter Stacheldraht und Selbstschussanlagen.« (Neles Freundin über Captain in *WIE FEUER UND FLAMME*)

Die Konfrontation zwischen dem autoritären Staat und seinen auf Freiheit pochenden Bürgerinnen und Bürgern bildet den zentralen Konflikt in den *Leidensgeschichten*. Der Widerstand gegen die Staatsgewalt – sei es durch ein lautes Punkkonzert oder eine stille Solidaritätskation, einen DDR-kritischen Artikel für ein Westmagazin oder eine Ballonflucht nach Bayern – erfüllt eine handlungstragende Funktion. Die Geschichte entwickelt sich häufig zu einem Katz-und-Maus-Spiel mit der Staatssicherheit und den Parteifunktionären. Obwohl die Protagonisten in drei der vier Filme scheinbar den Kampf gegen die Unterdrückungsmaschinerie verlieren, gehen sie doch als moralische Sieger aus dem Konflikt hervor (mehr dazu unter *Inhaltlich-ideologische Aussagen*):

- In *WIE FEUER UND FLAMME* reißt der Staat das Liebespaar auseinander: West-Nele erhält ein Einreiseverbot, und Ost-Captain wird ins Gefängnis gesteckt, so dass erst der Fall der Mauer Jahre später ein Wiedersehen ermöglicht.
- *DAS LEBEN DER ANDEREN* endet mit dem tragischen Tod von Christa-Maria Siegel, der Schreibhemmung Dreyman und der Degradierung und Strafversetzung Wieslers.
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* werden die Schülerinnen und Schüler nach ihrer Protestaktion vom Abitur ausgeschlossen, was die Mehrheit der Klasse dazu zwingt, die Heimat zu verlassen und sich von ihren Familien zu trennen.
- Einzig *BALLON* mündet in ein Happy-End: Den beiden Familien gelingt die Flucht in den Westen, obwohl die Stasi eine Großfahndung einleitet und 300 Leute zusammentrommelt.

Der Fall der Berliner Mauer, der als allgemein bekannt vorausgesetzt wird, markiert den glücklichen Kulminations- und Schlusspunkt der Geschichte – wenn nicht immer der Geschichte der Protagonisten, dann zumindest der Geschichte der deutsch-deutschen Teilung.

- *WIE FEUER UND FLAMME* eröffnet mit einem Bericht über den Mauerfall im US-amerikanischen Fernsehen, bevor die Handlung in das Jahr 1982 zurück-

kehrt, um die Liebes- und Trennungsgeschichte zwischen Ost und West zu erzählen.

- Die Handlung von *DAS LEBEN DER ANDEREN* mündet in eine Radiomeldung über den Mauerfall: »Die Grenze öffnet tatsächlich die Tore. Die Freude ist unermesslich. Hören Sie den Jubel. Die Menschen stürmen zu Tausenden heraus. Es ist unglaublich.«
- *BALLON*, der eine Geschichte aus dem Jahr 1979 erzählt, endet mit Aufnahmen aus der Prager Botschaft, die die Strelzyks und die Wetzels im ZDF mit Tränen in den Augen verfolgen. Die Verkündung der Reisefreiheit durch Hans-Dietrich Genscher wird vom Jubel der Menge, die »Freiheit! Freiheit!« skandiert, über-tönt.

Die Handlungsdynamik entsteht nicht allein durch den Konflikt zwischen Staat und Bürgern, sondern auch durch die Entwicklung bzw. Wandlung der Hauptfiguren. Diese Entwicklung umfasst dabei nicht nur den möglichen Übergang von einer Täter- zu einer Opferrolle, sondern auch ein politisches Erwachen und die Abkehr vom System.

- *DAS LEBEN DER ANDEREN* zeigt mit dem Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler eine Figur, die in einen moralischen Konflikt mit dem Überwachungs- und Unterdrückungssystem gerät und sich vom Täter und Befehlsempfänger zum »guten Menschen« wandelt. Inspiriert von Brecht, Beethoven und der Lebenswelt des Künstlerpaares, das er abhört, erkennt Wiesler den Wert der Freiheit und beschützt letztlich die Künstler, indem er Abhörprotokolle manipuliert und belastende Beweise verschwinden lässt. Somit sind innerhalb der *Leidensrealität* Protagonisten vorstellbar, die die Unmenschlichkeit und Ungerechtigkeit des Systems durchschauen, zu zweifeln beginnen und sich schließlich von dem System, dem sie einst dienten, abwenden oder sich sogar dagegen stellen.
- Um bei *DAS LEBEN DER ANDEREN* zu bleiben: Der Dramatiker Georg Dreyman löst sich von seiner Rolle als linientreuer, mit Lob, Applaus und Nationalpreisen überhäufte und mit mächtigen Freunden versehener Theaterregisseur. »Er ist unser einziger Autor, der nichts Verdächtiges schreibt und den man trotzdem im Westen liest. Für ihn ist die DDR das schönste Land der Welt«, sagt zu Beginn des Films der Stasi-Oberstleutnant Grubitz über ihn. Nach dem Suizid seines Theaterkollegen und Freundes Albert Jerska bleibt von Dreymans Systemkonformität jedoch keine Spur. Er wird zum heimlichen Dissidenten und lanciert einen Artikel über die tabuisierte Suizidstatistik in der DDR im westdeutschen *SPIEGEL*.

In der Rhetorik dieser Filme sticht besonders hervor, dass Vertreterinnen und Vertreter der Staatsmacht häufig abstrakt mit *sie* oder *die* umschrieben werden. Der Ge-

brauch dieser Personal- und Demonstrativpronomen vermittelt den Eindruck der (vermeintlichen) Allgegenwärtigkeit der staatlichen Strukturen und lässt die Staatsmacht als entpersonalisierte und überwältigende Kraft erscheinen. Dies lässt sich anhand einiger Beispielzitate illustrieren:

- In *WIE FEUER UND FLAMME* drückt sich dies aus durch Sätze wie: »Dann haben sie die Mauer hochgezogen«; »Meinst du, *die* hätten mich einfach wieder so rein gelassen?«, »*Sie* werden uns alle einsperren.«
- In *DAS LEBEN DER ANDEREN* wird die Entmenslichung des Staates deutlich: »Brauche ich dieses ganze System nicht? Und du? [...] Du legst dich doch genauso mit *denen* ins Bett! Warum tust du es denn? Weil *sie* dich genauso zerstören können, trotz deines Talenten, an dem du noch nicht mal zweifelst.«
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* zeigt sich die Bedrohung durch die Staatsmacht in den Worten: »Wir halten alle zusammen, dann können *die* uns nichts. *Die* schmeißen keine ganze Klasse raus.«
- Und in *BALLON* manifestiert sich die Angst vor dem Regime: »Weißt du, was ich träume? Seit Wochen, fast jede Nacht? Ich träume davon, dass *sie* mir die Kinder wegnehmen. Meinen Bruder haben *sie* ins Zuchthaus gesteckt, da war er 14, weil er abhauen wollte. [...] Was denkst du, was *sie* mit uns machen? Wahrscheinlich lassen *sie* uns gleich komplett verschwinden. Fitscher stecken *sie* ins Heim.«

Die markantesten Kollektivsymbole der Leidensrealität sind *Stacheldraht* sowie sämtliche Attribute von *Propaganda und ideologischer Indoktrination*. Stacheldraht, und in einem weiteren Sinne die Mauer selbst werden auf visueller und verbaler Ebene zum Sinnbild der Unfreiheit, Unterdrückung und Teilung. Häufig tritt der Stacheldraht in Verbindung mit anderen sichtbaren Symbolen des gewaltsamen Grenzschutzes auf, wie bewaffneten Soldaten mit Schäferhunden (Abb. 12, 13), Wachtürmen und Scheinwerfern, die den Todesstreifen erhellen.

Abb. 12: Grenzsoldat in *WIE FEUER UND FLAMME*



Quelle: Filmtrailer zu *WIE FEUER UND FLAMME*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=rnb1IMe3YHQ>) (Screenshot)

Abb. 13: Grenzsoldaten in *BALLON*



Quelle: Filmtrailer zu *BALLON*, hochgeladen von KinoCheck (https://www.youtube.com/watch?v=XaZmw3_5ulc) (Screenshot)

Insbesondere in Momenten, in denen Figuren tragisch bei ihrem Fluchtversuch aus dem verhassten System scheitern, symbolisiert die Mauer die inhumanen Seiten des Diktaturstaates, der seine Bürgerinnen und Bürger wie Geiseln behandelt und sie im Zweifel erschießt. Das Verlangen der Protagonisten nach Freiheit und Selbstbestimmung ist untrennbar an die Existenz der Mauer gekoppelt: Nichts ersehnen sie sich mehr als ihr Verschwinden, und nichts erfüllt sie mit größerem Glück als ihre Öffnung.

- »Ich habe bei uns zu Hause auf dem Dach gesessen und überlegt, wie es wäre, wenn wir uns einfach so sehen könnten. Ohne Übernachtungsantrag. Wenn die Mauer weg wäre«, sagt Nele zu Captain in *WIE FEUER UND FLAMME*: »Die Vögel, die haben es gut. Die fliegen einfach rüber, über die Mauer.«
- »Jeder illegale Grenzübertritt muss verhindert werden, notfalls mit Schusswaffengebrauch«, verkündet ein Leutnant in *BALLON* und fügt hinzu: »Was wären wir ohne diese Grenze? Sie macht uns zu dem, was wir sind. Wer sie infrage stellt, stellt auch uns infrage.«
- Die Einstiegsszenen von *BALLON* stellen einen eindrücklichen Kontrast dar: Die tragischen Geschehnisse an der Mauer – die Verfolgung und Erschießung eines Flüchtlings – wechseln sich ab mit den Bildern einer Jugendweihe, bei der Kinder in Pionieruniformen das Lied »Unsere Heimat« singen, der SED-Kreisleiter Lenin zitiert und Schülerinnen und Schüler einen Treueschwur auf den Staat ablegen.
- Auch *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* portraitiert Pioniere und FDJ-Mitglieder bei einem Fahnenappell (Abb. 14). In einer Szene ertönt ebenfalls das Lied »Unsere Heimat«.

Neben Ritualen, Parolen, Flaggen und Transparenten dienen auch Portraits von Ulbricht und Honecker in Verhörräumen und den Kabinetten der Parteifunktionäre als Symbole der Staatsideologie (Abb. 15). Die Präsenz dieser Symbole suggeriert, dass die sozialistische Lebenswelt vollständig politisch-ideologisch durchdrungen war.

Abb. 14: Fahnenappell in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*



Quelle: Filmtrailer zu *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, hochgeladen von STUDIOCANAL Germany (<https://www.youtube.com/watch?v=NLJPyah8ak8&t>) (Screenshot)

Abb. 15: Verhör in *DAS LEBEN DER ANDEREN*



Quelle: Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iqo0864ft3k>) (Screenshot)

»Die Wirkung solcher kollektivsymbolischen Kodierungen ist nun deshalb besonders eindringlich, weil ihre bildliche Logik auch Handlungsanweisungen nahelegt«, hebt Siegfried Jäger (2019, S. 71) hervor. Wird die DDR auf der Ebene der Kollektivsymbole als ein System organisierter Überwachung, Repression und ideologischer Indoktrination kodiert, folgt daraus die logische Schlussfolgerung: Wer nach Glück strebt, muss dieses System verlassen. Die Bedeutung des Einigungsvertrages, durch den die DDR zu existieren aufhörte, kann daher gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Inhaltlich-ideologische Aussagen

»Große Freiheit bleibt nur kleine – wahre Zukunft haben wir keine!« (Punks in *WIE FEUER UND FLAMME*)

»Genau wegen dieser Scheiße wollen wir auch weg hier!« (Peter Strelzyk in *BALLON*)

In der *Leidensrealität* übt der Staat fast uneingeschränkte psychische und physische Gewalt aus, der man nur schwer entkommen kann – es sei denn, man lässt sich auf eine verräterische Kooperation mit der Stasi ein. Die fehlende demokratische Legitimation der SED-Herrschaft macht Gewalt zum scheinbar einzigen Mittel, um den Bestand des Systems zu sichern. Am Grenzübergang Friedrichstraße werden Bürgerinnen und Bürger der BRD und der DDR Schikanen und demütigenden Untersuchungen wie Geruchspollenabnahmen für Spürhunde ausgesetzt. Willkürliche Verhaftungen, Hausdurchsuchungen, körperliche Übergriffe, Verhöre, Erpres-

sungen, Schlafentzug und psychologische Folter gehören in dieser DDR-Realität zur Tagesordnung. Selbst in Momenten, in denen keine direkte physische Gewalt ausgeübt wird, wird durch den Aufbau einer Droh- und Angstkulisse das Gewaltpotenzial angedeutet.

- Ein Vernehmer warnt Captain in *WIE FEUER UND FLAMME* mit den Worten: »Glauben Sie nicht, Sie können hier Spielchen spielen.«
- »Ich will meinem schlimmsten Feind nicht geraten haben, mich zu enttäuschen«, droht der Kulturminister Bruno Hempf in *DAS LEBEN DER ANDEREN*.
- Noch unverblümt klingt die Drohung des Volksbildungsministers in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*: »Wer gegen den Sozialismus ist, dem haue ich in die Fresse.«
- Die Furcht vor Gewalt wird in *BALLON* durch die Sorgen des kleinen Andreas Strelzyk während der Fluchtplanung deutlich: »Aber was, wenn die Soldaten auf uns schießen?« Die allgegenwärtige Angst vor staatlicher Vergeltung spiegelt auch der Kommentar einer Frau in der Warteschlange vor dem *Konsum* wider, die über die Folgen des gescheiterten Fluchtversuchs spekuliert: »Sie verschimmeln jetzt wahrscheinlich in einem feuchten Stasikeller.«

In der *Leidensrealität* fungiert vor allem die Stasi als jene omnipräsente und allmächtige Kraft (Kötzing 2018b), die dafür sorgt, dass es keinen Raum für Freiheiten gibt. Sie durchdringt die intimsten Bereiche des Lebens und zersetzt zwischenmenschliche Beziehungen, indem sie Freunde, Liebhaber und Familienmitglieder gegeneinander ausspielt, verwirrt und zur Denunziation drängt.

- Der Vorspann von *DAS LEBEN DER ANDEREN* macht es deutlich: »Die DDR-Bevölkerung unterliegt der strengen Kontrolle durch die Stasi, der ostdeutschen Geheimpolizei. [...] Das erklärte Ziel: »Alles wissen.« Eine der ersten Filmszenen, ein Verhör, veranschaulicht dies eindringlich: »Wenn Sie uns den Namen des Fluchthelfers nicht nennen, muss ich noch heute Nacht Ihre Frau verhaften lassen. Jan und Nadja kommen in eine staatliche Erziehungsanstalt. Wollen Sie das?«, droht der Stasi-Hauptmann Wiesler einem Häftling. Am Ende des Films wird auch Christa-Maria Sieland nach ihrer Verhaftung als Inoffizielle Mitarbeiterin (IM) angeworben und verrät ihren Geliebten.
- »Heute bin ich es. Morgen bist du es. Einer ist es doch immer«, antwortet Captain in *WIE FEUER UND FLAMME* seinem Kumpel, als er des Verrats beschuldigt wird: »Die wollen uns auseinanderbringen!« Auch in der Beziehung zwischen Nele und Captain macht sich der Einfluss des Staates bemerkbar, noch bevor er direkt eingreift: »Ich wollte diese Nacht ganz allein mit dir verbringen. Du und ich. Aber dein Scheißstaat ist immer dabei. Hier im Kopf. Da kommst du nicht raus«, beklagt sich Nele.

- In *BALLON* macht die Stasi sogar einen Abschied von den zurückbleibenden Verwandten unmöglich. »Es ist besser, wenn sie nichts wissen. Sonst kommen sie dafür ins Gefängnis«, erklärt Doris Strelzyk ihrem Sohn, der sich vor der Flucht von seinen Großeltern verabschieden möchte.
- »Die wollen uns gegeneinander ausspielen. Ist doch klar«, erkennt Erik in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*. Theo verwendet sogar den Begriff »Gestapomethoden«.

Die Hauptfiguren dieser Erzählungen verkörpern eine individualistische Wertorientierung: Ihr Streben richtet sich vor allem auf persönliche Freiheit sowie das Recht auf Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung. Besonders die Jugend ist vom Wunsch nach Anderssein getrieben und hat es in einem Staat schwer, der alles verbietet, was nicht in sein offizielles Bild passt. In diesem repressiven Staatsgefüge wird jeder Ausdruck von Nonkonformität und Individualismus unterdrückt. Wünsche, Träume und Ambitionen werden systematisch erstickt, und Systemkritiker, Abweichler und Ungehorsame werden kriminalisiert und an den Rand gedrängt.

- »Ich hätte nicht gedacht, dass hier so Leute wie du rumlaufen«, sagt West-Nele zu Captain, ihrem Punkfreund aus dem Osten, in *WIE FEUER UND FLAMME*, woraufhin er erwidert: »Ja, normalerweise sind wir ja auch immer eingesperrt.«; »Mit den Plänen hier ist das alles nicht so leicht«, klagen die Punks: »Weil wir nicht reinpassen, werden wir eingesackt. Tag für Tag von den Bullen, weil wir aussehen, wie wir aussehen. Kultiverbot, Alexverbot, Lebensverbot!«
- In *DAS LEBEN DER ANDEREN* deutet der Stasi-Hauptmann Wiesler die Sinnlosigkeit des Widerstands an: »Sie würden nicht glauben, wie viele Menschen hier wegen sinnlosem Heroismus im Gefängnis sitzen.«
- In *BALLON* wird der Konformitätszwang mit der Verlogenheit des Systems in Verbindung gebracht: »Das mit der Wahrheit ist manchmal ein bisschen kompliziert. Die Wahrheit ist nun mal, dass man sie hier nicht einfach so sagen darf. Hier, in unserem Land«, erklärt Peter Strelzyk seinem Sohn.
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* erläutert Onkel Edgar, warum die solidarische Schweigeminute der Schülerinnen und Schüler solch große Wellen schlägt:

»Wichtig ist, dass man sich einem System unterordnet. Ja, aber das habt ihr nicht gemacht. Ihr habt was anderes gemacht, als ihr euch mit den Ungarn solidarisiert habt. Ihr habt euch als Freidenker zu erkennen gegeben und das mag kein System. Das Individuum muss sich fügen, sonst gibt es Anarchie. [...] Ihr seid Staatsfeinde, weil ihr frei gedacht habt und aus diesen Gedanken Taten folgten.«

Die verächtliche Haltung des Regimes gegenüber seinen Bürgerinnen und Bürgern manifestiert sich auch in der Wortwahl der Partei- und Stasifunktionäre:

- In *WIE FEUER UND FLAMME* werden die Punks in einem Erlass zu »Zersetzungsmaßnahmen« der Punkbewegung als »Figuren« bezeichnet, die Verbindungen zur »Kirche, unabhängigen Friedensbewegungen und anderem Abfall« unterhalten.
- In *DAS LEBEN DER ANDEREN* werden Personen entmenslicht, indem sie lediglich mit Nummern wie »Häftling 227« oder »Häftling 662«, zu dem Christa-Maria Sieland später wird, gekennzeichnet und angesprochen werden.
- Der Oberstleutnant in *BALLON* äußert sich herablassend über Fluchtwillige: »Wir können doch froh sein, wenn die Feinde des Sozialismus einfach abhauen, wenn wir das Gesindel los sind, oder?« Im sogenannten Schießbefehl, auf den er sich bezieht, werden Fluchtwillige als »Verräter« bezeichnet, deren »Gefährlichkeit und Hinterhältigkeit« angeblich mehrfach bewiesen sei. Es wird angewiesen, sie bei Versuchen der »Grenzverletzung« zu »liquidieren«, im Zweifel auch mit Waffengewalt: »Zögern Sie nicht mit der Anwendung der Schusswaffe, auch dann nicht, wenn die Grenzdurchbrüche mit Frauen und Kindern erfolgen, was sich die Verräter schon oft zunutze gemacht haben.«

Der Zugang zum Studium und der berufliche Erfolg sind an die »Richtigkeit« der parteipolitischen Einstellung gekoppelt. Wer sich nicht fügt, wird für sein non-konformes Verhalten mit dem Entzug jeglicher Aufstiegsperspektive geahndet. Zu den zahlreichen beruflichen und persönlichen Einschränkungen gehören der Ausschluss vom Abitur, der Verlust eines Studienplatzes, Reise- und Berufsverbote, Beförderungssperren, Zwangsversetzungen oder die Einberufung zum Militärdienst bei der NVA.

- »Sie werden uns alle einsperren«, befürchtet eine Punkerin in *WIE FEUER UND FLAMME*: »Ich werde nie studieren können.«
- In *DAS LEBEN DER ANDEREN* macht der Kulturminister Hempf die Abhängigkeit der Künstlerinnen und Künstler von der SED deutlich und sagt über den Dramaturg Dreyman: »Er weiß, dass die Partei zwar den Künstler braucht, der Künstler die Partei aber noch mehr.« Dreymans Geliebte lässt sich auf eine Affäre mit dem Minister ein, um ihre Theaterkarriere zu sichern. Als sie diese Beziehung beendet, sagt Hempf dem Oberstleutnant Grubitz: »Ob Sie ihr das Genick brechen oder nicht, ist Ihnen überlassen. Ich will sie auf jeden Fall nicht wieder auf einer deutschen Bühne spielen sehen.«
- In *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* setzt die Zulassung zum Abitur politische Konformität voraus.

- In *BALLON* erzählt Günter Wetzels, dass er aufgrund der Flucht seines Vaters nicht studieren durfte: »Jetzt bin ich nun mal Krankenwagenfahrer, das habe ich mir nicht ausgesucht.« Doris Strelzyk berichtet außerdem von ihrem Bruder, der nach einem Fluchtversuch ins Zuchthaus gesteckt wurde.

Einige besonders sensible Charaktere brechen unter diesem Druck zusammen.

- »Was hat ein Regisseur, der nicht inszenieren darf?«, fragt der mit einem Berufsverbot belegte Albert Jerska in *DAS LEBEN DER ANDEREN*: »Nicht mehr als ein Filmvorführer ohne Film, ein Müller ohne Mehl. Er hat gar nichts mehr.« Letztendlich treibt das Unterdrückungssystem seine Kritiker und Opfer in den Suizid: Jerska nimmt sich das Leben durch Erhängen, und auch Christa-Maria Siehl wirft sich vor einen Lastwagen. Dreyman leidet seither an einer Schreibhemmung.

Die Entschlossenheit der Protagonistinnen und Protagonisten, für ihre Überzeugungen und Rechte um jeden Preis einzustehen (Schlüsselbegriff: *Zivilcourage*), verwandelt den handlungstragenden Konflikt schließlich in einen *Wertekampf*.

- Mit ihrem ausgeprägten Nonkonformismus, systemkritischen Texten, schrillen Outfits (Abb. 16) und provokanten Aktionen, wie beispielsweise einer Kranzniederlegung in der Neuen Wache, bürsten Punks in *WIE FEUER UND FLAMME* bewusst gegen den Strich: »Wir gehen genau dort hin, wo es richtig weh tut.«

Abb. 16: Punk Captain in *WIE FEUER UND FLAMME*



Quelle: Filmtrailer zu *WIE FEUER UND FLAMME*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=rnb1IMe3YHQ>) (Screenshot)

- Besonders in *BALLON* wird das Leben in einem Unrechtsstaat so unerträglich dargestellt, dass zwei Familien sogar das Leben ihrer Kinder riskieren, um »drüben, in Sicherheit« anzukommen.

In diesem Kampf um die Werte wird eine klare Positionierung gefordert, denn eine unpolitische Haltung erscheint unmoralisch.

- »Du bist so ein jämmerlicher Idealist, dass du fast schon ein Bonze bist. Wer hat denn Jerska so kaputtgemacht? Genau solche Leute, Spitzel, Verräter und Anpasser! Irgendwann musst du Position beziehen, sonst bist du kein Mensch«, sagt Paul Hauser zu Dreyman in *DAS LEBEN DER ANDEREN*.
- »Was nützt die Revolution, wenn sie nur in unseren Köpfen stattfindet?«, hinterfragt Schülerin Lena in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*.

Die Figuren gelten als »gute Menschen« und werden somit auf eine moralische Ebene gehoben, wenn sie die von dem potenziellen Publikum als richtig empfundenen Werte vertreten und verteidigen.

- »Kann jemand, der diese Musik gehört hat, ich meine wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?«, fragt Dreyman in *DAS LEBEN DER ANDEREN*.
- »Wir sind keine schlechten Eltern!«, ruft Peter Strelzyk in *BALLON* aus, nachdem ihm seine Frau vorwirft, sie hätten ihre Kinder beim Fluchtversuch beinahe umgebracht: »Es ist unverantwortlich, hier zu bleiben.«

Durch die Konstruktion von *klaren moralischen Gegensätzen* zwischen den als gut charakterisierten *Protagonisten* und dem als böse dargestellten *Staat* samt seinen Vertretern und Anhängern, streben Filme eine Identifikation des Publikums mit den Hauptfiguren an. Diese Gegensätze steigern zudem das emotionalisierende Potenzial der Filmbilder. Gerhard Lüdeker (2015) beschreibt diese Strategie als *emotionales »Pushing«* der Zuschauerinnen und Zuschauer, die »aufgrund ihrer eigenen Überzeugungen in den Zustand einer moralischen Empörung gegen die Repräsentanten des Staates« (S. 69) versetzt werden und zugleich für die friedliebenden Freiheitskämpfer Partei ergreifen sollen.

In den *Leidensgeschichten* lässt neben der Täter-Opfer-Dichotomie eine ausgeprägte Polarisierung zwischen der DDR und der BRD bzw. dem Westen erkennen. Die liberal-individualistische Wertorientierung der Hauptfiguren, gepaart mit ihren Erfahrungen der Unterdrückung unter der SED-Diktatur, führt fast zwangsläufig zu dem Wunsch, in einer westlichen Demokratie zu leben. Die DDR wird nicht nur moralisch unterlegen, sondern auch technisch und wirtschaftlich minderwertig gegenüber dem Westen dargestellt und dient somit als Negativfolie. Die Bundesrepublik wird zu einer Art »Chiffre für den besseren Teil und das bessere Leben«

(Steinle 2015, S. 94). Falls Kritik an der BRD doch geübt wird, bleibt sie meist auf oberflächliche Kapitalismuskritik beschränkt: Profitgier, Arroganz und Antisozialismus stehen im Fokus.

Ästhetisch-gestalterische Mittel

»Von Minute eins an liegt über dem Film ein unheilvolles Brummen und Brodeln, das natürlich den Wagemut und die Todesgefahr illustrieren soll, in der die Ballonfahrer schweben.« (Moritz von Uslar 2018 über *BALLON*)

Auf ästhetischer und visueller Ebene wird die DDR aus der *Leidensrealität* als ein tristes Land dargestellt, charakterisiert durch baufällige Häuser, graue Plattenbauten und öde Landschaften. Diese Bilder untermauern das Narrativ eines vorprogrammierten Scheiterns des sozialistischen Projekts, indem sie die Rückständigkeit der DDR-Wirtschaft, den Mangel, die Uniformiertheit und die Freudlosigkeit des dortigen Lebens repräsentieren. Oft geschieht dies im Kontrast zur Bundesrepublik, die beispielsweise in *WIE FEUER UND FLAMME* und *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* bunter, moderner und lebensfroher erscheint.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die *Farbgestaltung* in diesen Filmen die weitverbreitete Vorstellung, dass die Szenerie fast ausschließlich in Grün- und Grautönen gehalten sei, nicht bestätigt. Grau, Grün und Schwarz prägen vor allem die Darstellung jener Orte und Räumlichkeiten, die mit dem Staat in Verbindung stehen. Dieses kalte, entsättigte Farbschema kennzeichnet Verhörräume, schäbige Gefängniszellen, die beklemmend langen Flure in Berlin-Hohenschönhausen (Abb. 17), Grenzübergänge, Politikerkabinette, Konferenzräume der Stasi sowie Klassen- und Lehrerzimmer (Abb. 18). Im farbigen Kontrast dazu stehen private Orte, wie die gemütlichen Wohnungen von Künstlern und Dissidenten (Abb. 19, 20). Diese Refugien der Geborgenheit erstrahlen oft in warmen Braun-, Gelb- und Rottönen. Farbigkeit beschränkt sich jedoch nicht nur auf häusliche Settings, sondern erstreckt sich auch auf die Inseln der Freiheit in der Natur, die ebenfalls als Rückzugsorte fungieren.

Abb. 17: U-Haft in *DAS LEBEN DER ANDEREN*



Quelle: Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iqoo864ft3k>) (Screenshot)

Abb. 18: Klassenraum in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*



Quelle: Filmtrailer zu *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, hochgeladen von STUDIOCANAL Germany (<https://www.youtube.com/watch?v=NLJPyah8ak8&t>) (Screenshot)

Abb. 19: Künstlerwohnung in *DAS LEBEN DER ANDEREN*



Quelle: Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iqoo864ft3k>) (Screenshot)

Abb. 20: Edgars Wohnung in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*



Quelle: Filmtrailer zu *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, hochgeladen von STUDIOCANAL Germany (<https://www.youtube.com/watch?v=NLJPyah8ak8&t>) (Screenshot)

Während die Farbgebung für eine klare Trennung zwischen dem Staatlichen und dem Privaten sorgt, hebt die Technik der *Parallelmontage* die Verzahnung von Politischem und Intimem als Teil der Lebenswirklichkeit in der DDR hervor.

- In *WIE FEUER UND FLAMME* wird eine Liebeszene zwischen Nele und Captain mit Szenen einer Stasikonferenz, auf der der Erlass zur Zerschlagung der Punkbewegung verlesen wird, im Wechselschnitt montiert.
- *DAS LEBEN DER ANDEREN* nutzt die Parallelmontage zwischen Wieslers Abhörposten und der Künstlerwohnung, um das heimliche Eindringen der Stasi in die Privatsphäre zu visualisieren.

Die Parallel- bzw. Kontrastmontage dient als Stilmittel außerdem dazu, auf die Diskrepanz zwischen dem ideologischen Anspruch und der grausamen Realität des sozialistischen Staates aufmerksam zu machen.

- Der Thriller *BALLON* beginnt beispielsweise mit den Szenen einer pathetisch-feierlichen Jugendweihe, die sich mit den Bildern einer kaltblütigen Erschießung an der Mauer abwechseln. Die Kontrastmontage wird hier eingesetzt, um die grausame Wirklichkeit hinter der feierlichen Fassade zu zeigen.

Die bedrückende Atmosphäre der staatlichen Räumlichkeiten wird nicht nur visuell repräsentiert, sondern auch akustisch durch Töne und Musik verstärkt. Die typischen Klänge dieser Angstkulisse umfassen neben einer bedrohlichen Stille auch Trommelschläge, Sirren, Dröhnen und das Türsummen.

- Die Spannung und das Pathos werden zusätzlich durch Musik intensiviert, die von renommierten Orchestern wie dem Deutschen Filmorchester Babelsberg (in *BALLON*) oder den Prager Philharmonikern (in *DAS LEBEN DER ANDEREN*) eingespielt wurde.
- In *WIE FEUER UND FLAMME* kommt der Musik eine andere Rolle zu: Hier drücken Jugendliche durch lauten, rebellischen Punkrock ihren Widerstand aus. Im Mittelpunkt stehen dabei die systemkritischen und provokativen Songtexte, die Themen wie Totalüberwachung, Bürokratie und ideologische Erstarrung aufgreifen und den Wunsch nach Veränderung und Freiheit zum Ausdruck bringen. Zwei Beispiele:

»Überall wohin's dich führt, Wird dein Ausweis kontrolliert. Und sagst du einen falschen Ton, Was dann geschieht, Du weißt es schon. Ganz egal, wohin man schaut, Die Kameras sind aufgebaut, Begleiten dich auf Schritt und Tritt, Die Sicherheit geht immer mit. Irgendwann muss was geschehen, Denn wer will länger tatenlos stehen? Bist du denn geboren worden, Um dich allen unterzuordnen?«

»Alte Männer in Apparaten, Scheißbeamte, Bürokraten! Tote Straßen, Volkssoldaten! Wir werden euren Plan vernichten! Große Freiheit bleibt nur kleine, Wahre Zukunft haben wir keine! [...] Wir kämpfen gegen alle Schranken [...] Und wir sind niemals aufzuhalten! [...] Ideale haben wir selbst genug, Uns zu hindern ist nicht klug!«

Authentizitätskonstruktion (filmimmanent) In all diesen Filmen wird ein möglichst authentisches Erscheinungsbild der Vergangenheit konstruiert. Dies geschieht durch den Gebrauch von originalen oder detailgetreu nachgebauten Schauplätzen und

Requisiten wie Stasi-Abhörgeräte, Wohnungseinrichtungen, Autos, Lebensmittel und Kostüme. Zudem kommen Ausschnitte und Originaltöne aus zeitgenössischen Fernseh- und Radiosendungen zum Einsatz, etwa dem *Schwarzen Kanal*, der *Aktuellen Kamera* oder Nachrichtensendungen von ARD und ZDF. Diese Elemente dienen teils rein illustrativen, teils dramaturgischen Zwecken. Dokumentaraufnahmen, die vielen Zuschauern bekannt sein dürften – beispielsweise von Menschen, die auf die Berliner Mauer einhämmern oder am Brandenburger Tor jubeln – werden ebenfalls integriert und schlagen eine Brücke zwischen der Filmhandlung und den realen historischen Ereignissen sowie zwischen Filmfiguren und Personen der Zeitgeschichte. Manchmal werden diese beiden Ebenen, die fiktionale und die historisch-faktische, durch einen Erzählerkommentar aus dem Off miteinander verschränkt.

Die Einblendung von Fakten, Zahlen und Originalfotos dient dazu, auf die realgeschichtlichen Ereignisse hinzuweisen, die den filmischen Erzählungen zugrunde liegen.

- *DAS LEBEN DER ANDEREN* liefert zu Beginn eindrucksvolle Zahlen zum Überwachungsapparat: »100.000 Beamte und 200.000 Informanten sichern die Diktatur des Proletariats.«
- *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* und *BALLON* informieren die Zuschauerinnen und Zuschauer bereits im Vorspann darüber, dass die Filme »auf wahren Ereignissen« beruhen.
- *BALLON* untermauert dies zusätzlich durch die Präsentation historischer Daten in einer beeindruckenden Zahlenflut: Zwischen 1976 und 1988 hätten rund 38.000 Bürgerinnen und Bürger der DDR vergeblich versucht, in den Westen zu fliehen, wobei mindestens 462 Männer, Frauen und Kinder an der DDR-Grenze ums Leben gekommen seien: »Für das DDR-Regime waren es Vaterlandsverräter.«
- Im Abspann von *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* wird eine Brücke zur historischen Wirklichkeit geschlagen. Das Foto der echten Schulklasse wird von einem Textinsert begleitet: »Fast alle Schüler der Klassen verließen zwischen Weihnachten und Neujahr 1956 ihre Familien und machten ihr Abitur in Westdeutschland.«

Produktion

Beteiligte Akteure

»Ich drehe ein Melodrama mit Thrillerelementen [...]. Das geschlossene System DDR bietet wie alle totalitären Regime einen hervorragenden Hintergrund dafür.« (Florian Henckel von Donnersmarck in Lichterbeck 2004)

»Sein zweiter Vorname ist ja offiziell ›Erfolgsregisseur‹.« (Christian Seidl 2019, S. 2, über Michael Herbig)

Alle vier Filme, die die DDR als eine *Leidensrealität* portraituren, wurden von Regisseuren und Drehbuchautoren inszeniert, die im Westen geboren und sozialisiert wurden. Ein Überblick über die Jahrgänge und Geburtsorte der beteiligten Akteure ist in Tabelle 7 zu finden.

Tab. 7: DDR als *Leidensrealität*: Regie und Drehbuch

Titel	Regie	Drehbuch
WIE FEUER UND FLAMME	Connie Walther (*1962 in Darmstadt)	Natja Brunckhorst (*1966 in West-Berlin)
DAS LEBEN DER ANDEREN	Florian Henckel von Donnersmarck (*1973 in Köln)	
DAS SCHWEIGENDE KLASSEN- ZIMMER	Lars Kraume (*1973 in Chieti, Italien)	
BALLON	Michael Herbig (*1968 in München)	Kit Hopkins (*1950 in N/A ¹), Thilo Röscheisen (*1971 in München), Michael Herbig

Die meisten dieser Filmemacherinnen und Filmemacher haben keinen persönlich-biografischen Bezug zur DDR und betrachten sie vornehmlich als Diktatur, die es nicht zu verharmlosen gilt. In ihren Augen bietet die DDR-Geschichte nicht nur reichlich Stoff für spektakuläre Erzählungen, sondern eignet sich auch dazu, den Wert der Freiheit zu unterstreichen und vor den Gefahren von Diktatur und Machtmissbrauch zu warnen.

1 Der Geburtsort ist nicht bekannt. Dass Hopkins jedoch ihr Bachelorstudium in Philosophie an der Universität Sydney absolvierte, lässt darauf schließen, dass sie westlich sozialisiert ist.

- Florian Henckel von Donnersmarck teilte in einem Interview mit dem *Tagespiegel* seine Kindheitserinnerungen an Besuche von Bekannten in Magdeburg: »Es herrschte eine Atmosphäre der Angst.« Diese Angst prägte seine Wahrnehmung der DDR, und er zeigte sich erstaunt darüber, dass der Überwachungsstaat als Kulisse für Komödien genutzt wurde: »Da war nichts Witziges oder Rührendes. [...] Die Angst ist im Kino noch überhaupt nicht thematisiert worden.« (Lichterbeck 2004) Der Filmemacher erkannte dabei auch das emotionalisierende Potenzial der DDR-Geschichte: »Extreme sind immer gute Ausgangspunkte für Geschichten, die auch extreme Emotionen liefern. Die Stasi bestand aus 100.000 offiziellen und 200.000 inoffiziellen Mitarbeitern, das ist eine extreme Größenordnung.« (Zander 2006)
- Der in Italien geborene und in Frankfurt am Main aufgewachsene Lars Kraume gestand, vor dem Start seines Filmprojekts wenig Ahnung gehabt zu haben, »wie sich das System in der DDR formierte und wie es tatsächlich funktionierte« (Würfel 2018): »Für mich war das ja eine fremde Zeit und ein fremdes Land.« (Möller 2018) In Interviews beschrieb er die DDR als »Druckkammer« (ebd.) und zog eine klare Grenze zwischen Gut und Böse:

»Der Gegner ist im historischen Rahmen der DDR klar zu erkennen. Da gibt es eine Elterngeneration, die will eine Utopie verwirklichen, die will diesen Sozialismus herstellen, mit aller Gewalt – und tatsächlich auch mit echter Gewalt. Die lassen kein anderes Denken zu. Und was diese Schüler machen, ist anders denken. Die wollen ihre Meinung frei äußern dürfen.« (Kraume in Nortey 2018)

Kraume sah in seinem Film eine Art Bildungsauftrag: »Der Film lehrt uns, wie wichtig Meinungsfreiheit ist, was für eine Kraft Solidarität haben kann und wie wenig Machtmissbrauch funktioniert, wenn sich eine Gruppe mutiger Menschen zusammenschließt.«² (Würfel 2018)

- Zum Sozialisationshintergrund von Michael Herbig schreibt Christian Seidl (2019) in der *Berliner Zeitung*: »Er genoss eine behütete West-Kindheit in München, von der DDR wusste er nichts, außer dass Menschen »nicht nur ihr eigenes, sondern auch das Leben ihrer Kinder riskieren«, um ihr zu entfliehen.« (S. 2) In Interviews betont Herbig, dass er bereits als Kind den Wert der Freiheit begriff und nur dachte, was er »doch für ein Glück hatte, auf der anderen Seite geboren zu sein« (Fabian 2018). Gegenüber *Ostalgie* zeigt er sich skeptisch: »Es

2 Hier ist es mir wichtig noch einmal zu betonen, dass die Protestaktion nicht mit dem Sieg der Jugendlichen endet. Im Gegenteil: Die Schülerinnen und Schüler gehen zwar als moralische Gewinner aus der Geschichte hervor, stehen aber quasi vor einem Scherbenhaufen: Sie werden vom Abitur ausgeschlossen, fast alle müssen deshalb das Land verlassen und sich somit von ihren Familien trennen.

soll Menschen geben, die [...] sich diese Diktatur, dieses Unterdrückungssystem schönreden. Schwer nachvollziehbar.« (Seidl 2019, S. 3)

- Lediglich die Drehbuchautorin Natja Brunckhorst verarbeitete in *WIE FEUER UND FLAMME* ihre persönliche Geschichte. Im *SPIEGEL*-Interview erzählt sie von einer Jugendliebe, die »an der Willkür der DDR-Behörden gescheitert« (Rehfeld 2001) und von der Stasi zerstört worden sei. Die Geschichte von Nele und Captain weist also Parallelen zu ihrer eigenen auf. Ebenso eintönig-grau wie das Farbschema des Films ist auch Brunckhorsts DDR-Bild:

»Ich war zu Besuch drüben, und da kamen mir diese Punks entgegen. Ein völlig absurdes Bild: Alles ist irgendwie grau und geordnet, und plötzlich laufen da vollkommen wilde Typen an einem vorbei. [...] Ich habe mich in einen von ihnen verliebt und er sich in mich, aber es ging nicht, weil die Mauer dazwischen war.« (Brunckhorst in Rehfeld 2001)

Die Filmemacher legen ihren fehlenden persönlichen Bezug zur DDR als Vorteil aus, der es ihnen ermöglicht, sich dem sensiblen und emotional aufgeladenen Thema vermeintlich unbefangen zu nähern.

- Florian Henckel von Donnersmarck, geboren in Köln, spricht in einem Interview mit der *WELT* von den Vorzügen seiner Herkunft, die ihm einen »vorurteilsfreien Blick« bescherte: »Wenn ich direkt betroffen gewesen wäre, hätte ich wohl nicht mit Stasi-Männern über ihre Arbeit reden können. Ich versuchte, mein Urteil zurückzustellen, um die Geschehnisse herauszukristallisieren, das gewissermaßen wissenschaftlich anzugehen.« (Zander 2006)
- Ähnlich positiv äußert sich Michael Herbig in einem Interview für die Münchner *Abendzeitung* über die externe Perspektive auf die DDR: Es habe dem Film »gut getan, dass ihn jemand gemacht hat, der vorher nichts mit der DDR zu tun hatte, sich alles erarbeitet hat und einen Blick von außen auf das System werfen konnte« (Petzold 2018).

Die drei männlichen Regisseure gehören zu den prominenten Namen in der deutschen Filmbranche und sind mit den Mechanismen und Spielregeln der Filmproduktion bestens vertraut.

- Michael »Bully« Herbig wird häufig als »vielleicht der talentierteste und erfolgreichste Filmemacher seiner Generation« bezeichnet, wie er von Markus Lanz (2018) in dessen Talkshow vorgestellt wurde. Die Wortkombination »Erfolgsregisseur »Bully« Herbig« hat sich in der Filmkritik mittlerweile als feste Wendung etabliert. Susanne Lenz (2018) von der *Frankfurter Rundschau* geht sogar so weit

zu sagen, es gebe »niemanden, der im deutschen Filmgeschäft erfolgreicher« sei als Herbig.

- Auch Florian Henckel von Donnersmarck wird zugeschrieben, »die Regeln des Showbiz perfekt zu beherrschen«, so Christian Mayer (2007) von der SZ: »Er glänzt auf allen Partys, spricht gerne von sich und lässt kein Mikrophon aus.«
- Lars Kraume zeigt sich ebenso versiert im Umgang mit den Herausforderungen der Filmbranche wie seine Regiekollegen und behauptet: »Ich komme einfach mit vielen Produzenten und Redaktionen gut klar, ohne willfährig zu sein.« (Denk 2016)

Ein gutes Verhältnis zu Produzenten ist entscheidend für den Erfolg eines Films, besonders im kommerziellen Sinne. Denn der Filmproduzent übernimmt gleichzeitig die Rollen des Filmherstellers, -finanzierers und -verleihers. Er benötigt eine unternehmerische Vision, Kenntnisse über Finanzierungsmöglichkeiten und -quellen sowie ein Netzwerk an Institutionen und Ansprechpartnern. Ein Filmproduzent wird daher als »Künstler, Schausteller und Geschäftsmann in Personalunion« (Zwirner 2012, S. 70–71) beschrieben.

Bis auf ›Bully‹ Herbig, der für *BALLON* selbst in der Produzentenrolle auftrat, standen den Regisseurinnen und Regisseuren der *Leidensfilme* erfolgreiche (westdeutsche) Produzentinnen und Produzenten unterstützend zur Seite. Diese legten ihren Schwerpunkt auf das ›große Qualitätskino‹, das ein breites Publikum anspricht und auch über die Landesgrenzen hinaus Beachtung findet.

- *WIE FEUER UND FLAMME* ist eine Produktion der X Filme Creative Pool. Diese Produktionsfirma wurde 1994 in Berlin von Stefan Arndt zusammen mit den Regisseuren Wolfgang Becker, Dani Levy und Tom Tykwer ins Leben gerufen. Ihr Gründungsziel war es, Filme zu produzieren, die »sowohl anspruchsvoll als auch für ein internationales Publikum zugänglich sind« (X Filme Creative Pool)³. Die Regisseurin Connie Walther kooperierte mit den renommierten Produzenten Maria Köpf und Stefan Arndt. 2019 wurde Arndt mit dem Carl-Laemmle-Produzentenpreis für sein Lebenswerk ausgezeichnet, dem höchstdotierten Produzentenpreis in Deutschland.
- Florian Henckel von Donnersmarck arbeitete ebenfalls mit renommierten westdeutschen Produzenten zusammen. Die Wiedemann & Berg Filmproduktion wurde im Jahr 2003 in München gegründet und gehört zu den führenden Produktionshäusern in Deutschland. *DAS LEBEN DER ANDEREN* markierte ihren Einstieg in die Kinowelt, und mittlerweile umfasst die Werkliste von Quirin Berg

3 Das Firmenportfolio umfasst zahlreiche nationale und internationale Kassen- und Kritikererfolge, darunter *LOLA RENNT* (DE 1998), *CLOUD ATLAS* (DE/US 2012), *BABYLON BERLIN* (DE 2017–) und *DAS DAMENGAMBIT* (US 2020).

und Max Wiedemann mehr als 150 Kino- und Fernsehproduktionen. Die Produzenten erhielten zahlreiche Nominierungen und Auszeichnungen, darunter den Academy Award, den BAFTA, den Deutschen und den Europäischen Filmpreis, den Grimme-Preis und den Golden Globe.

- Lars Kraume kollaborierte mit der Akzente Film & Fernsehproduktion, einem Produktionsunternehmen, das sich seit seiner Gründung im Jahr 1991 »durch vielfach ausgezeichnete Fernseh- und Kinofilme auch ein künstlerisches Renommee verschafft hat« (Akzente Film & Fernsehproduktion). Als Co-Produzent fungierte Thomas Kufus, der auf eine langjährige Zusammenarbeit mit Kraume zurückblicken kann und zu den Vorreitern der deutschen Kinobranche gehört.
- *BALLON* wurde von herbX film produziert, der eigenen Produktionsfirma von Michael Herbig, die er 1996 ins Leben rief. Obwohl die Anzahl der Filmprojekte recht überschaubar ist, tragen Herbigs Renommee und sein berufliches Netzwerk zweifellos zum Erfolg seiner Produktionen bei.

Tabelle 8 bietet einen Überblick über die Produktionsfirmen sowie die beteiligten Produzentinnen und Produzenten.

Tab. 8: DDR als Leidensrealität: Produktion

Titel	Produktionsfirma	Produzenten
<i>WIE FEUER UND FLAMME</i>	X Filme Creative Pool	Maria Köpf (*1962 in München), Stefan Arndt (*1961 in München)
<i>DAS LEBEN DER ANDEREN</i>	Wiedemann & Berg Filmproduktion	Quirin Berg (*1978 in München), Max Wiedemann (*1977 in München)
<i>DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER</i>	Akzente Film & Fernsehproduktion	Miriam Düssel (N/A)
<i>BALLON</i>	herbX film	Michael Herbig (*1968 in München)

Die Produzentinnen und Produzenten konnten auf ihr umfangreiches Netzwerk zurückgreifen, um Finanzmittel für ihre Filmprojekte anzuwerben. Auffällig ist, dass neben der Filmförderungsanstalt (FFA) vor allem zwei regionale Förderinstitutionen an allen Projekten beteiligt waren: das Medienboard Berlin-Brandenburg (bis 2004 als Filmboard Berlin-Brandenburg bekannt) und der FilmFernsehFonds Bayern (FFF Bayern). Die enge Zusammenarbeit mit diesen Gremien lässt sich wahrscheinlich durch die Herkunft und die Ausbildungsorte der Filmschaffenden

erklären: Walther und Kraume absolvierten ihr Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), während von Donnersmarck und Herbig an der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film (HFF München) studierten. Eine Übersicht über die Förderinstitutionen findet sich in Tabelle 9. Obwohl die Gremien nicht direkt über die Auswahl der Film- und somit Gedächtnisinhalte im Sinne eines staatlichen Auftrags bestimmen und nur selten unmittelbare geschichtspolitische Interessen vertreten, liegt die Vermutung nahe, dass sie dennoch Deutungsangebote und Darstellungen bevorzugen, die mit dem hegemonialen Diskurs weitestgehend übereinstimmen.

Tab. 9: DDR als Leidensrealität: Förderung

Titel	Förderung
WIE FEUER UND FLAMME	FFA, BKM, Filmboard Berlin-Brandenburg, FFF Bayern
DAS LEBEN DER ANDEREN ⁴	FFA, Medienboard Berlin-Brandenburg, FFF Bayern
DAS SCHWEIGENDE KLASSEN-ZIMMER	FFA, DFFF, BKM, Medienboard Berlin-Brandenburg, FFF Bayern, Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein
BALLON	FFA, DFFF, Medienboard Berlin-Brandenburg, FFF Bayern, Mitteldeutsche Medienförderung (MDM)

Verleih

»Ich bin detailversessen, aber ich will nicht die äußere, sondern die innere Wahrheit der DDR zeigen.« (Florian Henckel von Donnersmarck in Lichterbeck 2004)

Die vier Produktionen wurden durch große Verleihfirmen in die Kinos gebracht: Buena Vista International und Studiocanal, beides Tochterunternehmen global operierender Medienkonzerne (Walt Disney Company und Vivendi), zählen zu den führenden Filmverleihern weltweit. X Verleih, eine deutsche Verleihfirma, unterhält ein umfangreiches Kooperationsabkommen mit dem Hollywood-Riesen Warner Bros. und greift auf dessen Vertriebsstruktur zurück. Diese Verleiher sorgten dafür, dass die Filme mit hohen Kopienzahlen in den Kinos liefen (Tab. 10) und durch diverse Werbe- und Promokampagnen unterstützt wurden.

Im Vorfeld des Kinostarts wurden zu allen Filmen umfassende Presse- und Begleitmaterialien veröffentlicht. Zur Grundausrüstung zählten Trailer, Filmplakate und Pressekits, die detaillierte Informationen über Handlung, Besetzung und Drehorte enthielten sowie eine Auswahl an Filmstills boten. DVDs mit Bonusmaterial,

4 Es handelt sich um einen Abschlussfilm und somit auch eine Low-Budget-Produktion.

CDs mit Soundtracks sowie Drehbücher und Bücher zu den Filmen rundeten das Marketingpaket ab. Darüber hinaus wurden zu allen Filmen in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung (BpB) pädagogische Begleitmaterialien herausgegeben, um die Filme auch im Bildungskontext nutzbar zu machen.

Tab. 10: DDR als Leidensrealität: Verleih

Titel	Kinostart	Verleihfirma	Startkopien
WIE FEUER UND FLAMME	14.06.2001	X Verleih	151
DAS LEBEN DER ANDEREN	23.03.2006	Buena Vista International	159
DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER	01.03.2018	Studiocanal	116
BALLON	27.09.2018	Studiocanal	430

Quelle: FFA, InsideKino

- Für *WIE FEUER UND FLAMME* bot das filmpädagogische Online-Portal kinofenster.de, ein Projekt der BpB, eine Filmbesprechung (Felsmann 2001), ein Interview mit der Regisseurin Connie Walther (Kleber 2006) und einen Hintergrundtext zum Thema »Pogo hinterm Stacheldraht« (Thomas 2006). Zudem veröffentlichte das Institut für Kino und Filmkultur im Auftrag der BpB ein Filmheft, das nicht nur den Filminhalt und die Sequenzfolge umfasst, sondern auch eine tiefgehende Besprechung der Dramaturgie und der filmischen Gestaltungsmittel sowie eine Liste von Diskussionsfragen für den Einsatz im Unterricht enthält (Havran 2001).
- Für *DAS LEBEN DER ANDEREN*, *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* und *BALLON* erstellte Vision Kino, eine Gesellschaft zur Förderung der Film- und Medienkompetenz von Kindern und Jugendlichen, in Kooperation mit der BpB bzw. Studiocanal umfangreiche Filmhefte (Falck 2006; Felsmann 2018; Blome 2018). Diese Filme wurden für den Einsatz im Schulunterricht in verschiedenen Fächern empfohlen, darunter Geschichte, Politik und Sozialkunde. Mithilfe von Arbeitsblättern, die teils in Schwarz-Weiß, teils in Farben gestaltet sind, lernen Schülerinnen und Schüler insbesondere über Themen wie Stasi und Überwachung, Protest und Repression sowie Denunziation und Fluchtgefahren. Das Unterrichtsmaterial zu *BALLON* soll Jugendliche darin unterstützen, »ein kritisches Bewusstsein (Reflexionskompetenz) über einen Staat zu entwickeln, der seine Bürger*innen ständig überwacht hat, individuelles Leben behinderte, Menschenrechte vorenthielt und durch Gleichschaltung und Repression großes Leid angerichtet hat« (Blome 2018, S. 5).

- Noch vor der Kinopremiere von *DAS LEBEN DER ANDEREN* erschien im Suhrkamp Verlag ein gleichnamiges Buch zum Film, das neben der Originalfassung des Drehbuchs auch umfangreiche historische Hintergrundinformationen, Drehtagebücher und Interviews beinhaltete (Donnersmarck 2006). »Im Filmbuch sieht man dem Regisseur über die Schulter, erfährt Einzelheiten über die Entstehung der Filmidee, die Dreharbeiten, den historischen Hintergrund des fesselnden Stasi-Dramas«, verspricht der Verlag. Besonders hervorzuheben ist der Beitrag des Zeithistorikers Manfred Wilke (2006), der als historischer Berater des Films tätig war. In seinem Aufsatz zieht er Parallelen zwischen der Filmhandlung und den realen Ereignissen und bescheinigt damit die Authentizität der filmischen Darstellung mit seiner wissenschaftlichen Expertise.
- Dem Kinostart von *BALLON* ging eine breit angelegte, bundesweite Werbekampagne voraus: Neben Plakatwerbung, YouTube-Featurettes und Interviews wurde ein originaltreu nachgebauter, bunter, 32-Meter-hoher Luftballon auf der Wiese vor dem Reichstagsgebäude aufgelassen, was von zahlreichen Medienberichten und Reportagen begleitet wurde (exemplarisch Conrad 2018). Diese Kampagne sei die größte gewesen, die Studiocanal »je für einen deutschsprachigen Film umgesetzt hat« (Janotta 2018).

Westdeutsche Filmemacher unternehmen erhebliche Anstrengungen, um die Glaubwürdigkeit ihrer filmischen Erzählungen zu unterstreichen. Eine oft verwendete Strategie, um Objektivität und Authentizität zu beglaubigen, ist die Betonung des großen Rechercheaufwandes, mit dem der fehlende persönlich-biografische Bezug zur DDR kompensiert werden soll. In Interviews erzählen die Filmemacher ausführlich davon, wie sie – »leidenschaftlich nach Wahrheit und Glaubwürdigkeit suchend« (Seegers 2008, S. 29) – jahrelang für den Plot recherchierten, tausende Seiten Stasi-Akten durcharbeiteten, Archive durchforsteten, Zeitzeugen trafen und sich von Historikern und Ostkennern beraten ließen. Darüber hinaus bemühen sie sich, ihre Werke von den vermeintlich klamaukigen, verklärenden Komödien über die DDR wie *HELDEN WIE WIR*, *SONNENALLEE* oder *GOOD BYE, LENIN!* abzugrenzen. Zeil ist es, »den Film noch vor seinem Kinostart als die vermeintlich ›richtige‹, weil ›ernsthafte‹ Erinnerung an die DDR zu positionieren« (ebd., S. 31).

- Connie Walther, die Regisseurin von *WIE FEUER UND FLAMME*, erzählt, dass sie für die Arbeit am Drehbuch Michael Kobs, einen ehemaligen Ost-Punk, mit ins Boot holte: »Er hat das alles mitgemacht, war damals Punk, hat im Knast gesessen. Er weiß, wie die Verhöre abliefen. [...] Michael hat uns mit Material versorgt bis zu seinem Original-Sid-Vicious-T-Shirt und seiner Lederjacke von damals, die nun die Punks im Film wieder tragen.« (Winkler 2001)
- Florian Henckel von Donnersmarck, der Regisseur und Drehbuchautor von *DAS LEBEN DER ANDEREN*, bestätigt, dass die Dreharbeiten an Originalschauplätzen

stattfanden: im ehemaligen Stasi-Hauptquartier in der Normannenstraße und im Stasi-Unterlagen-Archiv. »Ich glaube generell an den *genius loci*. Schon die Besuche all der relevanten Orte brachten mir mehr als zehn Bücher über das Thema«, behauptet er in einem Interview (Zander 2006). Von Donnersmarck berichtet von intensiven, jahrelangen Recherchen und von Begegnungen mit ehemaligen Stasi-Offizieren und deren Opfern, Künstlern aus der DDR und Wissenschaftlern (Lichterbeck 2004).

- Lars Kraume, der Regisseur von *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, betont die Bedeutung der aufwendigen Recherche und der historischen Akkuratess: »Während des Schreibens habe ich natürlich viele Sachbücher über die DDR-Geschichte gelesen. Aber am interessantesten waren für mich die DEFA-Filme aus der Zeit, wie *Karla* oder *Spur der Steine* [Herv.i.O.].« (Würfel 2018) Außerdem ließ Kraume sich von Dietrich Garstka, dem Autor der Buchvorlage, beraten: »Er hat als Lektor alle Drehbuchfassungen gelesen und mich immer wieder zurückgepiffen, wenn er fand, dass ich nicht das richtige Gespür für die Zeit hatte.« (Ebd.)
- Auch Michael Herbig hebt die Wichtigkeit der detail- und faktengenauen Rekonstruktion der Vergangenheit hervor:

»Das war für mich eher Ansporn, zu sagen, lass uns bis ins kleinste Detail alles richtig machen. Das ging soweit, dass die Ausstatter denselben schlechten Tapetenkleber benutzt haben, damit die Tapeten die typischen Wellen warfen. Ich wollte von Anfang an vermeiden, dass die Leute sagen: »Da kommt jetzt der Komiker aus Bayern und will uns erzählen, wie es damals in der DDR ausgesehen hat.« (Herbig in Arnold 2018b)

In verschiedenen Interviews berichtet Herbig, dass er sechs Jahre lang für das Drehbuch recherchierte, sich von dem Ostkenner Leander Haußmann beraten ließ, in den Keller herabstieg, in dem der echte Ballon 1979 genäht wurde, und die beiden Familien traf: »Mit dem Segen der beiden Familien diesen Film machen zu können, war mir enorm wichtig. Hätten beide Familien gesagt, das wollen wir nicht, hätte ich wohl die Finger davon gelassen, weil mir diese Details und die Genauigkeit einfach wichtig waren.« (Arnold 2018b)

Jegliche Vorwürfe der Zuspitzung oder Geschichtsverdrehung weisen die Filmemacher vehement zurück oder rechtfertigen ihre Entscheidungen mit der dramaturgischen Notwendigkeit, da Filme »Bewegung, Konflikt, Dilemma« erfordern, wie Kraume erklärt (Arnold 2018a). Sie sind sich auch der Kritik bewusst, die spätestens seit dem Erfolg von *DAS LEBEN DER ANDEREN* an Filmemachern aus dem Westen geübt wird, insbesondere aufgrund der Einseitigkeit und Dämonisierung der DDR.

Vor diesem Hintergrund betonen sie ausdrücklich ihre Absicht, einen *differenzierten* Blick auf die DDR zu liefern.

- Auf den Einwand eines Interviewers hin, dass der Aufwand der Stasi zur Überwachung einer kleinen Punkband in *WIE FEUER UND FLAMME* überzogen erscheint, entgegnet Connie Walther, dass dies »wirklich so« gewesen sei (Kleber 2006), und begründet einige Abweichungen von den historischen Fakten: »Historisch ungenau bin ich nur da, wo es der Sache dient.« (Winkler 2001)
- »Mir war bei dem Film wichtig, dass er nicht generell in Gut und Böse, in Schwarz und Weiß teilt [...]. Ich habe versucht, so viel wie möglich Verständnis und Interesse für diesen jungen Sozialismus aufzubringen«, erklärt Lars Kraume in Bezug auf *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* (Arnold 2018a).
- Michael Herbig zeigt sich ebenfalls kritikresistent: »Wenn jemand sagt, die DDR sei nicht so bunt gewesen wie in meinem Film – ich kann alles widerlegen.« (Rodek 2018)

Die Filmemacher heben oft die exorbitanten Kosten und den immensen Aufwand beim Aufbau ihrer Filmsets hervor.

- Connie Walther berichtet über die Szene der Kranzniederlegung in der Neuen Wache in *WIE FEUER UND FLAMME*: »Total geil war aber, dass wir das Original der Ewigen Flamme gekriegt haben, die im Deutschen Historischen Museum eingelagert ist. Das war ein Sondertransport. Aber das war uns schon wichtig, denn diese Kranzniederlegung hat genau dort stattgefunden.« (Winkler 2001)
- Florian Henckel von Donnersmarck unterstreicht:

»Unserem Außenrequisiteur, der selbst zwei Jahre in Stasi-Haft war, war es sogar wichtig, jedes einzelne Gerät original zu besorgen. Die Wanzen, die Abhörgeräte, alle sind echt. Unsere Briefaufdampfmaschine ist einst vom Bürgerkomitee Leipzig sichergestellt worden. Ich wüsste nicht, wie man einen Film noch authentischer hinbekommen könnte.« (von Donnersmarck in Zander 2006)

Eine der populären und wirksamen Strategien der Authentizitätsbeglaubigung ist die Besetzung einiger Rollen mit Schauspielerinnen und Schauspielern ostdeutscher Herkunft.

- Für die Rolle des Stasi-Hauptmannes in *DAS LEBEN DER ANDEREN* engagierte von Donnersmarck den ostdeutschen Schauspieler Ulrich Mühe. Mühe, selbst Teil der DDR-Künstlerszene und von bis zu vier IMs beschattet, teilt im Buch zum Film in einem ausführlichen Gespräch seine Erinnerungen an das Leben in der

DDR und bestätigt die Authentizität der filmischen Darstellung (Donnersmark und Mühle 2006). Auch andere ostdeutsche Schauspieler wirkten im Film mit, darunter Thomas Thieme als Kulturminister Hempf, Volkmar Kleinert als Theaterregisseur Jerska und Hans-Uwe Bauer als Dissident Hauser.

- Lars Kraume besetzte für *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* die Rollen der Kreisschulrätin, des Schulrektors und des Vaters eines der Schüler ebenfalls mit ostdeutschen Schauspielern:

»Florian Lukas konnte den Rektor nur so toll spielen, weil er Erinnerungen aus seiner Kindheit abrufen konnte. Er, Jödis Triebel und Ronald Zehrfeld bringen einfach ganz viel mit, was mir als westdeutschem Regisseur fehlt und was von ostdeutschen Regisseuren oft genug kritisiert wird: Jetzt verfilmen diese Westdeutschen auch noch unsere Geschichte. [...] Deswegen war es mir wichtig, Menschen am Set zu haben, die viel von diesem Land in sich tragen.« (Kraume in Würfel 2018)

- Michael Herbig unterstreicht, dass Thomas Kretschmann, der in *BALLON* den Stasi-Oberstleutnant spielt, selbst eine Fluchtgeschichte hinter sich hat und den Film mit dieser persönlichen Perspektive bereichert: »Das war für mich ganz wichtig, dass wir da so eine DNA drin haben.« (Rahmlow 2019)

Nicht nur die Filmemacher selbst beglaubigen die Nähe ihrer filmischen Erzählungen und Bildwelten zu den realen historischen Begebenheiten. Auch Begleitmaterialien, wie DVD-Bonusinhalte oder Behind-the-Scenes-Videos auf YouTube, liefern Authentizitätsbeweise.

- Bereits vor dem Kinostart von *BALLON* erlaubten vier kurze Featureetten auf dem YouTube-Kanal von Michael Herbig einen Einblick hinter die Kulissen: das Ausbreiten der Ballonhülle am Drehort, Aufnahmen mit den echten Fluchtfamilien am Filmset und zahlreiche Interviews über den Produktionsprozess. So erfährt man beispielsweise, dass der Ballon für den Film anhand von Bauplänen und Zeichnungen Günter Wetzels auf den Zentimeter genau nachgebaut wurde.

Rezeption

Reichweite Drei der vier Filme feierten bereits vor ihrem offiziellen Kinostart erfolgreiche Premieren.

- Zur Premiere von *DAS LEBEN DER ANDEREN* am 14. März 2006 im Berliner Cinenstar-Kino erschienen unter anderem der damalige Bundestagsvizepräsident Wolfgang Thierse, der letzte DDR-Außenminister Markus Meckel und die

damalige Bundesbildungsministerin Annette Schavan. Der damalige Kulturstatsminister Bernd Neumann organisierte für die Mitglieder des Bundestags eine Sondervorführung eines »phantastischen Film[s], der sehr emotional jüngste deutsche Geschichte darstellt«, begleitet von zahlreichen Fernseh- und Journalistenteams: »Am Ende gab es großen Beifall.« (Mohr 2006)

- *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* erhielt bei seiner Premiere auf der Berlinale am 20. Februar 2018 minutenlangen Applaus. Berlins damaliger Bürgermeister Michael Müller zeigte sich »nachdenklich wie begeistert: »eine tolle Geschichte« (dpa 2018).
- *BALLON* feierte am 12. September 2018, zwei Wochen vor dem Kinostart, seine Weltpremiere im Mathäser Filmpalast in München: »Reihenweise glückliche Gesichter und Standing Ovationen waren der Lohn für die jahrelangen Mühen.« (SpotOnNews 2018)

Tabelle 11 gibt einen Überblick über die Besucherzahlen.

Tab. 11: DDR als Leidensrealität: Reichweite

Titel	Anzahl Kinobesuche
<i>WIE FEUER UND FLAMME</i>	374.732
<i>DAS LEBEN DER ANDEREN</i>	2.367.731
<i>DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER</i>	302.171
<i>BALLON</i>	936.359

Quelle: FFA, LUMIERE

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit

»Das West-Kino spricht hier ein nachträgliches Machtwort über die autoritäre DDR.« (Bert Rebhandl 2018 über *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*)

- *WIE FEUER UND FLAMME* wurde von den Leitmedien weitestgehend ignoriert, mit der Ausnahme einer Kurznotiz im *SPIEGEL*. Der Autor warf Walthers Drama vor, zu viel auf einmal zeigen zu wollen – »die Zeitgeschichte, das Lebensgefühl und vor allem die ganz große, überwältigende Love-Story« – und letztlich an seinen eigenen Ansprüchen zu scheitern (»Wie Feuer und Flamme« 2001).

Die anderen drei Filme stießen auf breite Resonanz – und dabei schieden sich die Kritikergeister. Im Zentrum der Diskussion um den Beitrag der Filme zum DDR-

Diskurs standen vor allem zwei Fragen, bei denen die Meinungen auseinandergingen: einerseits der *Wahrheitsgehalt* der filmischen Rückblicke auf die DDR und andererseits die Frage, ob ein Westdeutscher überhaupt eine authentische Darstellung der ostdeutschen Lebenswelt liefern kann. *DAS LEBEN DER ANDEREN* wurde für seine unverklärende und detailgenaue Darstellung des ›Unrechtsstaates‹ überwiegend gelobt, während die beiden Thriller aus dem Jahr 2018 wegen der Schwarz-Weiß-Malerei, Realitätsferne und holzschnittartigen Figuren kritisiert wurden.

- Von Donnersmarcks Debütfilm wurde für seine authentische Darstellung der DDR gelobt, insbesondere im Vergleich zu seinen komödiantischen Vorgängern *SONNENALLEE*, *GOOD BYE, LENIN!* und *NVA*. Reinhard Mohr (2006) vom *SPIEGEL* beschrieb ihn als ersten deutschen Spielfilm, »der sich durchgehend ernsthaft, ohne Trabi-Nostalgie, Spreewaldgurken-Romantik und anderen folkloristischen Klamaus« mit der DDR und »der systematischen Einschüchterung, Drangsalierung und Unterdrückung ihrer Bürger im Namen der ›Staatsicherheit‹ auseinander setzt. Evelyn Finger (2006) von der *ZEIT* kürte *DAS LEBEN DER ANDEREN* gar zum »bisher besten Nachwende-Film über die DDR«: Der Film »schildert mit peinigender Detailgenauigkeit den destruktiven Charakter des Staatssozialismus und zeigt, warum die DDR von Anfang an zum Scheitern verurteilt war«.
- *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* erntete mehr Kritik als Lob. Bert Rebhandl (2018) von der *FAZ* lobte das Drama zwar als »mustergültigen Film«, bemängelte jedoch, dass es »nicht einmal eine Andeutung davon [vermittelt], wie sich die DDR damals tatsächlich angefühlt haben mag«. Matthias Dell (2018a) vom *SPIEGEL Online* kritisierte den Film als ein weiteres Beispiel für die »besinnungslose DDR-Bezwungung durch das gegenwärtige deutsche Kino«. Bereits in den ersten Minuten des Films komme die DDR den Zuschauern »als jener immer gleiche Zeitgeschichtsquark entgegen, zu dem die endlosen DDR-Verfilmungen der letzten 25 Jahre im Kopf vermaatschen«. Annett Scheffel (2018a) von der *SZ* bemerkte zwar, dass der Film »möglichst viel über das DDR-Leben und seine vertrackten Aushandlungsprozesse erzählen will«, fand jedoch die Figuren »weniger lebendig als clever abgezirkelt«.
- Die Reaktionen der Kritik auf *BALLON* waren ähnlich skeptisch-zurückhaltend. Karoline Meta Beisel (2018) von der *SZ* empfand alles als übertrieben: »zu viel Musik, zu viel Pathos, zu viel Drama«. Moritz von Usler (2018) von der *ZEIT* kritisierte die »DDR-Grenze-Klischeebilder«, die gleich in den ersten Einstellungen »durchgepulst« werden, und beschrieb den Thriller als eine »groß inszenierte«, aber »zähe« Fluchtgeschichte: »Am Ende der 120 Minuten wird der Zuschauer sich so fühlen, als hätte er beim Abernten eines riesigen DDR-Kartoffelackers zugeesehen.«

Im Kontext der DDR-Darstellung wurde auch die Herkunft der Regisseure diskutiert. Besonders viel Lob erfuhr ihre sorgfältige und akribische Recherche- und Ausstattungsarbeit.

- Die meisten Lorbeeren erntete von Donnersmarck für *DAS LEBEN DER ANDEREN*. Evelyn Finger (2006) von der *ZEIT* lobte das Drehbuch als »in allen Punkten penibel recherchiert«. Andreas Kilb (2006b) von der *FAZ* verglich von Donnersmarcks Recherchemethoden gar mit denen eines Historikers und merkte an, ein »ost-deutscher Regisseur wäre vermutlich weniger unschuldig und weniger neugierig an den Stoff herangegangen«.
- *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* wurde ebenfalls für seinen »fein recherchierten«, wenngleich »sehr formalen« Plot gelobt (Scheffel 2018a). Bert Rebhandl (2018) von der *FAZ* betonte erneut die »längst übliche Professionalität der handwerklichen Abteilungen im deutschen Geschichtskino (Ausstattung, Kostüm, alles hat die richtige Patina)«.
- Auch die Arbeit der Setdesigner für *BALLON* fand Beachtung: Karoline Meta Beisel (2018) lobte »die liebevolle Ausstattung«, Moritz von Uslar (2018) stimmte ihr zu: »[E]in schönes DDR-Kolorit kriegen sie in solchen Filmen immer hin (die Schieferdächer im thüringischen Pößneck, knatternde Wartburgs, der Stasi-Nachbar guckt Westfernsehen).«

DAS LEBEN DER ANDEREN sorgte für eine Debatte, die weit über die Filmkritiken in Fach- und Leitmedien hinausreichte. Das Stasi-Drama entfachte in der Öffentlichkeit Kontroversen, die sich um dieselben Fragen drehten wie die Kritiken: die Authentizität der DDR-Darstellung sowie die prinzipielle Fähigkeit westdeutscher Filmemacher, die Geschichte eines Landes angemessen und kompetent zu erzählen, das sie nie persönlich erlebt haben. *DAS LEBEN DER ANDEREN* wurde von prominenten Zeitzeugen als eine authentische Rekonstruktion der DDR-Lebenswelt begläubigt, insbesondere von dem evangelischen Pastor und späteren langjährigen Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen Joachim Gauck sowie dem aus der DDR ausgebürgerten kritischen Liedermacher Wolf Biermann.

- Joachim Gauck (2006), der aufgrund seiner Tätigkeit selbst einst im Visier der Stasi stand, schilderte seine Eindrücke von dem Film folgendermaßen: »Ich bin im Kino, ich kenne, was ich sehe. Ja, sage ich, so war es. [...] Zu intensiv war die Erziehung zur Anpassung, zu allgegenwärtig die Angst. Dafür findet der Film authentische Bilder, Figuren und Ereignisse.« Er attestierte dem Regisseur »eine Offenheit der Seele« und lobte eine gelungene, »unglaublich eindringliche Expedition in eine untergegangene Welt«.
- Wolf Biermann (2006), der 1976 wegen »grober Verletzung der staatsbürgerlichen Pflichten« aus der DDR ausgebürgert wurde, zeigte sich darüber erstaunt,

wie es dem Regisseur »ohne die schmerzhafteste Lehre einer DDR-Sozialisation« gelang, »das Lebensgefühl der Untertanen in einer kafkaesken Diktatur zu vermitteln«. Seine Lobesworte zitiere ich hier ausführlich, da sie nicht nur die Leistung des Filmemachers würdigen, sondern auch Biermanns persönliche Sicht auf die DDR offenbaren:

»Ich war mir sicher, dass dieser Anfänger, dieser naive Knabe mit der Gnade einer späten Hochwohlgeborenheit im Westen nie und nimmer solch einen DDR-Stoff bewältigen kann, weder politisch noch künstlerisch. [...] Ich komme aus dem Staunen gar nicht raus, dass solch ein westlich gewachsener Regie-Neuling wie Donnersmarck [...] ein dermaßen realistisches Sittenbild der DDR mit einer wahrscheinlich frei erfundenen Story abliefern konnte. Er hat ja alles das nicht selber erlebt! Und trotzdem kann solch ein junger Mann mitreden! Dieser Westler kann offensichtlich sehr wohl urteilen und auch verurteilen, er kann nicht nur mitreden, sondern sogar aufklären. [...] Der Film des Debütanten bringt mich auf den Verdacht, dass die wirklich tiefere Aufarbeitung der zweiten Diktatur in Deutschland erst beginnt. Womöglich machen es jetzt besser die, die all das Elend nicht selbst erlitten haben.« (Biermann 2006)

Doch der Film, der in den Augen von Joachim Gauck (2006) ein Abbild der »brutalen Realität des Unterdrückerstaates« lieferte, hatte für den Filmemacher Andreas Dresen (2009) mit der DDR »so viel zu tun wie Hollywood mit Hoyerswerda«.

- Der Bürgerrechtler und Historiker Werner Schulz (2007) warf dem Film einen freien und phantasievollen Umgang mit der DDR-Geschichte vor, »offenbar losgelöst von historischer Authentizität«.
- Ein Gastbeitrag von Christoph Hein (2019) in der SZ, dessen Lebensgeschichte als Inspiration für von Donnersmarcks Regiedebüt diente, kurbelte die Debatte um den Film erneut an. »2002 bat mich Donnersmarck, ihm aus meinem Leben als Dramatiker in der DDR zu erzählen. Der Film, den er daraus machte, ist bunt durcheinandergemischter Unsinn«, kritisierte Hein und stellte resigniert die Aussichtslosigkeit des Kampfes gegen solche filmischen Bilder fest: »Der Film wurde ein Welterfolg. Es ist aussichtslos für mich, meine Lebensgeschichte dagegensetzen zu wollen. Ich werde meine Erinnerungen dem Kino anpassen müssen.«

Rund um den Kinostart beschäftigte auch eine weitere Geschichte die deutsche Öffentlichkeit: der Rechtsstreit zwischen dem Schauspieler Ulrich Mühe und seiner Frau Jenny Gröllmann. Mühe hatte Gröllmann im Interview für das Filmbuch zu *DAS LEBEN DER ANDEREN* vorgeworfen, als IM mit der Stasi kooperiert zu haben (Donnersmarck und Mühe 2006). Das Berliner Kammergericht erklärte die Anschuldigung

gung später für unzulässig, dennoch eröffnete der Mühe-Gröllmann-Fall dem Film »den Anschluss an die heikle Stasi-Debatte und erfüllte damit eine ebenso anhaltende wie bedeutsame Werbefunktion für den Film« (Seegers 2008, S. 29).

Auszeichnungen *DAS LEBEN DER ANDEREN* feierte nicht nur Erfolge an den Kinokassen, sondern erhielt auch zahlreiche Nominierungen für nationale und internationale Filmpreise. Ins kollektive Gedächtnis ist von Donnersmarcks Debütfilm vor allem als deutscher Oscar-Gewinner eingegangen: *SPIEGEL Online* jubelte mit der Schlagzeile »Wir sind Oscar« (2007) und beschrieb die Auszeichnung als einen »Oscar für Bayern, für die DDR, für die Stasi-Opfer, für den deutschen Film«. Die Preisverleihung in Los Angeles markierte nicht nur den Höhepunkt der Ehrungen, sondern machte *DAS LEBEN DER ANDEREN* zu »dem [Herv.i.O.] international anerkannten Erinnerungsfilm über die Staatssicherheit der DDR« (Seegers 2008, S. 22). Eine Übersicht der prominentesten Auszeichnungen für das Stasi-Drama bietet Tabelle 12. *WIE FEUER UND FLAMME*, *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* und *BALLON* erhielten Nominierungen für den Deutschen Filmpreis, gingen jedoch leer aus.

Tab. 12: DDR als Leidensrealität: Auszeichnungen

Titel	Auszeichnungen
<i>WIE FEUER UND FLAMME</i>	-
<i>DAS LEBEN DER ANDEREN</i>	Academy Award (Bester fremdsprachiger Film), Europäischer Filmpreis (3x, darunter Bester Film und Bestes Drehbuch), Deutscher Filmpreis (7x, darunter Bester Spielfilm in Gold, Beste Regie und Bestes Drehbuch), Bayerischer Filmpreis (4x, darunter Bestes Drehbuch)
<i>DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER</i>	Bayerischer Filmpreis (Bester Nachwuchsdarsteller)
<i>BALLON</i>	-

Alle vier Filme wurden von der in Wiesbaden ansässigen Filmbewertungsstelle (FBW) mit dem Prädikat *besonders wertvoll* ausgezeichnet. Die FBW-Jury unterstrich dabei die Authentizität der filmischen Darstellungen.

- *WIE FEUER UND FLAMME* wurde als »ein berührend glaubhaftes Zeitdokument, das ganz nah an der Realität angesiedelt ist«, gewürdigt.

- *DAS LEBEN DER ANDEREN* erhielt eine Anerkennung der Jury für seinen »Nuancenreichtum«, seine »Vielschichtigkeit« und »eine fast dokumentarisch präzise Rekonstruktion der Endzeit der DDR«.
- An *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* faszinierten die Jury »eine authentische Handlung«, »glaubhafte Dialoge« und »ein sehr differenziertes Zeitbild von bürgerlichem Leben in der DDR«.
- Der »Paranoia- und Fluchtt thriller« *BALLON* wurde für seine »akribische[...] Rekonstruktion der Topographie und Atmosphäre um 1979« gelobt. Aus Sicht der Jury sei der Film »gut geeignet, einem jungen Publikum die dunklen Seiten der DDR-Diktatur zu vermitteln«.

Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

»Im heutigen Deutschland, aber auch und gerade im Ausland, prägt kein Kinofilm – und womöglich kein anderes Medienerzeugnis – das Bild der ehemaligen DDR so nachhaltig wie der Oscar-Gewinner.« (Thomas Winkler 2009 über *DAS LEBEN DER ANDEREN*)

Die vier untersuchten *Leidensfilme* bedienen das sogenannte *Diktaturgedächtnis*, das den öffentlich Erinnerungsraum in Deutschland seit Jahrzehnten prägt (Sabrow 2009, S. 18). Sie inszenieren das, »was im gesellschaftlichen Diskurs mit dem Begriff ›Unrechtsstaat‹ ausgedrückt wird« (Lüdeker 2015, S. 67), und nehmen eine deutlich *anti-ostalgie* Haltung ein – sowohl im Filmtext selbst als auch in Interviews, Presse- und Begleitmaterialien.

- *DAS LEBEN DER ANDEREN* greift in einer seiner letzten Szenen, die nach dem Mauerfall spielt, das Phänomen der *Ostalg* auf: »Es war schön in unserer kleinen Republik. Das verstehen viele erst jetzt.« Doch der Film entzieht dieser Aussage jegliche Legitimation, indem er sie ausgerechnet dem niederträchtigen Ex-Kulturminister in den Mund legt. Der DDR-Bürgerrechtler Joachim Gauck (2006) beschrieb den Film als »ein Medikament gegen Nostalgie« und fügte hinzu: »Was noch bleibt: eine tiefe Wahrheit.«

Die *Leidensfilme* erheben den Anspruch, sich der DDR-Geschichte möglichst wirklichkeitsgetreu zu nähern und verbinden »Information, Bildung und Authentizität mit Unterhaltung, Emotion und sinnlicher Attraktion« (Seegers 2008, S. 23). Dank weitreichender *plurimedialer Netzwerke*, die neben marktmächtigen Produktions- und Verleihfirmen auch Leitmedien, die Politik und Institutionen der politischen Bildung involvierten, erzielten die Filme Erfolge an den Kinokassen und etablierten sich als Erinnerungsfilm – also als Werke, die die öffentlichen Vorstellungen von der Vergangenheit maßgeblich mitgestalten. Insbesondere *DAS LEBEN DER ANDE-*

REN avancierte zu *dem* Film über die DDR, nachdem er aktiv in schulische und außerschulische Bildungskontexte eingebunden wurde.

Die *Leidensfilme* erzählen schließlich die Geschichte einer Befreiung bzw. Heilung, durch die die gegenwärtigen politischen und wirtschaftlichen Machtverhältnisse eine Legitimation erfahren. Sie bieten ein simples wie klares Deutungsschema an: »Das Leben in der DDR war Leiden, die Wiedervereinigung war Erlösung, und das wiedervereinigte Deutschland wäre dann die Vollendung des Heilsplans.« (Lüdeker 2015, S. 74) Auf diese Weise stellen sie die traumatische Vergangenheit als endgültig überwunden und bewältigt dar und weisen in eine Zukunft, die ein freies und glückliches Leben in einer demokratischen Gesellschaft in Aussicht stellt.

DDR als Parallelrealität

Abb. 21: *SONNENALLEE*
(Filmplakat)



Quelle: Delphi Filmverleih

Abb. 22: *NVA* (Filmplakat)



Quelle: Delphi Filmverleih

Abb. 23: *SUSHI IN SUHL*
(Filmplakat)



Quelle: Movienet Film

Filminhalt

Film-Oberfläche

»Es war einmal ein Land, und ich habe dort gelebt. Wenn man mich fragt, wie es war: Das war die schönste Zeit meines Lebens. Denn ich war jung und verliebt.«
(Micha in *SONNENALLEE*)

Im Gewand von Komödien erzählen drei Filme Geschichten über Familien, Liebe, das Erwachsenwerden und die Verwirklichung von Träumen:

- *SONNENALLEE* zeigt auf humorvolle Weise den Alltag ostdeutscher Jugendlicher in den 1970er Jahren im Schlagschatten der Berliner Mauer. Der Slogan auf dem Filmplakat – »Es war einmal im Osten...« – spielt auf eine märchenhafte Erzählweise an (Abb. 21).
- Die Komödie *NVA* widmet sich dem Alltag junger Wehrpflichtiger gegen Ende der 1980er Jahre in der Fidel-Castro-Kaserne. Der Slogan »Von der Sonnenallee in die Volksarmee« auf dem Filmplakat weist auf eine stilistische Anknüpfung an die Mauerkomödie hin (Abb. 22).
- *SUSHI IN SUHL* erzählt als Tragikomödie die Geschichte des Kochs Rolf Anschütz, der Anfang der 1970er Jahre in einer Provinzstadt »im Land der begrenzten Möglichkeiten« (Abb. 23) das erste Japan-Restaurant der DDR eröffnete.

Im Gegensatz zur *Leidensrealität* spielen Liebesgeschichten in diesen Filmen nicht vor dem Hintergrund der deutschen Teilung oder politischer Auseinandersetzungen, sondern in einem ganz gewöhnlichen DDR-Alltag. Zwar werden Themen wie Staatssicherheit, Fluchtpläne und Mauerschüsse nicht komplett ausgeklammert, doch zeigen diese Filme, dass das Leben hinter der Mauer nicht nur aus Leid und ideologischer Indoktrination bestand, sondern auch aus Feiern, Tanzen, Glücksfinden, Träumeverwirklichen und jede Menge Spaß.

Die Auswahl der Handlungszeiten dieser Filme ist keineswegs zufällig:

- *SONNENALLEE* und *SUSHI IN SUHL* spielen den 1970er Jahren – einem Jahrzehnt, das als das letzte relativ stabile der DDR gilt, gekennzeichnet von einer kontinuierlichen Verbesserung des Lebensstandards und einer zunehmenden diplomatischen Anerkennung der DDR (Borowsky 2002).
- *NVA* ist in einer Zeit hochexplosiver politischer Lage angesiedelt (»Genossen, die weltpolitische Lage ist äußerst angespannt. [...] Angespannter denn je zuvor.«). Dies dient aber letztlich dazu, den endgültigen Abschied von der DDR zu markieren.

Die Hauptfiguren dieser Filme sind keine Freiheitskämpfer, deren Mut durch Politisierung und Repressionserfahrungen zunimmt, sondern ganz normale DDR-Bürger mit ihren alltäglichen Problemen, Sorgen, Freuden und Träumen.

- Micha Ehrenreich aus *SONNENALLEE* ist ein gewöhnlicher 17-jähriger Schüler, der »immer ein Popstar sein« wollte. Er verbringt seine Tage mit Freunden und ist in die »sagenhafte, wunderbare, anbetungswürdige, unerreichbare Miriam« verliebt.
- Henrik Heidler in *NVA* durchlebt ebenfalls die Höhen und Tiefen, Freuden und Leiden des Erwachsenwerdens – jedoch innerhalb des Kasernenlebens. Er schließt Freundschaften und verliebt sich in Marie, die Krankenschwester und Tochter des Standortkommandanten.
- Rolf Anschütz in *SUSHI IN SUHL* ist ein Koch aus der Provinz, der seine Leidenschaft für die japanische Küche entdeckt und seinen Traum von einem eigenen Japan-Restaurant verwirklicht.

In der Darstellung von Staatsvertretern sind auch Filme, die eine *Parallelrealität* konstruieren, nicht vor Klischees und Stereotypen gefeit. Doch während die Staatsrepräsentanten aus der *Leidensrealität* das Leben der Hauptfiguren beinahe unerträglich machen, wirken sie in diesen Geschichten, den Konventionen des Genres folgend, eher wie harmlose, trottelige und sogar sympathische, liebenswerte Karikaturen. Zwar ist jedem die Existenz von Stasi-Spitzeln, Polizisten, Ministern und anderen Kontrolleuren und Beobachtern bewusst, doch im Alltag schert man sich kaum

darum. Der Staatsapparat und der Geheimdienst, die in den *Leidensfilmen* als allmächtig und bedrohlich dargestellt werden, wirken hier nicht als bössartige Macht. Begreift man diese unbeholfenen Charaktere als repräsentativ für die DDR, so erscheint die DDR in diesen Filmen als ein komischer Fehltritt in der deutsch-deutschen Geschichte, den die Bürgerinnen und Bürger erdulden mussten, bis dieser Fehler durch den Mauerfall behoben wurde.

- In *SONNENALLEE* scheinen sogar die Vertreter des Systems dieses nicht ernst zu nehmen. Der Abschnittsbevollmächtigte (ABV) konfisziert Kassetten mit verbotener Musik, um sie sich selbst zu überspielen, und Grenzsoldaten tanzen am Ende gemeinsam mit anderen Bürgerinnen und Bürgern der DDR auf die Mauer zu.
- In *NVA* kontrastiert eine vergreiste Staatsführung mit jungen Rekruten, die sich von Staat und Ideologie emanzipieren möchten. Am Ende der 1980er Jahre versucht die Führung noch, die Zügel in der Hand zu behalten, muss aber letztlich tatenlos zuschauen, wie die Macht ihr entgleitet: »Vermasselt. Wir haben es vermasselt«, gesteht der Oberst Kalt.
- Auch in *SUSHI IN SUHL* werden Vertreter der staatlich geführten Handelsorganisation (HO) – die Direktorin sowie Bezirks- und Kreisdirektoren – als Witzfiguren dargestellt (Abb. 24). Ihr Opportunismus und ihre Feigheit stehen im deutlichen Kontrast zum Freigeist Rolf Anschütz.

Abb. 24: HO-Vertreter in *SUSHI IN SUHL*



Quelle: Filmtrailer zu *SUSHI IN SUHL*, hochgeladen von vipmagazin Kino (<https://www.youtube.com/watch?v=rRkAgM3WoC8>) (Screenshot)

Dramaturgisch-rhetorische Mittel

»Ich lebe in der DDR. Ansonsten habe ich keine Probleme.« (Micha in *SONNENALLEE*)

»Wer könnte eine solche Welt nicht lieben, in der schon die einfachsten Dinge die Menschen glücklich machen?« (Brockmann 2020, S. 206)

Während in der *Leidensrealität* der Konflikt zwischen Bürgern und Staat einen dramaturgischen Spannungsbogen erzeugt, entlockt die gleiche Auseinandersetzung in der *Parallelrealität* komödiantische Effekte. Besonders die hohle Rhetorik und die antiwestlichen Ressentiments der Staatsfunktionäre sorgen für Schmunzeln.

- *SONNENALLEE* macht sich beispielsweise über die ideologische Indoktrinierung von Schülern lustig: Eine Lehrerin fordert eine Schülerin auf, auf einem Globus die Orte zu zeigen, »wo überall auf der Welt es den Kindern schlecht geht«, woraufhin die Schülerin ihren Finger auf Amerika, dann auf Frankreich und anschließend auf Skandinavien legt.
- In *NVA* macht sich der Hauptfeldwebel auf die Suche nach »vergifteten Worten« in Westschlagern, während der Hauptmann das »imperialistische Gerede von Freiheit« entlarvt und *The Rolling Stones* beschuldigt, der jungen Generation menschliche Gefühle zu rauben.
- *SUSHI IN SUHL* zeigt Parteifunktionäre, die in Anschütz' Faszination für die japanische Küche »Feindpropaganda« erkennen und vor den Gefahren des »kulinarischen Kapitalismus« für die Einwohnerinnen und Einwohner von Suhl warnen: »Wir brauchen so was nicht. Japanisch führt zu Leid, Frust und Gefühlsangel, Genosse Jäger.«

Während der Konflikt mit dem Staat und das Verhältnis zum Westen hauptsächlich für Gags und Unterhaltung sorgen, bilden die kleinen persönlichen Dramen und großen privaten Katastrophen oder Erfolge das tragende Gerüst der Handlung – insbesondere die Beziehungen zwischen den Geschlechtern und den Generationen.

- In *SONNENALLEE* lebt die Spannung vom Mitfiebern mit Micha: Wird es ihm gelingen, das Herz der »wunderbaren, anbetungswürdigen, unerreichbaren Miriam« zu erobern? Selbst die zehn Stunden, die Micha auf dem Polizeirevier verbringt, erscheinen ihm erträglicher, wenn er ständig an seine Geliebte denkt: »Ich habe die ganze Zeit an Miriam gedacht, und das hat mir die Sache leichter gemacht.«
- In *NVA* erscheinen die Kasernenschikanen im Vergleich zur unerwiderten Liebe fast belanglos. Henrik kommentiert aus dem Off: »Man kann sich an alles ge-

wöhnen. An das frühe Aufstehen, den ewig gleichen Kreislauf von Sonne, Mond und Sternen. An das Marschieren, an das Gebrüll der Vorgesetzten, an die Gasmasken und Kragenbinden. An Stiefelputzen und Wachestehen. Aber wenn es an Liebe fehlt – daran kann man sich nicht gewöhnen.«

- Auch in *SUSHI IN SUHL* bröckelt Anschütz' Ehe mit dem Erfolg seines Restaurants zunehmend, jedoch nicht aufgrund staatlicher Einmischung, wie es in einer typischen *Leidensrealität* der Fall wäre, sondern wegen zwischenmenschlicher Probleme.

Alle Filme erzählen ihre Geschichten aus der Perspektive eines jungen Mannes, die durch eine Voiceover-Stimme getragen wird: Micha Ehrenreich in *SONNENALLEE*, Henrik Heidler in *NVA* und der Sohn von Rolf Anschütz in *SUSHI IN SUHL*. Die Ereignisse im Film werden aus einer (nicht näher definierbarer) Gegenwart heraus kommentiert, was den persönlich-retrospektiven und damit höchst subjektiven Charakter der überwiegend positiv gefärbten Erinnerung verdeutlicht.

Inhaltlich-ideologische Aussagen

»Für Mario begann die schönste Zeit seines Lebens. Zusammen mit Sabrina erfuhr er, was Freiheit ist.« (Micha in *SONNENALLEE*)

»Dann erfahre ich, dass viele andere im gleichen Moment Mut hatten und dass es das Land, das man uns gezwungen hatte zu lieben und zu verteidigen, letztlich nicht mehr gab.« (Henrik in *NVA*)

Die Tatsache, dass die Filme ihren Charakteren relativ viel Freiraum gewähren, sollte nicht zu dem Trugschluss verleiten, die DDR sei ein Staat uneingeschränkter Freiheit gewesen. Im Gegenteil: In allen Filmen erscheint die DDR als ein Land, das seinen Bürgerinnen und Bürgern Hindernisse in den Weg legt, sobald diese ihren Freiheitsdrang ausleben oder ihre Träume verwirklichen möchten. Einschränkungen, Demütigungen und ideologische Starrheit sind Gegenstand der Kritik am DDR-System.

- Schon die Einstiegsszene von *SONNENALLEE* portraitiert die DDR als Verbotsstaat. »Sie verbieten hier gern, und viel«, kommentiert Micha aus dem Off, während die Kamera ihn in seinem Zimmer zeigt, umgeben von Verbotsschildern: »Ich lebe in der DDR. Ansonsten habe ich keine Probleme.« Diese Worte bringen das Publikum zum Schmunzeln, machen aber gleichzeitig klar, dass der Film keine Ehrenrettung des SED-Staates betreibt. Die Ernsthaftigkeit der Kritik wird spätestens dann deutlich, als Michas Kumpel Wuschel an der Mauer angeschossen wird und nur durch Zufall überlebt.

- NVA zeichnet die Armee als einen Ort von Drill und Schikanen: »Wenn sie dich auf dem Kicker haben, hast du nichts zu lachen.« Der erste Tag beim Militär wird von Henrik als »eine einzige Demütigung« beschrieben.
- In *SUSHI IN SUHL* gerät der Koch Rolf Anschütz, der ein japanisches Restaurant eröffnen will, ständig mit Staatsfunktionären aneinander. »Wir sollten den Anschütz an einer ganz kurzen Leine halten«, findet der HO-Kreisdirektor Jäger. Der Bezirksvorsitzende beschließt dann: »Schluss mit Sushi, kein Westgeld für Anschütz.«

Obwohl auch in diesen Filmen das Private und das Politische Hand in Hand gehen, kommt es in keinem der Filme zu einer direkten Konfrontation mit dem Staat oder zu einem offenen politischen Protest. Die Protagonisten kennen die Spielregeln und beteiligen sich – teils aktiv, teils passiv, aus Überzeugung, Opportunismus oder Notwendigkeit – an einem System, das zumindest nach außen hin Konformität erwartet, sei es durch Parteimitgliedschaft oder einen dreijährigen Dienst bei der NVA. Häufig begegnen die DDR-Bürger den Zwängen und ideologischen Vorgaben der SED-Regierung mit Regelnignoranz, Trickserei und anti-ideologischem Humor. Die Protagonisten haben sich von der DDR als einem ideologischen Bezugspunkt längst verabschiedet und wenden sich auch kulturell dem Westen zu, der allerdings mehr ein imaginäres Konstrukt darstellt als die tatsächliche Lebensrealität auf der anderen Seite der Mauer.

- In *SONNENALLEE* führen die Jugendlichen die Polizisten an der Nase herum. Sie schwärmen von *The Rolling Stones* und C&A-Jeans, lesen *Bravo*, überspielen verbotene Songs und beschaffen sich auf dem Schwarzmarkt verbotene Schallplatten. Sogar der ABV findet Gefallen daran, Verbotenes zu tun. Er »konfisziert« von den Jugendlichen eine Kassette und gesteht: »Überspiele ich mir mal. Spitzen-Song. Bin nämlich selbst Schallplattenunterhalter. Sieht man mir gar nicht an, was? Manchmal lege ich im Kreis der Genossen auf. Da geht es heiß zu. Richtig verboten.« Auch Michas Mutter gaukelt ihrem vermeintlichen Stasi-Nachbar gerne vor, eine linientreue DDR-Bürgerin zu sein: »Na, den habe ich schön reingelegt. Ja, Micha, so muss man das machen. Was meinst du, was der jetzt für einen guten Bericht über uns schreibt, an seinen Führungsoffizier?«
- In NVA kreuzen die Rekruten beim Fahneneid ihre Finger hinter dem Rücken. Henrik beschreibt den Kasernenalltag so: »Bei uns läuft alles seinen gewohnten Gang. Keiner kennt den Sinn unseres Hierseins, also zählen wir die Tage.«
- Auch Rolf Anschütz in *SUSHI IN SUHL* zieht sich größtenteils in sein unpolitisches Privatleben und seine Phantasiewelt zurück. »Mein Vater war ein Tagträumer«, erzählt sein Sohn über ihn. Was Anschütz jedoch von den jüngeren Protagonisten dieser Filme abhebt, ist seine tiefe Verbundenheit mit seiner Heimat. Als Anschütz in Tokio kein Rückreisevisum erhält (was sich später als

ein Missverständnis herausstellt), sagt er zu einem japanischen Kollegen: »Ich muss doch zurück in meine DDR. Suhl. Ist doch meine Heimat.« Die Sehnsucht nach der vertrauten Heimat kommt noch deutlicher in einem Gespräch zwischen Anschütz und einem Japaner zum Ausdruck: »Bei uns sagt man: Der Vogel im Käfig sehnt sich nach dem Himmel. Und ich dachte immer, das trifft auf dich zu. – Ja... ja. Aber für manche Vögel ist der Himmel zu groß.«

Der Staat würde am liebsten jeden Ausdruck der Individualität unterbinden.

- »Da will hier einer Individuum sein? Den werden wir auch ganz individuell behandeln«, verkündet der Oberst Kalt in NVA. Es sieht seine Aufgabe darin, alle Rekruten, die sich nicht fügen wollen, »auf unser Maß zurecht[zu]stutzen«.
- »Eigeninitiative ist der natürliche Feind der Volkswirtschaft«, behauptet der Bezirksvorsitzende in *SUSHI IN SUHL*.

Individualistisch gesinnte Protagonisten fallen aus dem sozialistischen Rahmen: Sie wehren sich gegen den Zwang zur Uniformität und setzten sich für ihre persönliche Freiheit und Selbstbestimmung ein.

- In *SONNENALLEE* liegt die Freiheit hauptsächlich außerhalb der staatlichen Strukturen. Marios Exmatrikulation von der Schule, nachdem er »auf den antifaschistischen Schutzwall urinierte«, bedeutete nicht den Verlust jeglicher beruflicher Perspektive, sondern zunächst einmal den Gewinn der lang ersehnten Freiheit: »Für Mario begann die schönste Zeit seines Lebens. Zusammen mit Sabrina erfuhr er, was Freiheit ist. Sie lebten on-the-road pur. Und das Land kam ihnen riesig vor«, kommentiert Micha.
- Henrik in NVA weigert sich während des Appells zu bekunden, er diene der Deutschen Demokratischen Republik: »Weil ich niemandem dienen kann. Das will ich auch gar nicht.« Der Zusammenbruch der DDR und die Auflösung der NVA stehen dabei symbolisch für den Triumph der freisinnigen, ungehorsamen, widerspenstigen Jugend über die Diktatur.
- »Ich habe das erste Mal in meinem Leben das Gefühl, meiner Bestimmung zu folgen«, erklärt Rolf Anschütz in *SUSHI IN SUHL*, als die Restaurant-Idee in seinem Kopf langsam Gestalt annimmt. In einem der Schlüsseldialoge gesteht der HO-Kreisdirektor Jäger, dass er Anschütz immer insgeheim bewundert hat: »Du hast was geschafft, bist deinen Weg gegangen. Und ich? Ich habe mich arrangiert, in der HO. Dabei war ich mal so ein guter Musiker.« Der Filmkritiker Tilmann Gangloff (2014) beschreibt den Film sehr treffend als »eine Hommage an die Fantasie eines Mannes, der sich von den Kleingeistern der Partei nicht in seine Schranken weisen lässt«.

Ästhetisch-gestalterische Mittel Anstelle einer Angst- und Drohkulisse errichten diese Filme tendenziell eine farbenfrohe, behütete und gemütliche Welt. Besonders märchenhafte Szenen, die fast surreal anmuten, erstrahlen in einem weiß-goldenen Schimmer (Abb. 25, 26).

Abb. 25: Miriam in *SONNENALLEE*



Quelle: Filmtrailer zu *SONNENALLEE*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=8BoSDMqXEYY>) (Screenshot)

Abb. 26: Marie in *NVA*



Quelle: Filmtrailer zu *NVA*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=H1feJSfMRgo>) (Screenshot)

- In *SONNENALLEE* deutet nicht nur die halluzinatorisch anmutende Partyszene (herbeigeführt durch Drogen) darauf hin, dass die DDR in diesem Film eine gewisse Surrealität besitzt. Auch die Farben sind oft unrealistisch bunt akzentuiert und bilden einen bewussten Kontrast zur schwarz-weißen offiziellen DDR-Geschichtsschreibung zur Zeit der Filmentstehung. Der »Farbfilm«, wie *SONNENALLEE* auch im Pressematerial genannt wird, wechselt nur in zwei Szenen zu Grautönen: Zum einen, als Micha und Mario besorgten Westtouristen leidende DDR-Bürger vorspielen und mit aufgerissenen Augen, eingezogenen Wangen und Rufen »Hunger! Hunger!« ihrem Mercedes-Bus hinterherlaufen (Abb. 27). Durch die »West-Brille« erscheint die DDR somit als ein farb- und freudloses Land des Mangels. Zum anderen am Filmende, wenn die Figuren aus dem Bild verschwinden und das Lied von Nina Hagen erklingt: »Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael. Nun glaubt uns kein Mensch, wie schön's hier war.«

Abb. 27: Micha und Mario in SONNENALLEE



Quelle: SONNENALLEE (ganzer Film), hochgeladen von elektrojonas (<https://www.youtube.com/watch?v=eeWJ5Rx3lAw&t>) (Screenshot)

- Die Farbgebung in *NVA* ähnelt jener aus der *Leidensrealität*: Die Räumlichkeiten der Kaserne sind in freudlosen, khaki-grauen Farben gehalten, während Orte außerhalb in hellen und warmen Tönen dargestellt werden.
- *SUSHI IN SUHL* ist einer der farbenprächtigsten Filme über die DDR und zeichnet eine gemütliche, kunterbunte und etwas exotische Japan-Oase mitten in der ansonsten eher tristen thüringischen Kleinstadt.

In den beiden Coming-of-Age-Komödien spielt westliche Pop- und Rockmusik eine tragende Rolle und stellt eine Art Fluchtstrategie aus dem sozialistischen Alltag dar.

- In einer der wenigen dramatischen Szenen der *SONNENALLEE* wird Michas Kumpel Wuschel an der Mauer angeschossen und überlebt letztlich nur, weil die Kugel die gerade erst ergatterten *Rolling Stones*-Schallplatten trifft, die er bei sich trägt. »Und so ist die Sehnsucht nach der Westmusik buchstäblich die Rettung seines Lebens.« (Brockmann 2020, S. 200)

Authentizitätskonstruktion (filmimmanent) Die Konstruktion der Authentizität in diesen Filmen beschränkt sich oft auf die Darstellung DDR-typischer Medien (wie Nachrichtensendungen im *Schwarzen Kanal*), Alltagsgegenstände, Plakate und Werbebanner (beispielsweise für *Plaste und Elaste*). Zudem werden Begriffe und Ausdrücke, die Ostdeutschen sofort einleuchten, wie *Mufuti*, *Muckefuck*, *Minetta*, *urst* oder *Eingabe*, eingeführt und dem westdeutschen Publikum erläutert.

- Der Drehbuchautor Thomas Brussig spricht von einer »Wiedersehensfreude mit dem Inventar« (Maischberger et al. 1999, S. 21), mit dem Ostdeutsche aufgewachsen sind.

Abgesehen von dem historisch akkuraten Setting unternehmen diese Filme keine Bemühungen, ihre Erzählungen als wahrhaftig oder faktentreu zu verifizieren. Im Gegensatz zu *Leidensfilmen*, die zahlreiche dokumentarisch angehauchte Szenen enthalten und auf Realismus setzen, ähneln diese Geschichten eher Märchen. Sie spielen zwar vor der Kulisse eines restriktiven Staates, besitzen jedoch stets etwas Magisches, das das Leben in der DDR so liebens- und erinnerenswert erscheinen lässt.

- »Es war einmal ein Land, und ich habe dort gelebt«, reflektiert Micha am Ende von *SONNENALLEE* retrospektiv aus dem Off.
- Der Trailer zu *NVA* leitet mit dem Insert »Es war einmal im Osten...« ein, was auf eine märchenhafte Erzählweise hindeutet. Im Abspann erscheint jedoch auch der echte Rekrutenausweis von Leander Haußmann. Dies unterstreicht den persönlichen Bezug des Regisseurs und betont, dass die Geschichte auf subjektiven Erinnerungen eines Zeitzeugen basiert, was ihr eine gewisse Authentizität verleiht, insofern sie aus gelebter Erfahrung schöpft.
- *SUSHI IN SUHL* basiert auf der Biografie des Gastronomen Rolf Anschütz, räumt aber ein, dass viele Handlungsdetails frei erfunden sind. Der Film beginnt mit dem doppeldeutigen Hinweis »Frei nach einer wahren Geschichte« und sichert sich damit explizit die Lizenz zum Erfinden. Darauf folgt ein Erzählerkommentar aus dem Off, der ein Märchen ankündigt: »Tischlein, deck dich!« ist eine der wunderbarsten Erinnerungen aus meiner Kindheit. Unzählige Male hat mein Vater daraus vorgelesen. Und all diese Märchen beginnen gleich. Es war einmal ein Land, da gab es, hinter Mauern und Türmen versteckt, einen behaglichen Gasthof.« Im Abspann knüpft der Film erneut an die realen Begebenheiten an: »Bis zum Mauerfall besuchten 1.974.000 Gäste die Japan-Abteilung des Waffenschmied in Suhl. In Memoriam Rolf Anschütz.« Anschließend wird ein Foto des echten Rolf Anschütz eingeblendet.

Neben der Erzählstruktur und der visuellen Gestaltung deuten gelegentlich auch spezifische, für die Handlungszeit untypische Begriffe darauf hin, dass Filme nicht primär als authentisches Abbild der Vergangenheit gedacht sind, sondern vielmehr als Reaktion und Antwort auf den zeitgenössischen Geschichtsdiskurs.

- So wird beispielsweise in *SONNENALLEE* das Wort *Ossi* verwendet, das in den 1970er Jahren, in denen die Filmhandlung spielt, noch nicht gebräuchlich war, sondern erst in der Nachwendezeit aufkam. Gerade dieser Begriff ist ein »deut-

licher Hinweis darauf, dass der Film auch von den Autoren selbst nicht als ›authentisch‹ verstanden werden will« (Brockmann 2020, S. 196).

Produktion

Beteiligte Akteure

»Ich habe ja immer gesagt, das soll ein Film werden, bei dem die Westler neidisch werden, dass sie nicht im Osten leben durften.« (Thomas Brussig über *SONNENALLEE* in Maischberger et al. 1999, S. 22)

Für Regie und Drehbuch der drei Filme, die die DDR als eine *Parallelrealität* darstellen, zeichnen sich, mit Ausnahme von Jens-Frederik Otto, Ostdeutsche verantwortlich (Tab. 13). Ihr Anliegen ist es, dem westdeutschen Gruselmärchen über die Überwachungsdictatur ihren eigenen Blick und damit eine alternative Perspektive entgegenzusetzen.

Tab. 13: DDR als *Parallelrealität*: Regie und Drehbuch

Titel	Regie	Drehbuch
SONNENALLEE	Leander Haußmann (*1959 in Quedlinburg, Sachsen-Anhalt)	Thomas Brussig (*1964 in Ost-Berlin), Leander Haußmann
NVA	Leander Haußmann	Thomas Brussig, Leander Haußmann
SUSHI IN SUHL	Carsten Fiebeler (*1965 in Zwickau, Sachsen)	Jens-Frederik Otto (*1975 in West-Berlin)

- Leander Haußmann, Regisseur und Co-Autor von *SONNENALLEE* und *NVA*, wuchs in Ost-Berlin in einer Künstlerfamilie auf: Sein Vater, Ezard Haußmann, war Schauspieler, und seine Mutter, Doris Haußmann, war Kostümbildnerin. Haußmanns biografische Stationen umfassen einen Wehrdienst bei der Marine, eine Ausbildung an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch sowie seine Karriere als Intendant, Film- und Theaterregisseur. Relevant für diese Arbeit ist jedoch vor allem Haußmanns persönliche DDR-Erfahrung. Haußmann kennt nur zu gut, wie der SED-Staat durchgreifen kann: Nachdem sein Vater die Niederschlagung des Prager Frühlings öffentlich kritisierte, wurde er mit einem zehnjährigen Berufsverbot belegt und von der Stasi beschattet. Auch über Leander Haußmann führte die Stasi eine Akte. An der Berliner Druckerei-

schule imponierte der junge Haußmann hübsche Mädchen mit seiner »Leck mich am Arsch, ich hasse den Staat«-Haltung«: »Überall habe ich gesagt, dass ich den Osten unerträglich finde. Man ließ mir das als Humor durchgehen.« (Oehmke und Höbel 2009) Trotzdem blickt er positiv auf seine Jugendzeit zurück: »Ich habe meine schönsten Jahre in der DDR verlebt.« (Wellershoff 1999) Dieses ambivalente Verhältnis zu seiner einstigen Heimat spiegelt sich in seinem Werk wider. Darin möchte Haußmann zeigen, dass die DDR »farbiger war, als es in den Geschichtsbüchern steht«, dass die jungen Leute, zu denen er selbst gehörte, »wirklich cool waren« und »ein mindestens so subversives, unangepasstes und aufregendes Leben führten wie viele junge Westdeutsche damals« (Oehmke und Höbel 2009).

- An den Drehbüchern für *SONNENALLEE* und *NVA* arbeitete Haußmann mit dem in Ost-Berlin geborenen Schriftsteller Thomas Brussig zusammen. Brussig näherte sich bereits in den 1990er Jahren auf satirisch-komische Weise Themen an, die zu jener Zeit mit einem Tabu belegt waren, wie etwa die Stasi. Damit wurde er zum »Wegbereiter einer literarischen Vergangenheitsbewältigung« (Bach 2013). Dass seine Ostherkunft seinen Blick auf die Welt und die Gesellschaft prägt, unterstreicht Brussig in einem Interview mit dem *SPIEGEL*: »Ich werde die Herkunft nicht los und sehe das auch als Chance. Es gibt da die Erfahrung des Bruches.« (Hage 1999). Sein filmisches und literarisches Werk ist von anderen Fragen geleitet als jene, die Westdeutsche beschäftigen. Mit seinen Filmen strebt Brussig deshalb nicht die Aufarbeitung der Diktatur an, sondern unterbreitet »ein Friedensangebot an die DDR-Vergangenheit« (ebd.).
- Auch Carsten Fiebeler durchlief die typischen DDR-Stationen: polytechnische Oberschule, Kfz-Schlosserlehre, Wehrdienst bei der NVA. Aktiv in der DDR-Punkszene, beschrieb er später den damaligen Punk-Habitus als Ausdruck von Rebellion und Nonkonformismus: »Sich hinzustellen und zu sagen, hier, ich bin Provokation, macht was damit. Mich kriegt ihr nicht vereinheitlicht.« (König 2007) Mit seiner Heimat beschäftigte sich Fiebeler in mehreren Produktionen, darunter im Dokumentarfilm *OSTPUNK! TOO MUCH FUTURE* (DE 2006) und in der Ost-West-Komödie *KLEINRUPPIN FOREVER* (DE 2004), wobei sein Blick auf den Machtapparat der SED durchaus kritisch blieb.

Ostdeutschen Filmemachern standen westdeutsche Produzenten zur Seite (Tab. 14).

- *SONNENALLEE* und *NVA* wurden von den westdeutschen Produzenten Claus Boje und Detlev Buck produziert, die bereits in den frühen 1990er Jahren mit dem Roadmovie *WIR KÖNNEN AUCH ANDERS...* komödiantisch die Themen Ostdeutschland und Wendezeit aufgriffen. Regisseur Haußmann bescheinigt Detlev Buck, geboren im schleswig-holsteinischen Bad Segeberg, eine gewisse *Ossi-Mentalität*: »Buck ist ja auch mehr oder weniger ein Ossi. Detlev ist ein

Dorfmenſch, und Oſſis waren auch Dorfmenſchen. Der ganze Oſten war ein Dorf, von der Mentalität her.« (Maischberger et al. 1999, S. 21)

Tab. 14: DDR als Parallelrealität: Produktion

Titel	Produktionsfirma	Produzenten
SONNENALLEE	Boje Buck	Claus Boje (*1958 in N/A, BRD), Detlev Buck (*1958 in Bad Segeberg, Schleswig-Holstein)
NVA	Boje Buck	Claus Boje, Detlev Buck
SUSHI IN SUHL	Starcrest Media	Carl Schmitt (*1963 in Gelnhausen, Hessen), Margot Bolender (N/A)

Boje Buck und Starcrest Media gehören zu den Produktionsfirmen, die ſich abſeits des Machtzentums der Filmbranche bewegen.

- Die Produktion von SONNENALLEE hat Boje Buck trotz relativ niedriger Produktionskosten beinahe ruiniert: »Wir ſtanden vor dem finanziellen Aus«, geſtand Claus Boje: »Wer hätte uns im deutſchen Unterhaltungsmarkt, wo Mittel knapp und gutes Material rar ſind, ein weiteres Projekt anvertraut?« (Forchner 1999)
- SUSHI IN SUHL markierte das letzte Projekt der Frankfurter Firma Starcrest Media, deren Produktionsportfolio ohnehin nicht üppig war.

In der Tabelle 15 ſind die Angaben zu Förderinſtitutionen erfaſſt.

- Inſbeſondere für SONNENALLEE geſtaltete ſich die Suche nach Geldgebern anfangs ſchwierig, »weil die DDR angeblich ›out‹ ſei« (Kramer 2011). Dagegen könnte die Beteiligung mehrerer Förderinſtitutionen auf Landesebene an der Produktion von NVA als Verſuch interpretiert werden, an den Erfolg der Mauerkomödie anzuknüpfen.

Tab. 15: DDR als Parallelrealität: Förderung

Titel	Förderung
SONNENALLEE	FFA, BKM, Filmboard Berlin-Brandenburg
NVA	FFA, BKM, Medienboard Berlin-Brandenburg, MDM, Filmförderung Hamburg, FFF Bayern
SUSHI IN SUHL	FFA, DFFF, MDM, Heſſiſche Filmförderung

Verleih

»Wenn man genauer hinguckt, wird man sehen, dass der Film vollkommen unrealistisch ist. Das Dekor, die Straße – das sieht alles gebaut aus. So soll es sein.« (Leander Haußmann über *SONNENALLEE* in Maischberger et al. 1999, S. 12)

SONNENALLEE und *SUSHI IN SUHL* starteten mit relativ wenigen Kopien in die Kinos, während mit *NVA* vermutlich die Hoffnung verbunden war, den Erfolg von *SONNENALLEE* zu wiederholen (Tab. 16).

- *SONNENALLEE* kam am 7. Oktober 1999 in die Kinos, genau am 50. Jahrestag der Gründung der DDR und kurz vor dem zehnjährigen Jubiläum des Mauerfalls. Große Lichtspielhäuser – insbesondere im Westen – setzten den Film »wegen des fehlenden Marketingdrucks gar nicht erst auf den Spielplan« (Forchner 1999). Viele Kritiker und Kinobetreiber haben nicht mit dem Erfolg einer Komödie gerechnet, die das Leben der Jugend in Ostdeutschland thematisierte (mehr dazu unter *Reichweite*).

Tab. 16: DDR als Parallelrealität: Verleih

Titel	Kinostart	Verleihfirma	Startkopien
<i>SONNENALLEE</i>	07.10.1999	Delphi Filmverleih	107
<i>NVA</i>	29.09.2005	Delphi Filmverleih	155
<i>SUSHI IN SUHL</i>	18.10.2012	Movienet Film	64

Quelle: FFA, InsideKino

Die Werbebudgets waren knapp bemessen, weshalb Verleihfirmen auf kostengünstigere, teils ungewöhnliche Vermarktungsstrategien und »Flüsterpropaganda« setzten (Forchner 1999): Schauspieler und Filmemacher besuchten Filmvorführungen persönlich und machten das Kinoerlebnis damit zu einem *Kulturhappening*.

- Für *SONNENALLEE* verfolgte die Berliner Verleihfirma Delphi eine einfache, aber wirkungsvolle Strategie: Regisseur und Hauptdarsteller wurden »durch die Kinosäle geschleift« (Forchner 1999), bis sich die Komödie als Geheimtipp herumsprach. Im Berliner Quadriga Verlag erschien das Buch »Sonnenallee: Das Buch zum Farbfilm« (Haußmann 1999), auffällig gestaltet in grellem Pink – der Farbe des Filmplakats und der Soundrack-CD. Im Fernsehen wurde *SONNENALLEE* als

»die erste Mauerkomödie über eine wilde Zeit, über Liebe, berauschende Mittel, Rock und Pop« beworben.

- *SUSHI IN SUHL* wurde vor allem auf lokaler Ebene zum Ereignis: Eine Filmpremierenparty fand im Suhler Congress Centrum statt, umrahmt von einer Fotoausstellung, einem Buch und Stadtführungen mit Geishas:

»Die Stadt Suhl erinnerte sich mit Stolz auf ihre eigene Geschichte, an deren ›japanischem Teik‹ Hunderte Handwerker, HO-Angestellte, Aushilfskräfte und Zulieferer mitgewirkt hatten. Das Echo gab den Machern recht: Die ›Waffenstadt‹ Suhl kam auf lebenswürdige Weise in die nationale und internationale Presse.« (Uske 2013)

Im Gegensatz zu ihren westdeutschen Kollegen, die eine fehlende DDR-Erfahrung durch vielfältige Strategien der Wahrhaftigkeitskonstruktion auszugleichen suchen, müssen sich die Macher der drei Filme aus dieser Gruppe ihre Glaubwürdigkeit nicht erstreiten. Obwohl sie ausgiebig auf ihre persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen an das Leben im Sozialismus rekurrieren, betonen sie stets die Subjektivität ihrer Erzählungen. Nicht nur die filmische Kulisse offenbart ihre Künstlichkeit, sondern auch Presse- und Begleitmaterialien weisen auf den fiktionalen Charakter der Darstellung hin.

- Thomas Brüssig bemerkte in einem Interview mit dem *SPIEGEL*, dass *SONNENALLEE* »nicht zu schildern [versucht], wie die DDR war, sondern erzählt, wie sie gern erinnert wird« (Hage 1999). Der Satz »Es war einmal im Osten...« auf den Filmplakaten verlieh der Mauerkomödie den Charme eines Märchens.
- Leander Haußmann inszenierte in der Komödie *NVA* seine subjektiven Erinnerungen an die eigene Zeit beim Militär: »Die NVA war eine demotivierte Gurkentruppe«, erklärte der Regisseur in einem *SPIEGEL*-Interview: »Das habe ich versucht, in ›NVA‹ zu schildern, aus meiner Sicht. Wir haben rumgehockt, Karten gespielt, onaniert und versucht, aus Pilzen Drogen herzustellen.« (Oehmke und Höbel 2009)

Rezeption

»War die Zielgruppe anfangs eher zwischen Rostock und Gera zu finden, steigt nun auch im Westen das Interesse an selbstironischer deutsch-deutscher Vergangenheitsbewältigung.« (Hanka Forchner 1999 über *SONNENALLEE*)

Reichweite Bedenkt man die geringe Marktmacht der beteiligten Produktionsfirmen und die knappen Marketingbudgets, kann man bei den drei Filmen hinsichtlich der Anzahl der Kinobesuche und der Einspielergebnisse von einem Überraschungserfolg sprechen (Tab. 17).

- Die Kritiker irrten sich, als sie der *SONNENALLEE* nur geringe Chancen beim Publikum zubilligten (Forchner 1999). Selbst der Produzent Claus Boje rechnete mit höchstens 300.000 Zuschauern und fragte sich: »Wen um alles in der Welt sollte denn ein Stoff aus der bekanntermaßen tristen DDR anlocken, für dessen Verfilmung auch nur 7,5 Millionen Mark zur Verfügung standen?« (Gretzschel 1999). Doch bereits in den ersten vier Wochen knackte der Film die Marke von einer Million Kinobesuchen. Da die Komödie anfangs selten in großen Lichtspielhäusern gezeigt wurde, drängten sich die Zuschauer täglich »in kleine, muffige Independent-Kinos, die den Film zeigen« (Forchner 1999). Während anfänglich 70 Prozent der 107 Startkopien im Osten liefen, wo der Streifen schnell Kultstatus erlangte, zog die Nachfrage bald auch in den alten Bundesländern an, sodass die Anzahl der Filmkopien auf 232 aufgestockt wurde.

Tab. 17: DDR als Parallelrealität: Reichweite

Titel	Anzahl Kinobesuche
<i>SONNENALLEE</i>	2.660.119
<i>NVA</i>	786.697
<i>SUSHI IN SUHL</i>	232.107

Quelle: FFA, LUMIERE

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit

»Darf man über die Mauer, über diesen Staat lachen, darf man in dieser Form an diesen Staat erinnern, verharmlost dieser Streifen das Leben in der DDR?« (Dominik Orth 2010, S. 93, über *SONNENALLEE*)

Die Filmkritik begegnete Filmen, die die DDR als *Parallelrealität* darstellten und dabei einen satirisch-komödiantischen Ton anschlugen, mit Skepsis. Insbesondere die frühen Komödien stießen auf harsche Ablehnung durch die Feuilletonisten, während *SUSHI IN SUHL* relativ wenig Aufmerksamkeit erhielt. Im Kern drehte sich die Diskussion um die Frage nach dem angemessenen Ton der Erzählung über die diktatorische Vergangenheit.

- Die beiden Komödien von Leander Haußmann und Thomas Brussig wurden in den Leitmedien hauptsächlich als »Märchen im versöhnlichen Tonfall der Ostalgie« oder sogar als eine »fromme Lüge« (Peitz 1999) abqualifiziert, mit dem Vorwurf, sie würden die DDR »in einen kuriosen Themenpark« (Körte 2005) und

»Klamauk« (Dieckmann 2005) verwandeln. Auch wenn einige Kritiker den Witz und die Stärke der Filme »in den Details« erkannten (Wellershoff 1999), bemängelten sie eine ausbleibende »Regimekritik« (ebd.).

- Die Rezensionen zu *SUSHI IN SUHL* schlugen eine Brücke zwischen der Filmhandlung und den realen Begebenheiten und betonten, dass der Film »keine Geschichte über die DDR« (Locke 2012) erzähle, sondern die eines Menschen, der seinen Traum gegen alle Widrigkeiten verwirklichte, »Ängste und Unsicherheiten einfach aus dem Weg wischt[e]« (Haug 2012) und dem »das System, in dem er lebte, ziemlich egal [war]« (Locke 2012). Die Faszination für die wahre Geschichte hinter der Filmfiktion führte dazu, dass im *SPIEGEL* ein ausführliches Interview mit dem Sohn von Rolf Anschutz erschien (Bollwahn 2012) und Stefan Locke (2012) von der *FAZ* den Lebensweg des Kochs nachzeichnete. Abgesehen davon ähneln die Kritiken zu *SUSHI IN SUHL* denen zu den Komödien von Haußmann und Brussig. Auch Fiebelers Film wurde eine Realitätsferne sowie eine unzureichende Kritik an der Diktatur angelastet: Nicolas Freund (2014) von der *SZ* sprach von einem »ostdeutschen Wintermärchenfilm zum Wohlfühlen«, dessen »dezente politische Note« verloren geht. Kristin Haug (2012) vom *SPIEGEL* fand den Film zwar »sympathisch ehrlich«, kritisierte jedoch, dass »die Systemkritik zum Klischee gerinnt«.

Die Vorwürfe, die Willkürherrschaft durch die Wahl des Komödiengenres zu verharmlosen, beschränkten sich nicht nur auf die Leit- und Fachmedien.

- Der Verein *HELP e.V.*, eine Hilfsorganisation für Opfer politischer Gewalt, erhob Anklage gegen Leander Haußmann und Thomas Brussig wegen der Beleidigung der Maueropfer in *SONNENALLEE* und der Verharmlosung ihres Leids. Besonders die Schlusszene, in der DDR-Bürger vor der »Mordmauer« tanzen – und das »nicht etwa nach dem Fall der Mauer, sondern zu Zeiten, als diese Mauer blutige Alltagsrealität war« (»Strafanzeige gegen Haußmann« 2000) – sorgte für Entsetzen bei der Organisation. Die Filmemacher wehrten sich gegen die Vorwürfe und bezeichneten sie als »lächerlich«, »banal und durch nichts zu halten« (»Beleidigung liegt außerhalb des Films« 2000). Die Strafanzeige hatte keine weiteren Konsequenzen.

Auszeichnungen Lediglich *SONNENALLEE* wurde zum zweifachen Gewinner des Deutschen Filmpreises im Jahr 2000 (Tab. 18). *NVA* und *SUSHI IN SUHL* wurden mit kleineren Filmpreisen ausgezeichnet, etwa dem Deutschen Kamerapreis (*NVA*) und dem Hessischen Filmpreis (*SUSHI IN SUHL*). Von der FBW erhielten alle drei Filme das Prädikat *besonders wertvoll*.

Tab. 18: DDR als Parallelrealität: Auszeichnungen

Titel	Auszeichnungen
SONNENALLEE	Deutscher Filmpreis (2x, darunter Bester Spielfilm in Silber)
NVA	-
SUSHI IN SUHL	-

Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

»Viele Ostdeutsche dürften sich jedenfalls mit verständlicher Nostalgie daran erinnern, wie sie der grauen DDR einst ihr eigenes buntes Stück Jugend abgetrotzt haben: mit verbotener Musik, langen Haaren und wilden Partys.« (Gretzschel 1999)

Dass Filmemacher zur komödiantischen Sprache und fiktiven Geschichten greifen, um mitten im gesellschaftspolitischen Diktaturdiskurs Alltagsgeschichten aus der DDR öffentlichkeitswirksam zu erzählen, deutet darauf hin, dass Humor eine der Strategien darstellt, um den Raum des Aussprechbaren, Sichtbaren und Erinnerbaren zu erweitern. Dieser Ansatz offenbart einen grundsätzlich anderen Zugang zu der Vergangenheit: eine komödiantische Überspitzung anstelle von tiefgreifenden Dramen. Die DDR lasse sich gut »anhand ihrer Profanitäten und Lächerlichkeiten erzählen«, meint der Drehbuchautor Thomas Brussig (Hage 1999).

Die Komödien von Haußmann und Brussig lassen sich als eine kritische Antwort auf den vorherrschenden Diktaturdiskurs ihrer Entstehungszeit verstehen. Insbesondere die Verwendung des Begriffs *Ossi* gleich zu Beginn von *SONNENALLEE* signalisiert, dass dieser Film bewusst als Produkt der Nachwendezeit konzipiert wurde, da die Termini *Ossi* und *Wessi* erst nach der Wende Eingang in den allgemeinen Sprachgebrauch fanden (Cooke 2003, S. 161).

Trotz des auf den ersten Blick *ostalgischen* Erscheinungsbildes und der scheinbar unzureichenden Kritik am Unrechtsregime plädiere ich dafür, die Filme, die eine *Parallelrealität* der DDR zeichnen, nicht lediglich als »systematische Verharmlosung und Verklärung der Ost-Vergangenheit durch das Medium Film« (Lüdeker 2015, S. 65) abzutun. Vielmehr fügen sich diese Erzählmuster in das *Arrangement-gedächtnis*, das politische Machtstrukturen und die alltägliche Lebenswelt miteinander verwebt (Sabrow 2009, S. 19). Die drei Filme erzählen dabei Geschichten über Liebe und Freundschaft, das Erwachsenwerden und das Verfolgen von Träumen, ohne dabei die politisch-ideologische Dimension auszublenden. Wie Leander Haußmann das Politische der *SONNENALLEE* umriss, lässt sich ähnlich auf die anderen Werke übertragen:

»Der ganze Film ist politisch, fast in jeder Szene werden die Figuren mit Politik konfrontiert. Ob Onkel Heinz am Grenzübergang schmuggelt, ob die Familie zu Hause die politische Situation auswertet, ob sie einem Rotarmisten gegenüber sitzen, ob die Jungs einen verbotenen Song auf der Straße hören – jede Szene ist politisch.« (Maischberger et al. 1999, S. 12)

Weder pflegen die drei (Tragi-)Komödien eine märchenhaft verklärende Erinnerung an die DDR, noch sind sie eine erbarmungslose Abrechnung mit der Diktatur. Vielmehr sollte man das Versöhnungspotenzial dieser Filme erkennen: Sie zeichnen ein (mehr oder weniger) heimeliges Bild eines Landes, in dem Bürgerinnen und Bürger der neuen Bundesländer einst (freiwillig oder unfreiwillig, glücklicher oder weniger glücklich) lebten. Damit normalisieren sie das alltägliche (mehr oder weniger erfüllte) Leben dieser Menschen, anstatt es als eine Leidenserfahrung oder einen Betriebsfehler abzutun, der durch die Wiedervereinigung endlich korrigiert wurde.

DDR als Kompromissrealität

Abb. 28: BARBARA (Filmplakat)



Quelle: Piffli Medien

Abb. 29: GUNDERMANN (Filmplakat)



Quelle: Pandora Film Verleih

Filminhalt

»Ich gehöre zu den Verlierern. Ich habe aufs richtige Pferd gesetzt, aber es hat nicht gewonnen.« (Gerhard Gundermann in *GUNDERMANN*)

»Der realexistierende Sozialismus hat seine Anhänger genauso verschlungen wie seine Gegner.« (Gerhard Gundermann in *GUNDERMANN*)

Film-Oberfläche Filme, die eine *Kompromissrealität* konstruieren, schlagen ernste Töne an und verweben Diktaturerfahrungen mit Alltags- und Arbeitswelt. Diese Produktionen betrachten das Leben in der DDR durch das Prisma individueller Schicksale und bieten somit historisch verortete Lebenserzählungen.

- Das Drama *BARBARA* portraitiert eine Ärztin, die 1980 nach der Stellung eines Ausreiseantrags in ein Provinzkrankenhaus strafversetzt wird und mit ihrer neuen Realität unter ständiger Beobachtung zurechtkommen muss.
- Das Biopic *GUNDERMANN* schildert das Leben des Liedermachers, Baggerfahrers und überzeugten Sozialisten Gerhard Gundermann. Der Film bewegt sich dabei zwischen zwei Zeitebenen: 1992, als Gundermann mit seiner neuen Band tourt und von seiner Stasi-Vergangenheit eingeholt wird, sowie Mitte der 1970er Jah-

re, als er im Tagebau arbeitet, Lieder schreibt, eine Beziehung mit Conny beginnt und als IM mit der Stasi kooperiert.

In diesen Filmen wird bei der Charakterzeichnung auf Nuancen und Zwischentöne geachtet. Die vorrangige Aufmerksamkeit für die beiden Figuren in den Filmen wird unter anderem dadurch deutlich, dass sie auf den Filmplakaten einen eindeutig zentralen Platz einnehmen. (Abb. 28, 29).

- Barbara ist eine Protagonistin, die einerseits von inneren Konflikten und Widersprüchen geplagt wird (Wem trauen, wen lieben, welche Ziele verfolgen? Gehen oder bleiben? Was ist wichtig und richtig?), andererseits unbeirrt ihrem moralischen Kompass folgt. Als Kinderärztin fühlt sie sich nicht nur während ihrer Dienstzeiten, sondern auch privat ihren jungen Patientinnen und Patienten verpflichtet.
- Gundermann ist ein Idealist, der fest an sozialistische Werte glaubt und diese Überzeugungen vehement vertritt, dabei aber immer wieder gegen den Strom schwimmt. Er setzt sich für bessere Arbeits- und Lebensbedingungen in der DDR ein und arbeitet aus ehrlicher Überzeugung für die Stasi, wird jedoch letztlich vom Staat, an den er glaubt, hintergangen.

Im Gegensatz zu den skrupellosen und ideologisch verbohrten Diktatorschergen aus der *Leidensrealität* oder den tölpelhaften Beamten aus der *Parallelrealität* erhalten die Parteifunktionäre und Stasi-Mitarbeiter in den *Kompromissfilmen* deutlich menschlichere Züge. Anstelle eines durch Ideologie, Machtstreben oder Staatsräson motivierten Handelns, das in der *Leidensrealität* oft im Vordergrund steht, versuchen die *Kompromissfilme*, die Beweggründe der Täter und die individuellen Umstände derjenigen zu verstehen, die mit der Stasi kooperierten. Diese ambivalente Perspektive weist darauf hin, dass in der sozialistischen Realität die Grenzen zwischen Gut und Böse, Richtig und Falsch, Treue und Opportunismus oft verschwammen.

- In *BARBARA* wird der Stasi-Mann Klaus Schütz zunächst als raue Klischeefigur eingeführt, zuständig für Beschattung, Hausdurchsuchungen und Leibesvisitationen, mit einer entmenslichten Stasi-Sprache (»Die Inhaftierung wirkte sich zersetzend auf ihren Freundeskreis aus.«). Doch im Laufe des Films wird diese politische Fassade fallen: Den Zuschauern wird seine menschliche, verletzte Seite offenbart, insbesondere als er an der tödlichen Krankheit seiner Frau zerbricht.

Dramaturgisch-rhetorische Mittel

»Mir gefällt es hier. – Sollen Sie mich überzeugen?« (André und Barbara in *BARBARA*)

»Okay, du wolltest was bewegen, aber der Typ in den Akten ist nur ein spießiger, engstirniger Wichtigtuer, der anderer Leute Privatkram verpetzt.« (Irene zu Gundermann in *GUNDERMANN*)

Die Handlung der *Kompromissfilme* dreht sich nicht um die Jagd der Stasi auf Andersdenkende oder die Eroberung von Damenherzen, sondern um die inneren und äußeren Kämpfe der Hauptfiguren. Im Mittelpunkt stehen die zwischenmenschlichen Beziehungen und das Verhältnis der Protagonisten zum Staat, die sich im Verlauf der Handlung zunehmend als vielschichtig und komplex erweisen, wodurch alte Gewissheiten ins Wanken geraten.

- »Hier kann man nicht glücklich werden«, sagt Barbara zu ihrem westdeutschen Freund Jörg über das Leben in der DDR. Doch trotz ihrer Fluchtpläne und ihres Wunsches, dem Überwachungsstaat zu entfliehen, bleibt Barbara letztlich – und entdeckt in der zuvor verhassten und fremden Provinz ihre Berufung, ihren Lebenssinn und sogar ihre Liebe. Daniel Sander (2012), ein Filmkritiker vom *SPIEGEL*, erkennt in dem Drama eine »Wärme, die diesen Film nach dem unterkühlten Anfang immer mehr durchdringt«, was der Handlung ihre Dynamik verleiht.
- In *GUNDERMANN* entsteht Dynamik durch die Widersprüchlichkeit des Protagonisten, der gleichzeitig Täter und Opfer, Beschatter und Beschatteter ist, der heute mit der Stasi kooperiert und morgen einen Igel rettet, der seine Heimat liebt und sie zugleich scharf kritisiert.

Die *Kompromissfilme* werfen eher Fragen auf als sie klare Antworten bieten. Im Gegensatz zu den Figuren der *Leidensrealität*, die ständig Sätze mit Ausrufungszeichen sagen und klare Statements setzen, sind Entscheidungen und Haltungen in der *Kompromissrealität* häufig mit einem Fragezeichen versehen. Ein charakteristisches Merkmal dieser Filme ist die Akzeptanz von Widersprüchen, die nicht notwendigerweise aufgelöst werden (müssen), sondern einfach bestehen bleiben (dürfen).

- Diese Ambivalenzen finden sich in *GUNDERMANN* auf rhetorischer Ebene wieder, wenn Gundermann seiner Kollegin im Tagebau sagt: »Aber« ist aber mein Lieblingswort.«

Die inneren Kämpfe der Figuren spiegeln den grundlegenden Konflikt zwischen Anspruch und realsozialistischer Wirklichkeit wider. Der Zusammenbruch der DDR erscheint letztendlich als das endgültige Scheitern der kommunistischen Utopie – als ein verlorener Kampf für eine bessere Gesellschaft fernab des Kapitalismus.

Inhaltlich-ideologische Aussagen

»Liebe, Freundschaft, Kollegialität, Solidarität, ärztlicher Beistand, Nachbarschaft: Es geht um dieses Orchester menschlicher Qualitäten [...].« (Elisabeth von Thadden 2012 über *BARBARA*)

»Weil die Ideale des Kommunismus auch meine ganz persönlichen sind.« (Gerhard Gundermann in *GUNDERMANN*)

Die *Kompromissfilme* artikulieren sowohl direkt als auch subtil Kritik am realsozialistischen Staat mit seinen repressiven Mechanismen und Überwachungspraktiken. Sie portraituren ein System, das (zumindest nach außen) eine Anpassung fordert: Wer hier beruflich vorwärtskommen möchte, darf keine fundamentale Kritik üben oder an der Richtigkeit seiner parteipolitischen Einstellung zweifeln lassen. Der Staat lässt kaum Freiräume für individuelles Denken und Handeln und macht selbst die Privatsphäre zum Objekt permanenter Überwachung – ein Bild der allgegenwärtigen Stasi, das dem aus der *Leidensrealität* ähnelt. Hinzu kommen Propagandalügen, Bürokratie, verkrustete Strukturen und ideologische Erstarrung des Systems, an denen letztlich der Traum von einer besseren, gerechteren Gesellschaft zerbricht. Gerhard Gundermann bringt es auf den Punkt: »Sachzwänge fressen Menschenfleisch.«

- Barbara wird nach der Stellung eines Ausreiseantrags aus der Berliner Charité in ein Provinzkrankenhaus strafversetzt – ein beruflicher Aufstieg ist somit mit einer kritischen Einstellung zum Staat unvereinbar. Auch Andrés Zusammenarbeit mit der Stasi bestätigt, dass ein Leben in der DDR Kompromisse erfordert – mit dem Staat, aber vor allem mit sich selbst. Barbara wird zu einem *Beobachtungsobjekt*, das zu keiner Sekunde aus dem Blickfeld geraten darf. Misstrauen und Distanz prägen zunächst alle ihre Beziehungen: Jeder – selbst Mitreisende im Zug oder eine Hausmeisterin im Treppenhaus – könnte ein Spitzel sein, und selbst ihre Wohnung bietet keinen Rückzugsort.
- In der *GUNDERMANN*-DDR greift der Staat stark und restriktiv in das Leben und die Arbeit der Künstlerinnen und Künstler ein: Theateraufführungen, Auftritte und Reisen werden unterbunden, »Zerrüttungsmaßnahmen« angeordnet, und die Künstlerszene ist von Spitzeln durchdrungen. Gundermann konfrontiert seinen ehemaligen Führungsoffizier in den 1990er Jahren mit diesen Tatsachen:

»Ihr habt mich doch bespitzelt. Konzerte verhindert. Freunde unter Druck gesetzt. Was weiß ich noch alles!«

In der *Kompromissrealität* existieren Alternativen zu den extremen Auswegen aus den Zwängen der Diktatur, die die *Leidensrealität* bietet, nämlich Selbstmord oder Westflucht. Der Westen, symbolisiert durch strahlende Mercedes-Sterne, Nylonstrumpfhosen und prall gefüllte *Quelle*-Kataloge als Inbegriff des Individualismus, ist nicht für jeden ein erstrebenswerter Ausweg: Für viele ist er »nicht mehr als ein schwer zu haltendes Versprechen« (Sander 2012). Das Handeln der Protagonisten zeichnet sich eher durch eine *kollektivistische Wertorientierung* aus, bei der die individuelle Freiheit dem Verantwortungsgefühl für die Gemeinschaft weicht. In dieser *Kompromissrealität* finden auch Figuren Anerkennung, die ihre persönliche Freiheit dem Gemeinwohl unterordnen oder sogar die Ideale des Kommunismus verteidigen, ohne zu gefügigen Parteisoldaten zu mutieren.

- Barbara steht der kommunistischen Ideologie fern, ist jedoch eine kritische, engagierte, empathische und pflichtbewusste Kinderärztin. Dies tritt besonders in einer Szene im Rostocker Interhotel hervor, als Barbara und ihr Westgeliebter Jörg ihre Flucht planen. Barbaras Antwort auf Jörgs Bemerkung, die Flucht sei für das kommende Wochenende geplant – »Da habe ich Dienst« –, enthüllt ihre tiefe berufliche Hingabe. Als Jörg ihr zu verstehen gibt, sie werde in der BRD nicht arbeiten müssen, werden subtile Konflikte in ihrer Beziehung spürbar. Barbara beginnt, Vertrauen zu André zu fassen, trotz seiner IM-Tätigkeit, und entwickelt eine vertrauensvolle Beziehung zu ihrer jungen Patientin Stella: »Auf einmal ist sie ganz die leidenschaftliche Ärztin, die ihren Schutzpanzer öffnet, um einer Kranken Halt zu geben.« (Sander 2012) André engagiert sich ebenfalls stark für seine Mitmenschen. Er sorgt sich um seinen Patienten Mario, dessen rätselhafter Zustand ihm keine Ruhe lässt; um die krebserkrankte Frau eines Stasi-Offiziers, deren Leiden er mit Morphin lindert; und um Barbara, der er aus Liebe beisteht und nicht, weil es sein Führungsoffizier verlangt. (André äußert sich zu seiner IM-Tätigkeit mit den Worten: »Ich habe keinen Ehrgeiz in diese Richtung.«) Die Figuren pendeln somit zwischen Misstrauen und der Sehnsucht nach Zuversicht und Zugehörigkeit sowie zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlicher Verantwortung.
- Gundermann agiert aus aufrichtiger Überzeugung heraus. Er spricht offen aus, was er denkt, kritisiert die mangelnde Arbeiterversorgung und praxisferne Regelungen, macht auf Probleme im Tagebau aufmerksam und scheut nicht davor zurück, sich dabei auch mit hochrangigen Funktionären anzulegen. Überzeugt von den Idealen des Kommunismus, hält er die DDR für »ein schönes Land«, lehnt jedoch Hierarchien und Personenkult ab: »Ich war nie der ›Walter-Ulbricht-Sehen-und-Sterben-Typ‹.« Wegen seines Sich-nicht-fügen-Wollens wird

Gundermann aus der Armee entlassen und aus der Partei ausgeschlossen. Dennoch bleibt er seiner Heimat und seinen Mitmenschen verbunden, was sich auch in seinen Liedertexten widerspiegelt (»Hoywoy, dir sind wir treu!«). Individuelles rangiert in seinem Wertesystem so weit unten, dass er am Ende des Films, konfrontiert mit seiner Vergangenheit als Stasi-IM, eingesteht: »Vielleicht habe ich damals den Leuten keine Privatsphäre zugebilligt, weil ich selbst auch keine beanspruchte.«

Ästhetisch-gestalterische Mittel

»Die DDR ist nicht nur bunt, sondern auch laut.« (Verena Lueken 2012b über *BARBARA*)

»Ästhetisch waltet in seinem Film ein proletarischer Realismus, passend zur Arbeitswelt und dem Milieu der kleinen Leute, das Gundermanns Welt blieb, 143 Kilometer südöstlich von Berlin.« (Christoph Dieckmann 2018 über *GUNDERMANN*)

Die DDR der *Kompromissrealität* ist ein Land voller Farben.

- In *BARBARA* wechseln sich einige düstere Szenen, die vor allem nachts oder in Barbaras schäbiger Wohnung spielen, mit farbigen, lebhaften Landschaftsaufnahmen ab (Abb. 30). Besonders schön wirkt die fast eskapistische Wohlfühl-oase, die André für sich schafft: eine helle, geräumige Wohnung voller Bücherregale und Kunstwerke, mit einer einladenden Küche und einem malerischen Garten.
- Auch *GUNDERMANN* zeichnet die DDR in sanften und hellen Farben (Abb. 31).

Abb. 30: Landschaften in *BARBARA*



Quelle: Filmtrailer zu *BARBARA*, hochgeladen von SupaDupaMovieTrailer (<https://www.youtube.com/watch?v=VoVUnYisWeg>) (Screenshot)

Abb. 31: Szene aus *GUNDERMANN*



Quelle: Filmtrailer zu *GUNDERMANN*, hochgeladen von Pandora Film Verleih (<https://www.youtube.com/watch?v=kYkXKIU7OAA>) (Screenshot)

Die stimmungsschaffende Begleit- bzw. Orchestermusik wird sehr sparsam eingesetzt. Stattdessen erschafft die Geräuschkulisse – das Treten von Fahrradpedalen, das Knattern eines Baggers, das Rauschen eines Schaufelrads, die Schreie der Möwen sowie die Geräusche des Waldes, des Meeres oder der Geröllschüttung – die Atmosphäre eines gelebten Lebens.

- In *BARBARA* ist die musikalische Untermalung bewusst sparsam verwendet, was ein typisches Merkmal der Filme der *Berliner Schule* darstellt. In stilistischer Hinsicht ist *BARBARA* ein mustergültiger Film dieser Strömung im deutschen Kino abseits des Mainstreams, gekennzeichnet durch lange, ruhige Kameraein-

stellungen mit wenig Schnitten, knappe Dialoge und ausgedehnte Stille (Schick 2018).

- In *GUNDERMANN* hingegen spielen die Lieder des Protagonisten eine zentrale Rolle. Sie spiegeln das widersprüchliche Verhältnis des Liedermachers zu seiner Heimat, seinen Freunden und Liebsten sowie zu sich selbst wider und sind damit ein wichtiger Träger der inhaltlich-emotionalen Tiefe des Films.

Authentizitätskonstruktion (filmimmanent) Wie in fast allen Filmen, die vor historischer Kulisse spielen, wird auch in den *Kompromissfilmen* darauf Wert gelegt, dass Drehorte, Kostüme und Requisiten die Atmosphäre und das Zeitgefühl authentisch einfangen. Im Gegensatz zu allen anderen DDR-Realitäten treten die typischen DDR-Gegenstände wie Politikerportraits oder das Sandmännchen hier in den Hintergrund. Der Fokus liegt nicht auf einer akribischen Rekonstruktion des Arbeiter- und Bauern-Staates, sondern vielmehr auf den Menschen, ihren Beziehungen und Lebensgeschichten. Das, was diese Erinnerungsszenarien so realistisch macht, sind nicht die detailgetreuen Requisiten, sondern die Ambivalenzen und Widersprüche – Geschichten, die der Vielschichtigkeit des realen Lebens nahekommen.

- *BARBARA* kommt dem Zeitgeist einer DDR-Provinz der 1980er Jahre mit sorgfältig ausgewählten Requisiten und Kostümen auf die Spur, verzichtet jedoch auf die sonst so präsenten Staatssymbole. »Ich fand diese grundsätzliche Entscheidung richtig, das alles wegzulassen, Hammer, Zirkel, Ährenkranz. Es ging darum, über die Menschen zu erzählen, die in solch einem System gelebt haben, wie sich das anfühlt«, kommentiert der Hauptdarsteller Ronald Zehrfeld (Petzold et al. 2012, S. 10).
- Aufgrund des Biopic-Genres bemüht sich *GUNDERMANN* um eine möglichst präzise und realistische Nachahmung des Auftretens und Aussehens des realen Gerhard Gundermann. »Alexander Scheer – mit Fleischerhemd und dünnem blondem Zopf – spricht, singt und schnieft wie das Original, er stupst sich Gundis Riesenbrille auf die vorbildlich modellierte Nase«, notiert Filmkritiker Christoph Dieckmann (2018). Alexander Scheer, der bereits zum Casting mit Brille und selbstgebastelten Gundermann-Zähnen erschien, berichtet in Interviews, wie er sich bei der Vorbereitung in seine Figur buchstäblich hineingrub: Er studierte Dokumentarfilme von Engel und das Interviewbuch von Schütt, hörte sich Baggeraufnahmen an, die Gundermann als eine Art Tagebuch auf sein Diktiergerät gesprochen hatte, eignete sich Gundermanns Bewegungen, sein Schniefen, seinen Gang und seinen Dialekt an, tauchte in dessen Gedankenwelt ein und übte Lieder ein (Pandora Film Verleih 2018). Im Abspann wird auf Gundermanns unerwarteten Tod hingewiesen: »Gundermann wurde 43 Jahre alt. Er starb unvermittelt. An einem kühlen Juliabend zur Sommersonnenwende.«

Produktion

Beteiligte Akteure

»Es ging uns nicht darum, das Portrait eines Unterdrückerstaates zu filmen.«
(Christian Petzold 2012, S. 3, über *BARBARA*)

»Ich will nicht zurück ins Land DDR, was nicht bedeutet, dass ich die Idee davon sang- und klanglos verabschiedet habe.« (Andreas Dresen in Pandora Film Verleih 2018)

Beim Blick auf die Akteure, die an der Konstruktion der *Kompromissrealität* beteiligt sind, spielen neben der Herkunft und Sozialisation (Ost/West) vor allem ihre politische Haltung sowie ihre Sicht auf den hegemonialen Diskurs eine wichtige Rolle. Es scheint, als ob *Kompromissfilme* insbesondere zwei Gruppen am Herzen liegen: zum einen westdeutschen linksorientierten Intellektuellen, die sich gezielt vom Mainstream-Kino abgrenzen, und zum anderen ehemaligen DDR-Bürgern, für die die sozialistische Idee, der man etwas Besseres zugetraut hatte, nie bloße Propaganda des SED-Regimes war (Tab. 19). Ihre Kritik an einer allzu eindimensionalen Darstellung im Mainstream-Kino bringen sie oft und deutlich zum Ausdruck. Andreas Dresen übt beispielsweise scharfe Kritik am gegenwärtigen DDR-Diskurs:

»Was mich heute abstößt, ist der Blick in eine dämonische Gegend namens DDR, angesichts derer ich nicht eine Minute lang verstehe, wie es ein halbwegs normaler Mensch dort hat aushalten können – es sei denn, man macht umgehend einen billigen Nutznießer oder verbohrten Halunken aus ihm. Nein, viele Menschen haben an einen sauberen Weg im Sozialismus geglaubt und sind in Fallen getappt.« (Dresen in Schütt 2020, S. 41)

Daher können *Kompromissfilme* als wohlkalkulierte Antworten ihrer Schöpfer auf den hegemonialen Diskurs verstanden werden. Dass diese Filmemacher im Diskurs lautstark ihre Stimme erheben können, verdanken sie ihrer Position im Feld. Christian Petzold gehört zu den profiliertesten Regisseuren Deutschlands und ist bekannt für seine unverkennbare filmische Handschrift und unverwechselbare Ästhetik. Auch Andreas Dresen bestätigt, in der Filmlandschaft seinen Platz gefunden zu haben und Geschichten erzählen zu können, die ihm am Herzen liegen (Dresen 2009). Diverse nationale und internationale Preise und Ehrungen für ihr Werk sind ein Beweis für ihren Erfolg.

Tab. 19: DDR als Kompromissrealität: Regie und Drehbuch

Titel	Regie	Drehbuch
BARBARA	Christian Petzold (*1960 in Hilden, Nordrhein-Westfalen)	
GUNDERMANN	Andreas Dresen (*1963 in Gera, Thüringen)	Laila Stieler (*1965 in Neustadt an der Orla, Thüringen)

- Christian Petzold, der sowohl das Drehbuch für *BARBARA* schrieb als auch Regie führte, hat persönliche Wurzeln in der DDR, obwohl seine Eltern Ende der 1950er Jahre in den Westen übersiedelten. Jeden Sommer kehrte er als Besucher in die alte Heimat seiner Eltern zurück. Im Gespräch mit dem *SPIEGEL* teilte er seine Erinnerungen mit:

»Ich wunderte mich nur über meine Eltern, die aus dem Land geflüchtet waren, um nun brav jedes Jahr wieder zurückzukehren. [...] Nachdem die so verachtete DDR zusammengebrochen war, hatten sie auch keine Heimat mehr. Denn es waren eben nicht nur die Bäume, die bei ihnen dieses Heimatgefühl auslösten, es war die gesamte Kultur des Landes: die DDR und alles, was sie im Guten und Schlechten bedeutete.« (Petzold in Buß 2012)

Für Christian Petzold sei die DDR stets »ein Projektionsraum« gewesen, was die Stimme derer, für die sie »Lebensraum« war, umso bedeutender machte (Petzold et al. 2012, S. 6). Petzold, bekannt für seine puristische Kinosprache, gilt als einer der prominentesten Vertreter der *Berliner Schule*. Diese Stilrichtung im deutschen Film zeichnet sich durch eine radikale Abkehr vom Mainstream-Kino aus, mit einem Fokus auf Alltägliches statt Spektakuläres, auf Verzweiflung statt Zuversicht und offene Enden anstelle von Happy-Ends (Schick 2018).

- *GUNDERMANN* stammt vom bewährten ostdeutschen Regie-Drehbuch-Duo Andreas Dresen und Laila Stieler. Beide erlernten das filmische Handwerk in der DDR und studierten zeitgleich an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg. Ihre kreative Zusammenarbeit begann kurz nach dem Mauerfall mit ersten gemeinsamen Filmprojekten. Das Biopic über Gerhard Gundermann ist Teil einer umfassenden Filmreihe, in der sich Andreas Dresen – teilweise zusammen mit Laila Stieler – mit der DDR-Vergangenheit, dem Mauerfall und der Transformationszeit auseinandersetzt. Die individuellen Schicksale stehen dabei im Mittelpunkt seiner filmischen Erzählungen, zu denen beispielsweise auch *STILLES LAND* (DE 1992) und *ALS WIR TRÄUMTEN* (DE 2015) gehören. Dresens Filme werden vom renommierten *FAZ*-Feuilletonisten Andreas Kilb (2007) als »die Summe des Ostdeutschen als Stimmung, Haltung

und Stoff« bezeichnet. Der Regisseur selbst sagt: »Meine Herkunft trage ich im Herzen.« (Dresen 2009) Laila Stieler sieht *GUNDERMANN* als Heimatfilm und betont in einem Interview den sehr persönlichen Bezug: »Es ist wie Zurückkehren, was die Auseinandersetzung mit einem Land betrifft und die emotionalen Zustände, die wir durchlebt haben.« (Pandora Film Verleih 2018)

Beide *Kompromissfilme* wurden in Kooperation mit Produktionsfirmen realisiert, die bewusst jenseits des Mainstreams agieren und auf eine kontinuierliche und intensive Zusammenarbeit mit Regisseuren und Autorinnen setzen. Ihr Fokus richtet sich damit auf Qualität statt Quantität, im Gegensatz zu Filmen, die für das Massenpublikum wie am Fließband produziert und in die Kinos gebracht werden (Tab. 20).

- *BARBARA* markiert die achte Kooperation von Christian Petzold und der Berliner Produktionsfirma SCHRAMM FILM, vertreten durch die Produzenten Florian Koerner von Gustorf und Michael Weber.
- Die Suche nach einer Produktionsfirma, die das *GUNDERMANN*-Projekt realisieren würde, erwies sich als Herausforderung: »Für die einen habe Gundermann im Drehbuch für seine Stasi-Tätigkeiten nicht genug Reue gezeigt, andere wiederum hätten gefragt: Wer ist eigentlich Gundermann?« (Bille 2019) Letztendlich fand das Projekt seine Heimat bei der Kölner Firma Pandora Film – einem unabhängigen Produktions-, Marketing- und Verleihunternehmen, das sich als Gegengewicht zum filmischen Mainstream positioniert und sich als Herausforderer dessen versteht: »In the interest of all cinema enthusiasts, we constantly strive to work against the general media conformity, in order to secure the existence of film also as an art form. With the help of about 12 highly motivated colleagues, this challenging battle continues.« (Pandora Film Produktion)

Tab. 20: DDR als Kompromissrealität: Produktion

Titel	Produktionsfirma	Produzenten
<i>BARBARA</i>	SCHRAMM FILM Koerner & Weber	Florian Koerner von Gustorf (*1963 in Darmstadt, Hessen), Michael Weber (*1967 in N/A, BRD)
<i>GUNDERMANN</i>	Pandora Film Produktion	Claudia Steffen (*1976 in Rostock, Mecklenburg-Vorpommern), Christoph Friedel (N/A)

Ein besonders interessanter Aspekt betrifft die Filmförderung (Tab. 21).

- Um die Finanzierung von *GUNDERMANN* zu sichern, musste Andreas Dresen zehn Jahre lang kämpfen. Die Entscheidungsträger in den Fördergremien zeigten zunächst wenig Interesse an einem ihnen unbekannten und daher als abseitig empfundenen ostdeutschen Liedermacher (MDR Riverboat 2018). »Manchmal hat man das Gefühl, wenn man Geschichten aus der eigenen, ostdeutschen Lebenserfahrung erzählen möchte, dass man noch mal extra eine eigene Begründung dafür abliefern muss. Das hat mich schon geärgert«, gesteht Dresen in einem Interview mit *MDR Kultur* (Bille 2019).

Tab. 21: DDR als Kompromissrealität: Förderung

Titel	Förderung
<i>BARBARA</i>	FFA, DFFF, BKM, Medienboard Berlin-Brandenburg
<i>GUNDERMANN</i>	FFA, DFFF, BKM, Medienboard Berlin-Brandenburg, MDM, Film- und Medienstiftung NRW

Verleih Die beiden Filme wurden von mittelgroßen deutschen Verleihfirmen in die Kinos gebracht, allerdings mit vergleichsweise wenigen Kopien und scheinbar geringerem Marketingbudget als jene, die beispielsweise im Verleih von Studiocanal oder X Verleih liefen (Tab. 22).

- Zum Kinostart von *BARBARA* launchte Piffel Medien neben der herkömmlichen Presse- und Werbekampagne eine Website zum Film, die TV-Berichte, Interviews, Setbilder und weitere detaillierte Einblicke in den Making-of-Prozess bot.
- Die Premiere von *GUNDERMANN* wurde von einer umfassenden Marketing- und Promokampagne flankiert. Das Highlight waren zwei weitgehend ausverkaufte Film- und Konzerttournees in den Jahren 2018–2019. Regisseur Andreas Dresen und Hauptdarsteller Alexander Scheer traten zusammen mit der Band auf, die die Lieder von Gerhard Gundermann für das Biopic neu einspielte. Der Soundtrack wurde vom Musikverlag BuschFunk herausgebracht. Zudem erschien im Berliner Ch. Links Verlag ein Buch über Gerhard Gundermann, das zahlreiche bisher unveröffentlichte Texte, Fotos, Briefe, Erinnerungen und Interviews sowie Einblicke in die Produktionsgeschichte des Kinofilms enthielt (Leusink 2018). Die DVDs und Blu-rays boten zahlreiche Extras, darunter ein 44-seitiges Booklet, entfernte Szenen, Outtakes, Interviews und Audiokommentare von Dresen, Stieler und Scheer.

Tab. 22: DDR als Kompromissrealität: Verleih

Titel	Kinostart	Verleihfirma	Startkopien
BARBARA	08.03.2012	Piffli Medien	59
GUNDERMANN	23.08.2018	Pandora Film Verleih	139

Quelle: InsideKino

Ohne ihr Bestreben nach einem historisch akkuraten Szenenbild zu verneinen, wählen die Schöpfer der *Kompromissfilme* andere Strategien der Authentizitätsbeglaubigung als ihre Kolleginnen und Kollegen, die andere DDR-Realitäten erschaffen.

- Anette Guther, die Kostümbildnerin von *BARBARA*, betonte, dass ihr Team dank intensiver Gespräche mit Fachberatern und ehemaligen Krankenhausschwestern sowie umfassender Recherche genau wusste, wie ein Provinzkrankenhaus in der DDR der 1980er Jahre aussah. Dennoch blieb die Kulisse letztendlich »eine künstlerische Interpretation der Zeit«: »Für mich lag die große Herausforderung darin, einen Film aus dieser Zeit zu machen, der für uns heute ästhetisch standhält und sich auf seine Geschichte konzentriert, aber trotzdem in Verbindung mit dem steht, was damals war.« (Fromm et al. 2012, S. 19) Die Entscheidung, die typischen Symbole der Parteimacht im Film wegzulassen, markiert eine bewusste Abgrenzung von der hegemonialen DDR-Bilderwelt. Christian Petzold wollte »unbedingt diese ganze abgegriffene Emblematisierung vermeiden, wie man sie bei Guido-Knopp-Reenactment-Dokus hat: bitte nicht den Honecker an der Wand, nicht den kalten Strahl einer Verhörlampe« (Buß 2012).
- In das *GUNDERMANN*-Projekt waren die Witwe des Liedermachers, seine Tochter Linda sowie seine ehemaligen Bandkollegen von Anfang an involviert. Conny Gundermann ließ das Filmteam an ihren Erinnerungen teilhaben: »Wenn es Szenen gab, die Gundi nicht entsprachen, habe ich es ihnen gesagt und Laila hat dann darüber nachgedacht.« (Kascha 2018) Die Sensibilität in der Darstellung der Charaktere war viel wichtiger als eine historisch akkurate Kulisse. Conny Gundermann äußerte ihre Wertschätzung für die einfühlsame Herangehensweise des Regisseurs: »Ich hatte das Gefühl: Der verletzt meinen Gundi nicht, der liebt den auch.« (Bille 2019) Der Historiker Frank Bösch (2022) ordnete ein: »Diese Einbindung der Familie verbürgte die Authentizität des Filmes und unterstrich Dresens Anliegen, Ostdeutschen die Hoheit über ihre Biographien zurückzugeben.« Laila Stieler, die Drehbuchautorin, erweiterte zudem ihre Biografie- und Faktenrecherche um psychologische und emotionale Komponenten: »Ich bin tief in die Zeit eingetaucht. Wie funktioniert das Gedächtnis? Wie ge-

schieht Verdrängung? Welche Rolle spielt Scham im Prozess des Verdrängens? Das glich dann schon fast psychologisch-neurologischer Recherche.» (Pandora Film Verleih 2018)

Rezeption

Reichweite Obwohl *BARBARA* und *GUNDERMANN* mit vergleichsweise wenigen Kopien in die Kinos gestartet sind, konnten beide Filme jeweils über 350.000 Zuschauerinnen und Zuschauer anlocken (Tab. 23). Trotz des überragenden Erfolgs bei Kritikern und Preisjurs blieb die Aufmerksamkeit des Kinopublikums im Vergleich dazu eher verhalten.

Tab. 23: DDR als Kompromissrealität: Reichweite

Titel	Anzahl Kinobesuche
BARBARA	369.415
GUNDERMANN	384.047

Quelle: FFA, LUMIERE

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit

»Wer war Gerhard Gundermann? War er Täter oder Opfer? Es ist die große Stärke von Dresens Film, dass er diese Fragen nie ganz beantwortet – oder wenn, nur mit einer Ansammlung von Widersprüchlichkeiten.« (Annette Scheffel 2018b über *GUNDERMANN*)

Beiden Filmen wurde bescheinigt, dem Lebensgefühl der DDR dicht auf die Spur zu kommen. Sie fanden nahezu durchweg positive Resonanz in den Feuilletons der Leitmedien.

- »Ein makelloser Film« (Vahabzadeh 2012) mit »großen Kinobildern« (Lueken 2012a), ein »phantastische[s] DDR-Frauendrama« (Sander 2012), ein »meisterhafte[s] Kinomemorandum« und ein »großartige[r], alle Sinne aufreißende[r] DDR-Liebesfilm« (Buß 2012) – Kritiker von der *SZ*, *FAZ* und dem *SPIEGEL* überschütteten *BARBARA* mit Lob. Sie priesen neben der Regie von Petzold und der Kameraarbeit von Fromm besonders die schauspielerischen Leistungen von Nina Hoss und Ronald Zehrfeld und hoben hervor, dass der Film einen differenzierten Blick auf die DDR wirft. Daniel Sander (2012) vom *SPIEGEL*

attestiert dem Film »ein selten stimmiges Porträt der DDR«, während Susan Vahabzadeh (2012) von der *SZ* feststellte: Als Film über die DDR sei *BARBARA* »schon deswegen so großartig, weil Petzold so das Verhalten eines Individuums zum Staat tatsächlich zu einer ganz individuellen Frage macht«.

- *GUNDERMANN* wurde für seinen Ausbruch aus dem Schwarz-Weiß-Narrativ gelobt, ebenso wie für die Regie- und Drehbucharbeit von Andreas Dresen und Laila Stieler, das Szenenbild von Susanne Hopf und das darstellerische Können von Alexander Scheer. Matthias Dell (2018b) vom *SPIEGEL* bezeichnete den Film als ein »faszinierende[s] Porträt« und kürte das Biopic zu einem »der reichsten, differenziertesten, tollsten Filme über die DDR«. Andreas Dresen spüre den »Lebenswidersprüchen« nach, meinte Annette Scheffel (2018b) von der *SZ*. Günter Platzdasch (2018) sprach von einem »schöne[n], bitterer thüringische[n] Heimatfilm«.

Auszeichnungen Beide Filme fanden nicht nur bei Kritikern Anklang, sondern überzeugten auch Filmpreisjurys (Tab. 24).

- Nachdem Christian Petzold bei der Berlinale für seine Regiearbeit an *BARBARA* den Silbernen Bären erhielt, ging der Film mit beeindruckenden acht Nominierungen beim Deutschen Filmpreis ins Rennen und war zudem für den Europäischen Filmpreis in zwei Kategorien nominiert. Obwohl German Films, die offizielle Auslandsvertretung des deutschen Films, Petzolds Drama für die Oscar-Nominierung in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film vorschlug, nahm die Academy es nicht in die engere Auswahl auf. Von der FBW erhielt *BARBARA* dennoch das Prädikat *besonders wertvoll*.
- *GUNDERMANN* ging ebenfalls als großer Favorit ins Rennen um den Deutschen Filmpreis mit zehn Nominierungen und gewann sechs Trophäen. Der Film wurde mit zahlreichen weiteren Auszeichnungen, auch auf internationaler Ebene, geehrt. Andreas Dresen erhielt beim größten deutschsprachigen Filmfestival in den USA, »Berlin & Beyond« in San Francisco, einen Ehrenpreis für sein Lebenswerk.

Tab. 24: DDR als Kompromissrealität: Auszeichnungen

Titel	Auszeichnungen
<i>BARBARA</i>	Deutscher Filmpreis (Bester Spielfilm in Silber), Preis der deutschen Filmkritik (2x, darunter Bester Spielfilm)
<i>GUNDERMANN</i>	Deutscher Filmpreis (6x, darunter Bester Spielfilm in Gold, Beste Regie, Bestes Drehbuch und Beste männliche Hauptrolle), Bayerischer Filmpreis (Bester Darsteller)

Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

»Hier klemmen all' die Schubladen, aus denen Filme wie zu Beginn des Jahres Lars Kraumes ›Das schweigende Klassenzimmer‹ wohlfeil-gelangweilt die immer gleichen Bilder fischen.« (Matthias Dell 2018b über *GUNDERMANN*)

Kompromissfilme bieten einen multiperspektivischen Blick auf die Lebensverhältnisse in der DDR und streben danach, den sozialistischen Staat in seiner Komplexität und Eigenart zu begreifen. Sie sollten daher als kritische Antwort auf die hegemoniale Diktaturerzählung verstanden werden – und als Versuch, Leerstellen im DDR-Diskurs zu schließen. Andreas Dresen, der Regisseur von *GUNDERMANN*, hinterfragte die gängigen filmischen DDR-Darstellungen bereits 2009, als die Filmidee noch in den Kinderschuhen steckte:

»Im Westen [...] wird mit fremdem Blick auf die DDR-Geschichte geschaut, hinein in eine graue, etwas merkwürdige, abgeschlossene Welt mit kleinbürgerlichen Menschen und komischen Autos, eine Welt, in der es Verräter gab oder Widerstandskämpfer. Und wenig dazwischen. Die Geschichte dieses anderen Landes als Teil der eigenen Geschichte zu begreifen kommt kaum jemandem in den Sinn. Als wären Verrat und Opportunismus in dieser jetzigen Welt ganz unbekannte Größen.« (Dresen 2009)

Knapp zehn Jahre später griff *GUNDERMANN* in einer seiner Schlüsselszenen den westlich geprägten DDR-Diskurs auf, indem ein Westdeutscher die weit verbreitete, einseitig-dämonisierende Perspektive auf die DDR zum Ausdruck brachte: »Was ist denn das für ein Scheißsystem, das ihre eigenen Leute wegsperrt? Wo du ins Zuchthaus kommst, wenn du aufmuckst?« Damit knüpft der Film bewusst an die Bedenken an, die der Regisseur Andreas Dresen hinsichtlich der Oscar-prämierten Darstellung der DDR in *DAS LEBEN DER ANDEREN* äußerte: »Wahrscheinlich werden die Menschen in fünfzig Jahren denken, die DDR sei so gewesen wie in Florian Henckel von Donnersmarcks Film [...]. Oh Schreck, oh Graus. Jede Absolutheit gilt es zu verhindern.« (Schütt 2020, S. 40)

Daher versteht Dresen sein Biopic als einen »Versuch, wieder in die Offensive zu gehen und das Feld nicht Leuten zu überlassen, die naturgemäß die Dinge nur von außen beurteilen können«: »Wir möchten wieder selbst über unsere Brüche und Fragen reden!« (Schütt 2020, S. 40) Laila Stieler, die Autorin des *GUNDERMANN*-Drehbuchs, betrachtet das Biopic ebenfalls als einen wichtigen »Nachtrag zur Geschichte«, den sie im Kino so noch nicht gesehen hat (Pandora Film Verleih 2018).

Christian Petzold äußerte ebenfalls Kritik an der filmischen Darstellung der DDR:

»Diese ganzen TV-Zweiteiler zur DDR sind ja dafür da, Ordnung herzustellen und Gewissheiten festzuklopfen [...]. Im Anschluss gibt es dann eine Talkshow, die alles noch mal durchkaut. Da sprechen Geschichtssieger, die sich selbst bestätigen. Ich will aber Unordnung herstellen, ich will ins Chaos stürzen. Geschichte muss leben wie Gegenwart auch.« (Petzold in Buß 2012)

Mit *BARBARA* wollte Petzold dem vorherrschenden Diktaturbild ein differenzierteres Portrait entgegensetzen und dem Diskurs neue Facetten hinzufügen:

»Es ging uns nicht darum, das Portrait eines Unterdrückerstaates zu filmen. [...] Wir wollten keine Symbole. Man decodiert sie, und nichts bleibt übrig, nur das, was man schon zuvor gewusst hat. [...] Wir wollten das filmen, was zwischen den Menschen ist, sich aufgetürmt hat, was sie misstrauen lässt oder vertrauen, abwehren und annehmen.« (Petzold 2012, S. 3)

Kompromissfilme fordern damit die Dominanz der Diktaturerzählung heraus und widersetzen sich einer Geschichtsschreibung, die die DDR ausschließlich durch das Prisma von Stasi, Stacheldraht und der Drangsalierung Andersdenkender betrachtet und sie in ein Bild düsterer Tristesse hüllt. Sie verwandeln Alltagsgeschichten in große Kinoerlebnisse, indem sie das ganz normale Leben in der DDR in seinen vielfältigen Facetten zeigen, anstatt ausschließlich Repression und Leid in den Mittelpunkt zu rücken.

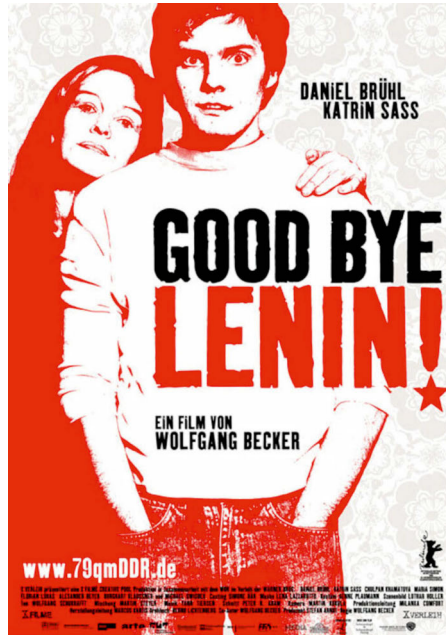
Um den erinnerungskulturellen Beitrag der Filme, die ein facettenreiches DDR-Portrait anstreben, zu betonen, zogen auch Filmkritiker in ihren Rezensionen oft Parallelen zu den bekanntesten Werken:

- So sei *BARBARA* für Christian Buß (2012) vom *SPIEGEL* »nicht etwa eine Mischung aus Spreewaldgurken-Folklore« im Stil von *GOOD BYE, LENIN!* und »Stasi-Läuterungstheater« à la *DAS LEBEN DER ANDEREN*, sondern »vielmehr eine komprimierte Antwort auf die Frage: Wie kann ein menschenverachtendes System Resonanzraum für eine wahre Liebe werden?« Verena Lueken (2012a) von der *FAZ* findet: Gegen Petzolds Film sehe *DAS LEBEN DER ANDEREN* »wie ein Boheme-Märchen aus«.
- Annette Scheffel (2018b) von der *SZ* bescheinigt *GUNDERMANN*, deutsch-deutsche Geschichte »ohne den verklärenden Blick von Ostalgie-Komödien« wie *SONNENALLEE* oder *GOOD BYE, LENIN!* und »ohne einigermaßen klare Opfer-Täter-Strukturen« wie in *DAS LEBEN DER ANDEREN* erzählen zu wollen. Matthias Dell (2018b) zieht Parallelen zwischen Dresens Biopic und Lars Kraumes DDR-Drama: »Hier klemmen all' die Schubladen, aus denen Filme wie zu Beginn des Jahres Lars Kraumes ›Das schweigende Klassenzimmer‹ wohlfeil-gelangweilt die immer gleichen Bilder fischen.«

Trotz der Unterschiede in der Darstellung der DDR in *Parallel-* und *Kompromissrealitäten* fügen sich Letztere ebenfalls in die Kategorie der *Arrangemententerzählungen* (Sabrow 2009, S. 19) ein, indem sie die alltägliche Dimension mit der politischen verknüpfen. Zu den jüngeren Kinoproduktionen, die zwar weniger Besucherzahlen verzeichneten, aber dennoch einen wichtigen Beitrag zur differenzierten Betrachtung der DDR leisten und den Erinnerungsdiskurs produktiv erweitern, gehören beispielsweise das Thomas-Brasch-Biopic *LIEBER THOMAS* (DE 2021) und das Drama *UND DER ZUKUNFT ZUGEWANDT* (DE 2019), welches über die Schicksale von drei Frauen nach ihrer Rückkehr aus dem Gulag in die DDR der frühen 1950er Jahre erzählt.

DDR als Wohlfühlrealität

Abb. 32: GOOD BYE, LENIN! (Filmplakat)



Quelle: X Verleih

Die nachfolgenden Betrachtungen widmen sich einem Film, der in der Erinnerungslandschaft eine gewisse Sonderstellung einnimmt und auch im Rahmen dieser Studie einen besonderen Stellenwert hat. Dies liegt vor allem an zwei Gründen:

- Zum einen ist *GOOD BYE, LENIN!* nicht wirklich ein Film, der sich zur Analyse des DDR-Bildes eignet: Die Haupthandlung spielt in der Zeit unmittelbar nach dem Fall der Berliner Mauer und vor der Wiedervereinigung – einer Phase, in der sozialistische Direktiven, einst strikte Regeln und Gesetze obsolet geworden sind und SED- und Stasifunktionäre an Macht und Autorität eingebüßt haben. In diesem Sinne ist *GOOD BYE, LENIN!* eher als Wendefilm denn als ein Film über die DDR zu betrachten.
- Zum anderen stellt die Realität in diesem Film eine doppelte Konstruktion dar: Neben dem konstruktivistischen Charakter des Films selbst illustriert er, wie der Sohn für seine Mutter eine eigene Version der DDR erschafft, die nur wenig mit

der historischen Wirklichkeit des realexistierenden Sozialismus zu tun hat. Das Filmplakat ist ebenfalls in unrealistischen Farben gestaltet (Abb. 32).

Trotz dieser Besonderheiten avancierte *GOOD BYE, LENIN!* mit mehr als 6,5 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern zum bisher erfolgreichsten deutschen Film über die DDR. Sein bedeutender Beitrag zur deutsch-deutschen und internationalen Erinnerungskultur machte ihn zu einem unverzichtbaren Bestandteil dieser Arbeit.

Filminhalt

»Eine solche totale Kapitulation des Sozialismus hatten viele dann doch nicht gewollt. Dieser jämmerliche Abgang einer Idee, der man immer Besseres zuge-
traut hatte, war schwer zu verkraften.« (Veen 2015b, S. 11)

»Das Land, das meine Mutter verließ, war ein Land, an das sie geglaubt hatte und das wir bis zu ihrer letzten Sekunde überleben ließen. Ein Land, das es in Wirklichkeit nie so gegeben hat.« (Alex in *GOOD BYE, LENIN!*)

Film-Oberfläche Der einzige deutsche Kassenschlager, der die DDR als *Wohlfühlrealität* darstellt, konzentriert sich weder auf die repressive Praxis noch auf das alltägliche Leben im Sozialismus, sondern wagt ein gedankliches Was-Wäre-Wenn-Experiment – eine Art kontrafaktische Geschichtsschreibung.

- Mit einem kurzen Rückblick in die späten 1970er Jahre beginnend, setzt die Handlung der Tragikomödie *GOOD BYE, LENIN!* am 7. Oktober 1989 ein und umspannt das letzte Jahr der DDR: »Die Zeit roch nach Veränderung«, kommentiert die Titelfigur aus dem Off. Im Zentrum steht der Versuch des jungen Alex Kerner und seiner Schwester Ariane, ihrer Mutter – einer (scheinbar) linientreuen Sozialistin, die im Koma lag, während die Mauer fiel – das Fortbestehen ihrer alten Heimat vorzugaukeln.

Die Handlung dreht sich vor allem um die Frage, was den Sozialismus ausmacht und welche Bedeutung das Abhandenkommen der sozialistischen Heimat für die Menschen hatte. Im Zuge dessen werden wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Umwälzungen und Brüche aufgegriffen: von der »zunehmenden Verwestlichung« von Plattenbauwohnungen über die Verwandlung grauer Kaufhallen in ein »buntes Warenparadies« bis hin zur Arbeitslosigkeit, der Abwicklung von Betrieben und der Währungsreform. Das Politische verwebt sich dabei eng mit dem Privaten. Neben den familiären Beziehungen der Kerners umfassen weitere zentrale Erzählstränge die Liebesgeschichte zwischen Alex und der Krankenschwester Lara sowie Themen rund um Krankheit und Tod.

Die Figur der Mutter Christiane nimmt im Kontext des DDR-Diskurses eine besonders interessante Rolle ein. Den Großteil des Films über verkörpert sie das Bild einer leidenschaftlichen Sozialistin. Ihr Sohn Alex erklärt zu Beginn des Films: »Meine Mutter hat sich [...] mit unserem sozialistischen Vaterland verheiratet.« Doch letztendlich entpuppt sich ihre Treue zur DDR als eine Mischung aus Lüge und Selbsttäuschung:

»Euer Vater wollte im Westen bleiben und ich sollte mit euch nachkommen. Tja, ich hab' es nicht geschafft. Ich hatte wahnsinnige Angst. Ihr wisst ja nicht, wie das ist: Einen Ausreiseantrag stellen mit zwei Kindern. Die lassen ja nicht sofort raus. Da muss man warten, ewig. Manchmal sogar Jahre. Und euch hätten sie mir wegnehmen können. [...] Ich bin nicht gegangen. Das war der größte Fehler meines Lebens.«

Letztlich gestattet der Film der Mutterfigur nicht, aus aufrichtiger Überzeugung an der sozialistischen Idee festgehalten zu haben. »Vielleicht trug der Knick in ihrer Biografie dazu bei, den Film kompatibler für ein Westpublikum zu machen«, vermutet der Filmhistoriker Ralf Schenk (2005, S. 38): »Eine Anpassung an den Zeitgeist, der ein Festhalten an der Utopie einer gerechten Gesellschaft ausschließlich als rückwärtsgewandt aburteilt, war dieser Kunstgriff in jedem Fall.«

Dramaturgisch-rhetorische Mittel

»Der Wind der Veränderung blies bis in die Ruinen unserer Republik. [...] Das Leben in unserem kleinen Land wurde immer schneller. Irgendwie waren wir alle wie kleine Atome in einem riesigen Teilchenbeschleuniger« (Alex in *GOOD BYE, LENIN!*)

»Die haben uns verraten und verkauft!« (Alex' Nachbar in *GOOD BYE, LENIN!*)

Die rasante Dynamik, mit der der Kapitalismus seinen Siegeszug antritt, während Alex versucht, auf 79 Quadratmetern eine DDR-Illusion aufrechtzuerhalten, trägt die Handlung. Im Sperrmüll entdecken Alex und Ariane kurzerhand entsorgte DDR-Möbel, und in verlassenen Ostberliner Wohnungen stoßen sie auf Spree-waldgurken. In einem improvisierten Studio inszeniert Alex mit Unterstützung seines Westkumpels und Hobbyfilmers Nachrichtensendungen der *Aktuellen Kamera* und organisiert für seine Mutter eine Geburtstagsüberraschung mit Jungen in blauen Halstüchern, die Pionierlieder singen. Die humoristischen Effekte, die daraus entstehen, dass die Täuschung jederzeit aufzufliegen droht, wechseln sich mit ernsteren Tönen ab, was den Film dem Genre der Tragikomödie zuordnen lässt. Das Tragische offenbart sich sowohl in der Entlarvung von Lebenslügen

des Sozialismus als auch in den Zukunftsängsten und traumatischen Erfahrungen der Ostdeutschen, deren Heimat samt Wirtschafts- und Sozialsystem zum Auslaufmodell erklärt wurde.

- Die Entwertung der Lebensleistung wird im Film unter anderem durch den Arbeitsplatzverlust verdeutlicht, der Alex' Nachbarn und ihre Verwandten traf (»Jetzt haben sie meine Tochter auch entlassen. Von einem Tag auf den anderen. Danke, Wiedersehen.«), sowie durch die Währungsreform, die für die Familie Kerner und damit auch für viele andere DDR-Bürgerinnen und -Bürger eine drastische Entwertung ihrer Ersparnisse zur Folge hatte (»Das sind 30.000 Mark! Das war unser Geld, verdammte 40 Jahre lang! Jetzt willst du, Westarsch, mir sagen, das ist nichts mehr wert?!«).

Dass die DDR, die Alex für seine Mutter inszeniert, eine Projektion, eine Wunschvorstellung eines jungen Mannes von einer sozialistischen Gesellschaft ist, wird durch den Off-Kommentar reflektiert. Zu keinem Zeitpunkt erweckt der Film den Eindruck, dass diese *Wohlfühl-DDR* ein mehr oder weniger getreues Abbild des real existierenden Staates sei.

- »Die DDR, die ich für meine Mutter schuf«, gesteht Alex, »wurde immer mehr die DDR, die ich mir vielleicht gewünscht hätte.«

In der Verwendung von Kollektivsymbolen sticht besonders der *Kosmos* hervor. Er steht sinnbildlich für die Errungenschaften des Sozialismus oder sogar für dessen Überlegenheit über den Kapitalismus – ein Motiv, das auch in russischen Filmen populär ist (Kap. 5.3). Hierbei wird die Bedeutung der Gemeinschaftsarbeit sowie das Pflichtbewusstsein gegenüber Heimat betont (mehr dazu unter *Inhaltlich-ideologische Aussagen*).

- *GOOD BYE, LENIN!* beginnt mit dem Start des Raumschiffs Sojus 31, den der junge Alex im Fernsehen verfolgt. An Bord befindet sich eine internationale Besatzung, darunter auch der DDR-Kosmonaut Sigmund Jähn. »Hier nun auf dem Startplatz erweist sich das Resultat der großen Gemeinschaftsarbeit«, bemerkt der Fernsehreporter. Alex kommentiert dies stolz aus dem Off: »Am 26. August 1978 waren wir auf Weltniveau. Sigmund Jähn, Bürger der DDR, flog als erster Deutsche ins All« und vertrat »in den Tiefen des Kosmos tapfer die Sache der DDR«.

Neben Jähn, dem Idol von Alex' Jugend, fungiert auch das Sandmännchen als Symbol, das den sozialistischen Staat als Sieger erscheinen lässt.

Inhaltlich-ideologische Aussagen

»Ich stellte mir vor, wie ich zum Wohle der Menschheit die Rätsel des Kosmos erforschen würde, wie auf unseren kleinen Planeten herunterblicken und stolz meiner Mutter zuwinken würde.« (Alex in *GOOD BYE, LENIN!*)

»Wir waren alle wertvolle Menschen.« (Dr. Klapprath in *GOOD BYE, LENIN!*)

Das Verschwinden der vertrauten Alltagskultur bringt auch eine Veränderung der Lebensgewohnheiten und einen Wertewandel mit sich.

- »Alles, woran sie glaubte, hat sich in ein paar Monaten in Luft aufgelöst. Einfach so«, sagt Alex über den radikalen Umbruch im Leben seiner Mutter.

Die *Wohlfühlrealität* ist gekennzeichnet durch eine ausgeprägte *kollektivistische Wertorientierung*, bei der die Bedeutung der Gemeinschaft, der Solidarität und des Engagements für die Mitmenschen im Mittelpunkt stehen. Den Gegenpol zu dieser Werterhaltung bilden die vermeintliche Arroganz der *Besser-Wessis* und das kapitalistische System, oft durch die Brille der offiziellen SED-Ideologie mit Schlagworten wie Karrieresucht, Konsumterror und Ellenbogenmentalität charakterisiert.

- Als Arianes Westfreund die Eingaben (Beschwerden) ihrer Mutter als Meckerei abtut, hält ihm Alex entgegen: »Meine Mutter meckert nicht! Sie versucht, durch konstruktive Kritik die Verhältnisse in der Gesellschaft schrittweise zu verändern. [...] Das hat euch ja nie interessiert!«

Die inszenierte Ansprache des angeblichen Sigmund Jähn bringt die kollektivistische Wertorientierung, die eng mit dem Sozialismus verwoben ist und mit dem Zusammenbruch der DDR scheinbar verloren ging, besonders eindringlich zum Ausdruck:

»Wir wissen, dass unser Land nicht perfekt ist, aber das, woran wir glauben, begeistert immer wieder viele Menschen aus aller Welt. Vielleicht haben wir unser Ziel manchmal aus den Augen verloren, doch wir haben uns besonnen. Sozialismus heißt nicht, sich einzumauern. Sozialismus heißt, auf den anderen zuzugehen, mit dem anderen zu leben. Nicht nur von einer besseren Welt zu träumen, sondern sie wahrzumachen.«

Der Film gibt nur selten Einblicke in die tatsächlichen Verhältnisse in der DDR, da er vielmehr der Phantasie von Alex – seiner Utopie eines *Sozialismus mit menschlichem Antlitz* – Raum gewährt. Dennoch finden sich vereinzelt Hinweise auf Macht-, Kon-

troll- und Gewaltmechanismen des Staates, an den die Mutter, wie sich am Ende herausstellt, nie wirklich glaubte und von dem sich auch Alex zunehmend entfremdete.

- So wird der Konformitätszwang im Film thematisiert und führt letztlich zur Trennung der Familie Kerner, als der Vater die Gelegenheit eines Kongresses in Westberlin nutzt, um im Westen zu bleiben. »Die haben ihm die Arbeit so schwer gemacht, nur weil er nicht in der Partei war. Das war fürchterlich«, erzählt Alex' Mutter.
- »Da stehen sie alle rum und feiern sich selbst, die ganzen alten Säcke«, kommentiert Alex einen Fernsehbericht der *Aktuellen Kamera*. Am Abend des 7. Oktober 1989 nimmt er an einem Spaziergang »für grenzenloses Spaziergehen« und Pressefreiheit teil, zusammen mit mehreren hundert Berlinerinnen und Berlinern, bei dem er gewaltsam von der Volkspolizei verhaftet wird. Genau der Anblick der Brutalität, mit der die Demonstration niedergeschlagen wird, führt dazu, dass Alex' Mutter einen Herzinfarkt erleidet und ins Koma fällt.

Ästhetisch-gestalterische Mittel Von farb- und trostlosen Landschaften oder bedrückenden Räumlichkeiten findet man in der *Wohlfühlrealität* keine Spur. Die Farbgestaltung ist hell, lebhaft und bunt (Abb. 33), und die Musik sorgt für eine heitere Stimmung.

Abb. 33: Himmelblauer Trabant in *GOOD BYE, LENIN!*



Quelle: Filmtrailer zu *GOOD BYE, LENIN!*, hochgeladen von Warner Bros. DE (<https://www.youtube.com/watch?v=bznjeEx98uM>) (Screenshot)

- *GOOD BYE, LENIN!* eröffnet mit Rückblenden in die späten 1970er Jahre: »Unser Datsche, Sommer '78«, »Pionierpark, Frühling '79« – Kindheitserinnerungen,

eingefangen mit einer Super-8-Kamera. Ergänzt werden diese durch Farbfotografien aus der DDR, die mit einem Gelbstich versehen sind.

Authentizitätskonstruktion (filmimmanent) Wie viele andere fiktionale Geschichtsfilme, integriert auch *GOOD BYE, LENIN!* Dokumentaraufnahmen in seine Erzählung. Ereignisse der Zeitgeschichte wie die Montagsdemonstrationen, die Militärparade zum 40. Jahrestag der DDR, der Mauerfall, der Sturm auf die Stasizentrale, die ersten freien Wahlen und die Fußballweltmeisterschaft bilden den historischen Rahmen der Handlung. Eine Erzählerstimme aus dem Off verbindet zwar die Filmhandlung mit diesen geschichtlichen Momenten, jedoch werden Archivaufnahmen und zeitgenössische Requisiten primär illustrativ oder assoziativ eingesetzt: »Es kommt weniger auf den dokumentarischen Wert der Bilder an als vielmehr auf den Wert der durch die Bilder hervorgerufenen Erinnerungsleistung.« (Steinle 2015, S. 92) Erinnerungen an die Lebenswelt knüpfen vor allem an Alltagsgegenstände, an Rituale und die Musik aus der vergangenen Zeit an. *GOOD BYE, LENIN!* nutzt zudem die in Zeiten der *Ostalgie* stark ausgeprägte Faszination für die Produktwelt der DDR, die eng mit den Erfahrungen und Geschichten des alltäglichen Lebens verwoben ist.

Produktion

Beteiligte Akteure

»Ich habe die Berechtigung, eine Geschichte zu erzählen, zumal wenn sie das Schweigen bricht über ein Thema, zu dem man sich nicht bekennen konnte [...].« (Wolfgang Becker in Althen 2004)

Der im nordrhein-westfälischen Hemer geborene Regisseur Wolfgang Becker bemühte sich, als Westdeutscher mit der ostdeutschen Lebenserfahrung sensibel umzugehen: »Es ging mir darum, diese Leute nicht in einen Zoo zu stecken und durch die Gitterstäbe zu filmen, sondern wenn schon, dann mit in den Käfig zu steigen, um zu sehen, wie sich das anfühlte.« (Althen 2004) Das Drehbuch zu *GOOD BYE, LENIN!* schrieb er gemeinsam mit Bernd Lichtenberg aus Leverkusen (Tab. 25).

Tab. 25: DDR als Wohlfühlrealität: Regie und Drehbuch

Titel	Regie	Drehbuch
<i>GOOD BYE, LENIN!</i>	Wolfgang Becker (*1954 in Hemer, Nordrhein-Westfalen)	Bernd Lichtenberg (*1966 in Leverkusen, Nordrhein-Westfalen), Wolfgang Becker

Als Produzent stand Wolfgang Becker Stefan Arndt zur Seite (Tab. 26). Gemeinsam mit den Regisseuren Dani Levy und Tom Tykwer gründeten Arndt und Becker 1994 die Produktionsfirma X Filme Creative Pool mit dem Ziel, »den deutschen Film neu zu erfinden« und zu »erzählen, was ihnen gefiel, mit öffentlichen Fördermitteln, aber mit privatem Mut« (Kilb 2006a). Öffentliche Fördermittel erhielt das Projekt von gleich vier Gremien: der FFA und der BKM auf Bundesebene sowie von der Filmstiftung NRW und dem Filmboard Berlin-Brandenburg auf Länderebene (Tab. 27). Im Verleih stieg der FilmFernsehFonds Bayern (FFF Bayern) mit an Bord.

Tab. 26: DDR als Wohlfühlrealität: Produktion

Titel	Produktionsfirma	Produzent
GOOD BYE, LENIN!	X Filme Creative Pool	Stefan Arndt (*1961 in München)

Tab. 27: DDR als Wohlfühlrealität: Förderung

Titel	Förderung
GOOD BYE, LENIN!	FFA, BKM, Filmstiftung NRW, Filmboard Berlin-Brandenburg

Verleih X Verleih brachte *GOOD BYE, LENIN!* mit 176 Startkopien in die Kinos, unterstützt von der Agentur für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Just Publicity (Tab. 28). Die Bundeszentrale für politische Bildung (BpB) veröffentlichte ein begleitendes Filmheft, das umfangreiche Analysen und geschichtspolitische Hintergrundinformationen bot (Kaupp 2003).

Tab. 28: DDR als Wohlfühlrealität: Verleih

Titel	Kinostart	Verleihfirma	Startkopien
GOOD BYE, LENIN!	13.02.2003	X Verleih	176

Quelle: FFA

Nach seinem herausragenden Kinoerfolg erschien eine *Deluxe Edition* des Films auf drei DVDs. Diese Sonderausgabe bot eine *SPIEGEL TV*-Dokumentation über die Ereignisse des Herbstes 1989, Einblicke in den Filmentstehungsprozess (Making-ofs, »Kurioses vom Dreh« und nicht verwendete Szenen), Interviews sowie Biogra-

fien und Filmografien der Beteiligten. Der Regisseur Wolfgang Becker kommentierte dazu:

»Es gab schon den Anspruch, einen wirklichen Blick hinter die Kulissen zu ermöglichen. Bei so einem Erfolg ist man den Zuschauern ja auch irgendwie verpflichtet, etwas Außergewöhnliches zu machen. Die DVD ist so etwas wie die Beschreibung eines Weges, um auch mit der Vorstellung aufzuräumen, jede Erfolgsge-schichte folge einem geraden Weg.« (Becker in Althen 2004).

Als Westdeutscher hob Becker besonders die Rolle der Ostkennerin Katrin Saß bei Diskussionen mit ostdeutschem Publikum hervor: »Wenn es oft hieß, mein Gott, das war unser Leben, und die Leute heulend zu Katrin kamen, mußte sie sie buch-stäblich trösten.« (Althen 2004) Als Zeichen der Anerkennung für Beckers sensible Darstellung schenkte ihm Sigmund Jähn »einen Mini-Fotoband über die DDR mit einer sehr schönen Widmung, in der er sich dafür bedankt, daß jemand zum ersten Mal das Land, in dem er gelebt hat, auf eine faire Art gezeigt hat« (ebd.). Interessant ist aber auch, dass Becker bei der Rollenbesetzung eine häufig eingesetzte Authen-tizitätsstrategie bewusst konterkarierte: Der Westdeutsche Daniel Brühl spielte den DDR-Alex, während der Ostdeutsche Florian Lukas die Rolle von Alex' neuem West-kollegen und -kumpel übernahm.

Rezeption

Reichweite Mit über 6,5 Millionen Kinobesuchern in Deutschland (Tab. 29) ist *GOOD BYE, LENIN!* nicht nur der erfolgreichste Film meiner Stichprobe, sondern auch der einzige, der mit der Goldenen Leinwand ausgezeichnet wurde – einem Preis, der ausschließlich an kommerziell erfolgreiche Produktionen verliehen wird, die mindestens drei Millionen Zuschauer in die deutschen Kinos ziehen. Bei Produktionskosten von rund 4,8 Millionen US-Dollar spielte der Film weltweit knapp 80 Millionen US-Dollar ein (prisma.de) und wurde in mindestens 65 Länder verkauft. Im April 2003 organisierte die Kulturstaatsministerin Christina Weiss eine Sondervor-führung von *GOOD BYE, LENIN!* für etwa 250 Bundestagsabgeordnete im Ostberliner Kino International.

Tab. 29: DDR als Wohlgefühl: Reichweite

Titel	Anzahl Kinobesuche
<i>GOOD BYE, LENIN!</i>	6.574.961

Quelle: FFA, LUMIERE

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit Der überragende Erfolg von *GOOD BYE, LENIN!* beim Publikum fand in den Leitmedien-Feuilletons nur bedingt Anklang. Jürg Altwegg (2003) von der *FAZ* kritisierte den Film für seinen »nostalgisch-verklärten Blick« auf die Vergangenheit. Evelyn Finger (2003) von der *ZEIT* reihte *GOOD BYE, LENIN!* in die Riege der künstlerischen DDR-Aufarbeitungsversuche ein:

»Der bislang erfolgreichste Film über die DDR, Leander Haußmanns *Sonnenallee*, war ein Schmierenkabarett mit Schunkelmusik. Das momentan erfolgreichste Buch über die DDR, Jana Hensels *Zonenkinder*, ist ein Museum spätsozialistischer Alltagskultur. Auch *Good Bye, Lenin!* spart nicht mit allerlei Gerümpel aus volkseigener Produktion. Während der ersten 20 Minuten fürchtet man, wieder in eine dröge Aufzählveranstaltung hineingeraten zu sein, die sich den Sozialismus aus Pionierhalstüchern, Plattenbauten und naivem Liedgut zusammenreimt. Noch eine Ossi-Party, der die großen Themen (Revolution und Repression, Utopie und Ideologie) egal sind?« (Finger 2003)

Schließlich lobte die Kritikerin den Film für die vielen »Arten von Gelächter«, die er hervorruft: »herzhaftes und höhnisches, verständnisvolles und kaltes«; »Lachen des Wiedererkennens, aber auch ein paar Tränen der Rührung« (Finger 2003). Eine positive Rezension erschien im *SPIEGEL*: Nikolaus von Festenberg (2003) beschrieb *GOOD BYE, LENIN!* als eine »wunderbare Kinophantasie«, die »ohne Klamauk, doch mit unwiderstehlichem Humor« überzeugt. Er hob die »beeindruckende Schauspielkunst« hervor und lobte, dass Wolfgang Becker auch psychologisch tiefer grabe, »als es gewöhnlich Komödien tun«.

Auszeichnungen Aus dem Wettbewerb um den Deutschen Filmpreis ging der Publikumshit mit neun Auszeichnungen als großer Sieger hervor (Abb. 30). Es folgten weitere Preise wie der Bayerische Filmpreis und der Bambi. *GOOD BYE, LENIN!* erhielt jedoch nicht nur in Deutschland zahlreiche Trophäen, sondern setzte auch im Ausland seinen Erfolgskurs fort: Beckers Komödie gewann unter anderem den französischen César, den spanischen Goya und den Londoner Critics' Circle Award und wurde für den Golden Globe und den BAFTA nominiert. Als erster deutscher Film gewann *GOOD BYE, LENIN!* den Europäischen Filmpreis, wo er in sechs von insgesamt 16 Kategorien ausgezeichnet wurde.

Tab. 30: DDR als Wohlfühlrealität: Auszeichnungen

Titel	Auszeichnungen
GOOD BYE, LENIN!	Deutscher Filmpreis (9x, darunter Bester Spielfilm in Gold, Beste Regie, Bestes Drehbuch, Beste männliche Hauptrolle und Publikumspreis), Bayerischer Filmpreis (Publikumspreis), Europäischer Filmpreis (6x, darunter Bester Film, Bestes Drehbuch, Bester Darsteller)

Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

»Ein letztes Mal sollten wir den Geburtstag unseres sozialistischen Vaterlandes feiern. Aber im Gegensatz zur Wirklichkeit, als einen würdigen Abschied.« (Alex in *GOOD BYE, LENIN!*)

»So widersetzen die Filmemacher sich dem Konsens von der Zwangsläufigkeit des Kapitalismus.« (Evelyn Finger 2003 über *GOOD BYE, LENIN!*)

Die *Wohlfühlrealität* birgt die Gefahr, als Gegenstück zur düsteren *Leidensrealität*, die Vergangenheit zu idealisieren und in eine nostalgisch-utopische Verklärung abzugleiten. *GOOD BYE, LENIN!* könnte deshalb auf den ersten Blick unter *Ostalgie*-Verdacht geraten: Während seiner Entstehungszeit wurde er tatsächlich von »einer klamaukartigen *Ostalgie*-Welle« erfasst und »in deren Verlauf zur *Mutter der Ostalgie* [Herv.i.O.] stilisiert« (Moller 2020, S. 243). Doch bei näherer Betrachtung entpuppt sich der Film nicht als ein Produkt *ostalgieischer* Sehnsüchte. Indem die Tragikomödie bewusst Klischees aufgreift, lädt sie dazu ein, mit diesen aufzuräumen, überkommene Vorstellungen kritisch zu hinterfragen und den *Ostalgie*-Diskurs letztendlich zu überwinden. Der Film spürt der Sehnsucht nach der »guten alten DDR« nach, um zu offenbaren, dass die DDR, der viele ehemalige Bürgerinnen und Bürger nachtrauern, in der Realität nie existierte.

Der Fall der Berliner Mauer ist mit positiven Konnotationen besetzt: Er erlaubt das lang ersehnte Wiedersehen der Familie, ermöglicht eine Versöhnung mit der Vergangenheit und eröffnet, insbesondere für die jüngere Generation, vielversprechende Zukunftsperspektiven. *GOOD BYE, LENIN!* interpretiert die Wiedervereinigung als das Zusammenwachsen dessen, was zusammengehört, begleitet von Jubel und Feuerwerk. Neue Liebesbeziehungen (zwischen Ariane und Rainer sowie Alex und Lara), Freundschaften und kollegiales Miteinander (zwischen Alex und Denis) bauen Brücken zwischen Ost und West und überwinden auch die Grenzen des ehemals sozialistischen Blocks.

Zwischenfazit

Filmbilder und Erinnerungsdiskurs

»In den meisten Filmen über die DDR sind die Oppositionen einfach: Die Stasi ist böse, die SED auch und jede Bürgerin gibt sich schon lange vor 1989 so tapfer wie Mahatma Gandhi, Nelson Mandela und Rosa Parks zusammen.« (Dell 2018b)

Mal dramatisch ernst, mal mit humoriger Leichtigkeit – der filmische Diskurs über die DDR zeichnet ein Panorama von Welten, die kaum vielfältiger sein könnten. Diese Vielfalt verdeutlicht einmal mehr, dass es nicht *die eine* Darstellung der DDR im Film gibt, sondern vielmehr verschiedene Deutungen und Rekonstruktionen. Auch wenn eine gewisse Dominanz der *Diktatur-* und *Leidenserzählungen* im filmischen DDR-Diskurs zu verzeichnen ist, zeigt die Analyse der zehn Kassenschlager ein weitaus differenzierteres Bild. Die wesentlichen Unterschiede liegen in der Art und Weise, wie diese Filme das Individuum innerhalb der Gesellschaft positionieren und welchen Wert sie seiner Autonomie beimessen.

Vier Dramen zeichnen die DDR als eine *Leidensrealität*, in der die Protagonisten nach Freiheit und Selbstverwirklichung streben, sich aber im eisernen Griff einer menschenverachtenden Diktatur wiederfinden, bis der Fall der Mauer und die Wiedervereinigung eine »wundersame Erlösung« (Steinle 2015, S. 87) herbeiführen. Diese Filme stützen im Wesentlichen das staatlich geförderte Diktaturgedächtnis und sehen im Einklang mit der offiziellen Geschichtspolitik der Bundesrepublik, die »in Erinnerung an Leid, Opfer und Widerstand die wichtigste Aufgabe einer Vergangenheitsbesinnung [sieht], die im Dienst der Gegenwart Lehren aus der Geschichte ermöglichen und so vor historischer Wiederholung schützen soll« (Sabrow 2009, S. 18). Filmhistoriker Detlef Kannapin (2009) sieht in solchen Narrativen »Standortsicherungen für die westdeutsche Demokratie« (S. 40) und damit eine Legitimation des politischen Systems der Gegenwart.

Eine Erinnerung, die sich ausschließlich auf die diktatorischen Aspekte der SED-Herrschaft konzentriert und strikt zwischen Tätern und Opfern trennt, mag zwar intuitiv einleuchten, vernachlässigt aber die Komplexität der historischen Realität. Ambivalenzen und Nuancen werden zugunsten einer simplen, schlüssigen Erzählung von Gut und Böse nivelliert. Im Gegensatz zu diesem normativen Erinnerungsmodus bieten *Kompromiss-* und *Parallelrealitäten* – repräsentiert in dieser Arbeit durch insgesamt fünf Filme – eine differenziertere Sicht auf die DDR: Sie lassen mehr Raum für Widersprüche und zeigen auf, wie Menschen *dafür* und zugleich *dagegen* sein konnten und sich mit dem System und dem Staat arrangierten. Schließlich erzählen diese Filme vom Leben, das nicht ausschließlich von Einschränkungen und Verboten geprägt war, sondern auch seine schönen, wertvollen und vor allem vielschichtigen Momente hatte.

Kompromiss- und Parallelrealitäten haben jeweils spezifische Überschneidungspunkte mit der *Leidenserzählung*.

- Die *Kompromissrealität* teilt mit der *Leidensrealität* die Auffassung, dass in der DDR niemand frei und selbstbestimmt leben konnte. *Konformitätszwang* und *politische Unterwerfung* sind Stichworte, die diese DDR als Lebensraum beschreiben. Doch anders als die *Leidensrealität*, die eine Befreiung aus dem Griff des Staates hauptsächlich in der Flucht gen Westen sieht, zeigt die *Kompromissrealität* auf, wie man sich mit dem System arrangieren oder an sozialistischen Idealen festhalten konnte, ohne zum Täter, Parteisoldaten oder wankelmütigen Opportunisten degradiert zu werden. Diese Filme kommen Gründen und Gefühlen auf die Spur, die das Leben im Sozialismus lebenswert gemacht haben, und legen dabei andere Wertmaßstäbe an: Der individuellen Freiheit und der persönlichen Autonomie wird ein geringerer Stellenwert beigemessen als der Sehnsucht nach heimatlicher Geborgenheit und dem Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft.

Der Versuch einer solch ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Sozialismus als Lebens- und Werteraum wird in Filmen relativ selten unternommen. Gleichwohl zeichnet sich im filmischen und gesellschaftlichen Diskurs eine zunehmende Bedeutung von ambivalenten Perspektiven auf die DDR ab, auf die ich am Ende dieses Unterkapitels detaillierter eingehen werde.

- Die *Parallel- und Leidensrealitäten* teilen eine gemeinsame *individualistische Werthaltung*: Dem Einzelnen, seiner Freiheit, Unabhängigkeit und Entfaltung wird die größte Bedeutung beigemessen. Während die *Leidensrealität* die Vereinbarkeit dieser Werthaltung mit dem Gesinnungsterror des sozialistischen Staates ausschließt, zeigt die *Parallelrealität* Wege auf, wie man innerhalb des Systems Nischen kleiner Freiheiten errichten konnte. Dieser Unterschied manifestiert sich vor allem im Ausmaß des staatlichen Eingriffs in das Privatleben und dessen Konsequenzen. Der alles überschattenden Angst, die die *Leidensgeschichten* prägt, steht die Heiterkeit der *Parallelwelt* gegenüber, in der sich die Protagonisten vom Staat als Kontrollinstanz und ideologischen Orientierungspunkt gelöst haben. Diese Geschichten von gelebter und erlebter Freiheit hinter dem Stacheldraht erscheinen vornehmlich in Form von Komödien oder Tragikomödien und werden aus einer radikal subjektiven, erzählerischen Ich-Perspektive geschildert. Diese Filme kreieren teilweise phantasmagorische Bilderwelten eines Phantasielandes, die sich vom tendenziell fotorealistischen Darstellungsmodus der *Leidens- und Kompromissrealitäten* abheben. Mit ihrer gesättigten Farbpalette kontrastieren sie das offizielle Bildgedächtnis, das die DDR als düster, menschenleer und grau portraitiert, und zeigen stattdessen einen Alltag jenseits von Repressionen und Tristesse.

Die Charakterzeichnung, insbesondere der Antagonisten, wird allerdings nicht nur von der Handlungs- und Erzählstruktur beeinflusst, sondern auch von Genrekonventionen. So sind in Komödien oft die Unfähigkeit und Inkompetenz der scheinbar Mächtigeren zentrale Elemente, die Gags versprechen, während Thriller für ihre Spannungsdynamik klar definierte Bösewichte benötigen und dadurch ein Schwarz-Weiß-Schema etablieren.

Akteure

»Andreas Dresen ist ein Regisseur mit Mission. Er kämpft um die Deutungshoheit von Biografien, arbeitet gegen das Verschwinden des Ostens in einer westlich geprägten Kultur- und Medienwelt, die selbst ostdeutsche Vergangenheit nach ihren Klischees zurichtet.« (Dieckmann 2018)

Wenn man die filmischen Geschichtsbilder in Bezug zu den Akteuren setzt, die an ihrer Produktion beteiligt sind, zeigt sich, dass die Sozialisation in Ost und West relevante Kategorien darstellen. Die Hoheit über die filmische DDR-Konstruktion obliegt überwiegend Filmemachern aus dem Westen Deutschlands, die keine persönlichen Berührungspunkte mit dem sozialistischen Staat hatten und für die der Osten in den 1990er Jahren eine *terra incognita* war. Diese Beobachtung trifft sowohl auf die zehn untersuchten Kinofilme zu – beispielsweise stammen nur drei Regisseure aus dem Osten – als auch auf die allgemeine DDR-Aufarbeitung in Fernseh- und Kinofilmen sowie Serien (exemplarisch Schenk 2019). Hierin unterscheiden sich Spielfilme vom Genre des sogenannten *Wenderomans*, der »eine eindeutig ostdeutsche Angelegenheit« darstellt (Veen 2015b, S. 10). Diese Akteurskonstellation ist eng mit den Strukturen der deutschen Kinofilmbranche verbunden, besonders im Hinblick auf den Zugang zum Produktionsfeld. Sie prägt entscheidend die filmischen DDR-Bilder, in denen sich die Sozialisation, Erfahrungen und politischen Ansichten der Filmemacher niederschlagen.

Die Unterrepräsentanz ostdeutscher Filmemacher in der Branche hat ihre Wurzeln teilweise in der Wendezeit: »[T]he western takeover of the studios had devastating cultural implications for the filmmaking community in the former GDR as well as for East German culture«, konstatiert Filmwissenschaftlerin Leonie Naughton (2002, S. 235). Ostdeutsche Filmemacherinnen und Filmemacher, die früher bei der DEFA tätig waren, sprangen nach der Wende praktisch ins »Haifischbecken« und befanden sich in einer gänzlich anderen Position als ihre westdeutschen Kollegen, die bereits während ihrer Ausbildung Kontakte knüpften, Netzwerke aufbauten und Produzenten, Verleiher und Förderer auf sich aufmerksam machten.

Viele Ostdeutsche konnten diesem Konkurrenzdruck nicht standhalten, es mangelte ihnen nicht nur an betriebswirtschaftlichem Know-How wie der Businessplan-Erstellung, Startkapital-Beschaffung oder Bankangelegenheiten, son-

dern auch an unternehmerischem Geschick. Häufig fehlte es an Wissen über Fördermöglichkeiten und Marktoptionen, ebenso wie an Kontakten zu den richtigen Ansprechpartnern bei den Sendern, Produzenten und Verleihern sowie zu Kreativen wie Autoren, Agenturen oder Kameralenten (Dresen 2009).

Die Analyse von Produktionskontexten offenbart, dass Filmemachern aus dem Osten westdeutsche Produzenten wie Claus Boje und Detlev Buck (*SONNENALLEE*, *NVA*) oder Carl Schmitt (*SUSHI IN SUHL*) zur Seite standen und halfen, die Herausforderungen des hart umkämpften Marktes zu meistern. Alle vier *Leidensgeschichten* wurden jedoch mit der Unterstützung von Vorreitern der Produktionsbranche wie Stefan Arndt (*WIE FEUER UND FLAMME*, *GOOD BYE, LENIN!*), Thomas Kufus (*DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*), Michael Herbig (*BALLON*) und Quirin Berg (*DAS LEBEN DER ANDEREN*) realisiert, die den Übergang von der Ausbildung zum Produktionsgeschäft besonders erfolgreich bewältigten und über ein Set an Fähigkeiten verfügen, die ein guter Produzent benötigt, um seine Filme zum Kassenerfolg zu machen: »Kenntnisse des eigenen nationalen und des internationalen Marktes, Kenntnisse der Talente dieser Märkte, emotionale Intelligenz, betriebswirtschaftliches Wissen, dramaturgisches Wissen, Interesse an Geschichten und vor allem die Freude an der Erzählung dieser Geschichten« (Zwirner 2012, S. 77).

Der Antrieb vieler westdeutscher Filmemacher steht im Einklang mit dem (Bildungs-)Auftrag der politischen Aufarbeitung der SED-Diktatur. Dieser besteht primär darin, »die Erinnerung an das geschehene Unrecht und die Opfer wachzuhalten sowie den antitotalitären Konsens in der Gesellschaft, die Demokratie und die innere Einheit Deutschlands zu fördern und zu festigen« (SEDDiktStiftG § 2 [1]). Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die DDR, wie sie von westdeutsch sozialisierten Filmemachern dargestellt wird, oft als eine *Leidensrealität* erscheint.

Parallel- und *Kompromissrealitäten* wurden dagegen vornehmlich von Ostdeutschen geschaffen, mit der Intention, den westdeutsch geprägten, einseitigen Blick auf die DDR zu korrigieren und dem schwarz-weißen Bild der SED-Diktatur Farb- und Grautöne hinzuzufügen. Nicht nur die Komödien *SONNENALLEE* und *NVA*, sondern auch das Biopic *GUNDERMANN* etablieren dabei bewusst ein Gegennarrativ zur offiziellen DDR-Erinnerung. Trotz ihrer unterschiedlichen dramaturgischen, inhaltlichen und ästhetischen Ansätze bieten diese Filme eine Antwort auf einen Diskurs, der die DDR auf Stasi, Stacheldraht und die Unterdrückung Andersdenkender reduziert. Sie sind ein gezielter Versuch ostdeutscher Filmemacher, die Erzählung über ihr verschwundenes Land nicht den westdeutschen Kollegen zu überlassen. »Ganz sicher geht es auch darum, wieder die Deutungshoheit über unsere eigene Geschichte zu bekommen«, erklärt Andreas Dresen in einem Interview: »Uns ist wichtig, dass man genauer hinsieht und keine einfachen Antworten gibt. Dass man sich nicht automatisch überlegen fühlt, nur weil man gewissen Zwängen nicht ausgesetzt war.« (Pandora Film Verleih 2018)

Die Kategorien Ost und West greifen jedoch zu kurz, um die vielschichtigen Einflussfaktoren auf das Zustandekommen bestimmter DDR-Bilder zu erfassen. Die Annahme, dass westdeutsche Filmemacher Diktaturgeschichten erzählen, während ostdeutsche ein differenzierteres Bild zeichnen, mag auf den ersten Blick einleuchtend wirken, hält jedoch einer genauen Betrachtung der Filme und insbesondere ihrer Entstehungskontexte nicht stand. Wichtige zusätzliche Faktoren, die die filmischen Bilder der DDR prägen, sind unter anderem die politische Orientierung der Filmemacher und ihre (kritische) Einstellung zum politischen und medialen ›Mainstream‹ und zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Diese Aspekte beeinflussen maßgeblich, aus welcher Perspektive und mit welcher Intention Geschichten über die DDR erzählt werden.

Dynamik Abseits der oft als »skurril« beschriebenen Nachwendekomödien wie *GO TRABI GO* (DE 1991) und *WIR KÖNNEN AUCH ANDERS...* (DE 1993) blieb die DDR in den 1990er Jahren weitgehend aus dem populären deutschen Kino ausgeklammert. Westdeutsche Filmemacher, die mit Marktmacht ausgestattet waren, »mussten die DDR als Filmstoff erst für sich entdecken, bevor sie sich seiner annahmen« (Hallasch 2016, S. 217–218). Zurückhaltend verhielten sich nicht nur Filmemacher, sondern auch Rundfunkanstalten, die eingereichte Drehbuchideen ablehnten, »weil sie keinen Markt für ›Oststoffe‹ sahen« (ebd.). Thomas Brussig erinnert sich an die 1990er in einem *SPIEGEL*-Interview: »Oststoffe interessieren nicht«, sagte mir nach der Wende ein Fernsehredakteur.« (Hage 1999). Auf deutschen Kinoleinwänden liefen zu dieser Zeit »amerikanische Blockbuster wie *STAR WARS* oder, wenn schon deutsche Filme, dann eher Filme über die komischen Beziehungsprobleme wohlhabender Westdeutscher in Städten wie Köln oder München« (Brockmann 2020, S. 194). Auch Verleiher und Kinobetreiber waren zögerlich, Filme über das Leben östlich der Elbe ins Programm aufzunehmen, »weil sie mit anderen Filmen mehr Geld zu verdienen glaubten« (ebd.). Thomas Brussig war jedoch überzeugt: »Die DDR hatte einen Alltag, und sie hatte ein konkretes Interieur, und darin stecken jede Menge guter, bislang vernachlässigter Geschichten. Und komischerweise werden gerade die überall auf der Welt verstanden.« (Hage 1999)

Zehn Jahre nach dem Mauerfall läutete der Überraschungserfolg von *SONNENALLEE* den Beginn einer öffentlichkeitswirksamen Auseinandersetzung mit der DDR im Kino ein. Ihre Entwicklung verlief zwar nicht geradlinig, doch kristallisierten sich einige deutliche Tendenzen heraus. Insbesondere die drei kommerziell und kulturell erfolgreichsten Filme – *SONNENALLEE*, *GOOD BYE, LENIN!* und *DAS LEBEN DER ANDEREN* – markierten maßgebliche Wendepunkte im filmischen sowie teilweise im gesellschaftspolitischen Erinnerungsdiskurs über die DDR. 2018 öffnete *GUNDERMANN* neue Wege für eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Leben unter der SED-Herrschaft. Ein Blick auf die Gesamtdynamik des Diskurses

zeigt, dass Filme sowohl auf den gesamtgesellschaftlichen Diskurs reagieren und diesen mitgestalten als auch einen produktiven Dialog untereinander führen.

1999 traf die Komödie *SONNENALLEE*, der älteste Film der Stichprobe, auf einen fruchtbaren Nährboden für *Ostalgie* und bediente eine Nachfrage, die bereits seit Mitte der 1990er Jahre auf dem Unterhaltungsmarkt bestand, vom deutschen Kino jedoch weitgehend ignoriert wurde. Obwohl die erste Mauerkomödie die DDR und ihre Lebensverhältnisse durchaus kritisch reflektierte, wurde ihr fälschlicherweise ein erklärender Blick auf die DDR oder sogar eine Verteidigung des Staatsapparats unterstellt. Nach dem Überraschungsdurchbruch von *SONNENALLEE* kam 2003 mit *GOOD BYE, LENIN!* eine Tragikomödie in die Kinos, die die DDR als eine Art Wunschtraum inszenierte, ihr zugleich einen würdigen Abschied bescherte und das *Ostalgie*-Phänomen kritisch aufgriff.

2006 setzte *DAS LEBEN DER ANDEREN* den bisherigen sentimental-komödiantischen Rückblicken auf die DDR ein Ende und schlug eine neue Richtung ein. Der Oscar-Gewinner markierte eine Zäsur in der filmischen DDR-Aufarbeitung und stellt seitdem einen zentralen Bezugspunkt dar: Das Politdrama verzahnte die Themen DDR und Stasi so eng miteinander, dass es seitdem kaum mehr möglich ist, »[ü]ber das Leben in der DDR zu erzählen, ohne die Staatssicherheit zu thematisieren« (Kötzing 2018a, S. 12). Der humorige Zugang zur Vergangenheit wurde durch einen dramatischen Erzählmodus weitgehend abgelöst.

Zwölf Jahre nach *DAS LEBEN DER ANDEREN* kam mit *GUNDERMANN* ein Film in die Kinos, der als kritisches und differenziertes Korrektiv zur hegemonialen *Diktaturerzählung* fungiert. *GUNDERMANN* markiert einen Wendepunkt in der filmischen Auseinandersetzung mit der DDR, indem nun, mehr als drei Jahrzehnte nach dem Mauerfall, Widersprüche und Ambivalenzen in den Vordergrund rücken: »Auf der einen Seite war ja hier die Welt mit Stacheldraht und Mauer abgeriegelt, auf der anderen Seite hat man dazwischen ganz normal sein Leben geführt und sich um seine Dinge gekümmert, sein berufliches Fortkommen, seine Familie, seine Freunde usw.« (MDR Zeitreise 2022). Der zehnjährige Kampf um Fördermittel für ein Filmprojekt, das scheinbar durch das Raster fiel, erwies sich als lohnenswert. *GUNDERMANN* blicke noch einmal neu auf das verschwundene Land, heißt es im Presseheft: »Es ist nicht zu spät dafür. Es ist an der Zeit.« (Pandora Film Verleih 2018) »Wir sollten 2018 also durchaus schon mit Grautönen beginnen dürfen und nicht nur mit Schwarz und Weiß«, betont die Drehbuchautorin Laila Stieler in einem Interview (ebd.).

Das Biopic von Andreas Dresen und Laila Stieler ebnete den Weg für Filme, die durch die Darstellung komplexer Biografien – gezeichnet von inneren und äußeren Kämpfen, Schuld- und Verstrickungsfragen – versuchen, diese Einheit der Gegensätze darzustellen. Die jüngsten filmischen Rückblicke auf die DDR, wie *LIEBER THOMAS* (DE 2021) oder *BETTINA* (DE 2022), deuten auf eine Tendenz hin, Geschichte durch das Prisma individueller Biografien und Lebensgeschichten zu betrachten.

Sie streben danach, das Leben im sozialistischen Land in all seiner Widersprüchlichkeit darzustellen, indem sie vielschichtige Portraits fernab vereinfachender Narrative und klischeehafter Figuren entwerfen. Im filmischen Erinnerungsdiskurs zeichnet sich somit ein Trend ab, der weg von simplen Fragestellungen und eindeutigen Antworten hin zu einer *multiperspektivischen Annäherung* geht. Dies manifestiert sich beispielsweise darin, dass sowohl fiktive Charaktere als auch reale Personen im Verlauf der Handlung mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert und damit zu einer (selbst-)kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte angeregt werden.

Was ist der Schlüssel zum Publikumserfolg? Die drei erfolgreichsten Kinofilme über die DDR – *GOOD BYE, LENIN!*, *SONNENALLEE* und *DAS LEBEN DER ANDEREN* – zogen in Deutschland Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer an und boten dabei drei unterschiedliche Perspektiven auf den ›Arbeiter-und-Bauern-Staat‹. Diese Filme lösten in der Öffentlichkeit intensive und kontroverse Diskussionen aus, wobei die Meinungen teilweise so weit auseinandergingen, dass es schien, als sprächen Kritikerinnen und Kritiker über verschiedene Filme. Diese breite Spanne der Bewertungen deutet darauf hin, dass der Erfolg dieser Filme nicht nur auf handwerklich-technischen Qualitäten beruht, sondern auch auf ihrer *Mehrdeutigkeit*. Es scheint, als ob die Kunst, verschiedene Deutungsangebote und Perspektiven in einen Film zu integrieren und dadurch ein Spektrum an Interpretationen zu eröffnen, diese Werke für ein breites Publikum anschlussfähig macht und hilft, die tiefen Gräben in der kollektiven Erinnerungslandschaft zu überbrücken. Das *Encoding/Decoding*-Modell von Stuart Hall (2005, 2019) bietet einen hilfreichen Ansatz, um diese unterschiedlichen Lesarten zu erkennen, auch wenn es keine Aussagen über die tatsächliche Rezeption und Deutung durch das Publikum zulässt.

- *GOOD BYE, LENIN!* lässt sich einerseits als komödiantisches *Ostalgie*-Produkt dekodieren, andererseits als kritische Auseinandersetzung mit eben diesem *Ostalgie*-Phänomen, das der Film hinterfragt und demaskiert.
- Die Metamorphose von Gerd Wiesler in *DAS LEBEN DER ANDEREN* von einem erbarmungslosen Stasi-Offizier, der vor perfiden Foltermethoden nicht zurückschreckt, hin zu einem Gutmenschen, der das Künstlerpaar beschützt, spaltete ebenfalls die Gemüter: »Gilt den Einen diese Figur als ein Beleg für eine tiefgehende historische Unkorrektheit und damit gegebene theatralische Überhöhung des Films, ist sie für die Anderen das entscheidende emotionale Moment des Films«. (Koreik 2020, S. 260)

Um zum Kassenschlager zu avancieren, müssen Filme außerdem *Identitätsangebote* bereitstellen, die für Ost- und Westdeutsche sowie Zeitzeugen und Nachgeborene gleichermaßen attraktiv sind. Dabei sollten sie vor allem auf *universell verständliche Themen* und Beziehungskonstellationen setzen.

- *SONNENALLEE* kam sowohl im Osten als auch im Westen gut an, unter anderem, weil der Film eine universelle Geschichte der ersten Liebe erzählt und dabei auf bewährte Zutaten – Sex, Drugs und Rock 'n' Roll – setzt. »Wenn ein Junge zum ersten Mal ein Mädchen sieht – das ist etwas, was jeder versteht. Das hat jeder ähnlich und doch unterschiedlich erlebt«, erklärt Regisseur Leander Haußmann (Maischberger et al. 1999, S. 21).
- Auch *GOOD BYE, LENIN!* gilt weitgehend als Familienfilm, der die Verschränkung von einschneidenden historischen Ereignissen mit den Lebensgeschichten einzelner Familienmitglieder illustriert und als das »wohl machtvollste[.] Geschichtsspielfilmformat überhaupt« gilt (Moller 2015, S. 112).
- *GUNDERMANN* strebte ebenfalls eine gesamtdeutsche Lesart an: Das Publikum im Osten ließ sich vom faszinierenden Portrait ›ihres‹ Liedermachers mitreißen, während der Film im Westen, größtenteils im Ruhrgebiet gedreht, unter anderem als »Beitrag zum Niedergang des Bergbaus« (Bösch 2022) wahrgenommen wurde. Christoph Dieckmann (2018) von der *ZEIT* sah in Gerhard Gundermann ein »Paradebeispiel der doppeldeutschen Öffentlichkeit«: »Im Osten kennt ihn jeder, im Westen fast keiner. Ein Film über ihn muss westwärts erklären; östlich muss er ›stimmen‹.«

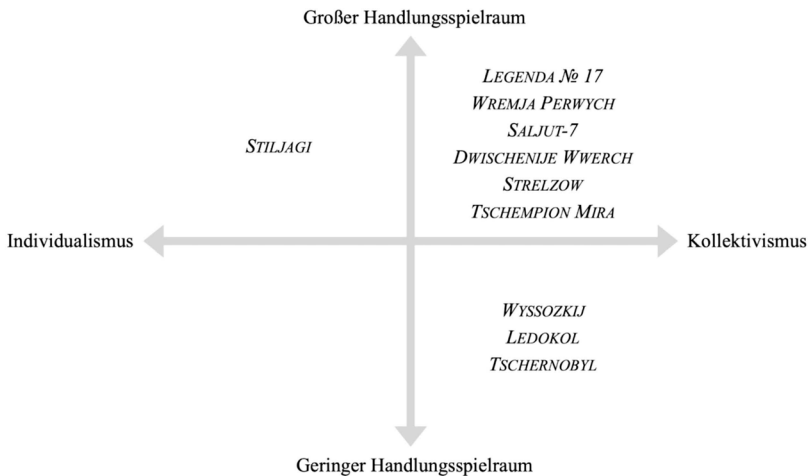
Auch die *dramaturgisch-gestalterischen Qualitäten* eines Films, wie Spannung und Plausibilität, spielen eine entscheidende Rolle. Zum Erfolg tragen auch *plurimediale Netzwerke* (Ertl und Wodianka 2008) maßgeblich bei, die Aufmerksamkeit für einen Film schaffen und die Wahrnehmung des Publikums präformieren.

- Michael ›Bully‹ Herbig präsentiert mit *BALLON* eine »kinotaugliche DDR-Geschichte für ein großes Publikum« (Kürten 2018) und bringt alle Zutaten mit, die ein Kassenschlager benötigt: eine packend klare Story, dramatische Spannung, eine prominente Besetzung, erheblichen Produktionsaufwand und dementsprechend hohes Budget, großzügige Förderungen sowie eine weitreichende Marketing- und Promokampagne. Nach Meinung der FBW-Jury fungiere der Thriller deshalb »als packender Genrefilm und als Geschichtsaufarbeitung gleichermaßen«.
- Auch Lars Kraume zielte darauf ab, mit *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* einen Film zu schaffen, der breite Zuschauerkreise anspricht: »Ästhetisch und im Vokabular will der Film ein Publikumsfilm sein.« (Möller 2018)

5.3 Die Sowjetunion im russischen Film

Bei der Analyse russischer Produktionen offenbart sich ein vergleichsweise homogenes Bild: Die Mehrzahl der erfolgreichsten Filme (sechs von zehn) stilisiert die Sowjetunion retrospektiv zu einer ruhmreichen *Wohlfühlheimat*; drei weitere Filme schlagen zwar kritischere Töne an, behalten jedoch das patriotisch-kollektivistische Narrativ bei; lediglich ein Film fällt aus der Reihe und thematisiert das Streben nach individueller Freiheit in einem repressiven System. Werke, die den Sozialismus als eine *Leidensrealität* portraituren, sind unter den zehn erfolgreichsten russischen Filmen nicht vertreten.

Abb. 34: Filmische Sowjetrealitäten



Quelle: Eigene Darstellung

Совjetunion als Wohlfühlrealität

Abb. 35: LEGENDA № 17
(Filmplakat)



Quelle: Central Partnership

Abb. 36: WREMJA PERWYCH
(Filmplakat)



Quelle: Bazelevs Distribution

Abb. 37: SALJUT-7
(Filmplakat)



Quelle: Bazelevs Distribution

Abb. 38: DWISCHENIJE
WVERCH (Filmplakat)



Quelle: Central Partnership

Abb. 39: STRELZOW
(Filmplakat)



Quelle: Central Partnership

Abb. 40: TSCHEMPION MIRA
(Filmplakat)



Quelle: Central Partnership

Filminhalt

Film-Oberfläche

»Wir sind die Champions! Wir sind die Olympiasieger!« (Spielkommentatorin in *DWISCHENIJE WWERCH*)

»Wir haben nicht den Befehl, aufzugeben.« (Leonow in *WREMJA PERWYCH*)

»Das ganze Land ist mit uns.« (Schachteam in *TSCHEMPION MIRA*)

Die sechs analysierten Filme, die die Sowjetunion als eine *Wohlfühlheimat* darstellen, nutzen das Genre der Abenteuerfilme und Sportdramen, oft mit humoristischen Elementen, um ruhmreiche Kapitel der sowjetischen Geschichte zu inszenieren: Errungenschaften in der Weltraumforschung und Siege im Sport. Die klare thematische Ausrichtung der Filme zeigt sich bereits an den Filmplakaten, die Symbole der Sowjetunion, Sport- und Weltraummotive sowie Protagonisten, die historische Persönlichkeiten verkörpern sollen, hervorheben (Abb. 35–40). Im Vordergrund stehen historische Persönlichkeiten, die insbesondere Zeitzeuginnen und Zeitzeugen bekannt sein dürften, wie Kosmonauten, Schachgroßmeister und Spitzensportler im Fußball, Basketball und Eishockey. Die Erzählungen über Heldentaten sowie die inneren und äußeren Kämpfe der Protagonisten verschränken sich zwar immer mit Geschichten über Liebe, Freundschaft und Familie, jedoch spielen Letztere eher eine untergeordnete Rolle.

- *LEGENDA № 17* (Legende Nr. 17) zeichnet das Leben des Eishockeyspielers Walerij Charlamow nach, der im ersten Spiel der Sowjetunion gegen Kanada während der Summit Series 1972 weltweite Berühmtheit erlangte und bis heute als Held des sowjetischen Spitzensports verehrt wird.
- *WREMJA PERWYCH* (Die Zeit der Ersten) widmet sich dem Weltraumflug der Kosmonauten Pawel Beljajew und Alexej Leonow mit dem Raumschiff *Woschod-2* im Jahr 1965. Leonow wurde durch diese Mission zur Legende, als er als erster Mensch das Raumschiff verließ und frei im offenen All schwebte.
- *SALJUT-7* schildert eine Rettungsmission zweier sowjetischer Kosmonauten zur Raumstation Saljut-7 im Jahr 1985 und zelebriert damit eine der spektakulärsten Leistungen der sowjetischen Raumfahrt.
- *DWISCHENIJE WWERCH* (Aufwärtsbewegung) erinnert an den überraschenden Sieg der sowjetischen Basketballmannschaft über das Team der USA bei den Olympischen Spielen 1972 in München.
- *STRELZOW* widmet sich der Lebens- und Aufstiegsgeschichte des renommierten sowjetischen Fußballspielers Eduard Strelzow. Vom Trainer des Moskauer Ver-

eins »Torpedo« im Jahr 1953 entdeckt, steigt Strelzow zu einem der herausragenden Talente seiner Zeit und wird als der »russische Pelé« gefeiert.

- *TSCHEMPION MIRA* (Der Weltmeister) beleuchtet eine der dramatischsten Schachpartien der Geschichte: das Duell zwischen dem jungen sowjetischen Schachgenie Anatolij Karpow und seinem früheren Mentor und späteren Sowjetflüchtling Wiktor Kortschnoj im Jahr 1978.

Die Charaktere in allen sechs Filmen verkörpern einen *Heldentyp*, der sich durch folgende Merkmale und Eigenschaften auszeichnet:

- Der Protagonist, stets männlich, entstammt einfachen Verhältnissen und bleibt dem Volk nahe, hebt sich jedoch durch außergewöhnliches Talent, Mut und Bereitschaft zur Selbstaufopferung vom Rest ab. Er ist somit kein Durchschnittsbürger, sondern eine herausragende Persönlichkeit – sei es als Kosmonaut, Sportler oder Trainer –, die im Verlauf der Geschichte zum *nationalen Helden* avanciert.
- Der Protagonist handelt eigensinnig, oft ohne Rücksicht auf Autoritäten, widersetzt sich seinen Vorgesetzten und bricht Regeln, wenn es der Erfüllung seiner Mission oder der Rettung von Kameraden dient. Diese Trotzhaltung ist jedoch nicht mit politischer Rebellion oder antisowjetischem Widerstand gleichzusetzen. Vielmehr unterstreicht die Missachtung politischer Vorgaben den überwiegend unpolitischen Charakter des Lebens des Protagonisten, das nur am Rande von staatlichen Eingriffen beeinflusst wird.
- Gleichzeitig verkörpert der Protagonist den *Patriotismus* in Reinform – er zeigt Pflichtbewusstsein, Loyalität, Selbstlosigkeit und Bereitschaft zu Heldentaten für Volk und Vaterland. Sein Kampfgeist bleibt ungebrochen, er stößt an die Grenzen seiner körperlichen und geistigen Fähigkeiten und lässt sich von den Hindernissen der Apparatschiks oder den Feinden aus dem Westen nicht unterkriegen.
- Von manchen wird der Protagonist als »Genie«, »Verrückter« oder »Heiliger« angesehen. Die Aufgabe, vor der er steht, wirkt oft unmöglich, so dass ihre erfolgreiche Bewältigung ihn zum Pionier und Wegbereiter erhebt.
- Oft steht dem Protagonisten ein Mentor zur Seite, beispielsweise ein Trainer, der ihn auf seinem Weg fordernd und fördernd begleitet und eine väterliche Rolle einnimmt.
- Obwohl der Protagonist eine Partnerin (Verlobte oder Ehefrau) und in einigen Filmen auch Kinder hat, nehmen seine berufliche Tätigkeit und die damit verbundene gesellschaftlich relevante Mission einen zentralen Stellenwert in seinem Leben ein, was gelegentlich zu familiären Konflikten führt (mehr dazu unter *Dramaturgisch-rhetorische Mittel*).

Tabelle 31 bietet einen Überblick über die Hauptfiguren der sechs *Wohlfühlfilme*. Charlamow, Leonow, Strelzow und Karpow werden als möglichst exakte filmische Nachahmungen von realen historischen Persönlichkeiten dargestellt. Garanschin und Fjodorow sind hingegen fiktive Figuren, die allerdings von historischen Vorbildern inspiriert sind.

Tab. 31: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Protagonisten

Titel	Name	Rolle
LEGENDA № 17	Walerij Charlamow	Eishockeyspieler
WREMJA PERWYCH	Alexej Leonow	Kosmonaut
SALJUT-7	Wladimir Fjodorow (Prototyp: Wladimir Dschanibekow)	Kosmonaut
DWISCHENIJE WWERCH	Wladimir Garanschin (Prototyp: Wladimir Kondraschin)	Trainer der nationalen Basketballmannschaft
STRELZOW	Eduard Strelzow	Fußballspieler
TSCHEMPION MIRA	Anatolij Karpow	Schachgroßmeister

Frauen treten in sämtlichen Filmen ausschließlich in ihren familiären Rollen als Mütter, Ehefrauen oder Geliebte der Protagonisten in Erscheinung, während die männlichen Charaktere gesellschaftsrelevante Positionen einnehmen. Diese Konstellation reflektiert traditionelle patriarchalische Geschlechts- und Familienbilder, die nicht nur tief in der russischen Gesellschaft verankert sind, sondern auch durch staatliche Politik gefördert werden (vgl. Dupak 2019, S. 394).

Die Antagonisten in diesen Filmen lassen sich in zwei Kategorien einteilen: Zum einen sind es hochrangige sowjetische Funktionäre bzw. Apparatschiks, die durch ihre verkrusteten Strukturen und bürokratisch-ideologischen Vorgaben den Protagonisten herausfordern. Zum anderen gibt es die äußeren Feinde, darunter Westler wie Amerikaner oder Kanadier sowie prowestlich bzw. antisowjetisch eingestellte (Ex-)Sowjetbürger, die den Kontrast zum sowjetischen Wertesystem und die geopolitischen Spannungen verkörpern.

Wie auch in vielen deutschen Filmen über die DDR, so werden auch in russischen Blockbustern Vertreterinnen und Vertreter des sozialistischen Staates oft als stereotypische Figuren dargestellt. Militär- und Parteifunktionäre, gefangen in den Denkmustern des Kalten Krieges, folgen blind den Anweisungen von oben und sind, getrieben von Angst vor Tadel und Blamage, bereit, Menschenleben aufs Spiel zu setzen. Ein exemplarisches Zitat von General Kamanin aus *WREMJA PERWYCH*, das

bereits in der Einleitung aufgegriffen wurde, bringt diese Haltung auf den Punkt: »Sie sind Soldaten. Und Soldaten müssen für die Interessen ihres Staates sterben.« Die Sorge dieser Funktionäre gilt mehr dem Echo in der kapitalistischen Presse als den Schicksalen von Kosmonauten, die im Weltraum und in Lebensgefahr schweben, oder Sportlern, die allein im sportlichen Wettbewerb ihren Lebenssinn und ihre Bestimmung sehen. Häufig legen diese Staatsbeamten den Protagonisten Steine in den Weg, die ihre heldenhaften Taten entgegen der Befehle und trotz der restriktiven Strukturen vollbringen.

- In Sportdramas fungieren Sportfunktionäre als Antagonisten: Eduard Balaschow in *LEGENDA № 17*, Gennadij Teretschenko in *DWISCHENIJE WWERCH*, Jurij Postnikow in *STRELZOW* und Pawel Gradow in *TSCHEMPION MIRA*.
- In Weltraum-Filmen treten Militärfunktionäre als Opponenten auf: Nikolaj Kamanin in *WREMJA PERWYCH* und Jurij Schumakow in *SALJUT-7*.

In drei Sportfilmen, die die Systemkonkurrenz hervorheben, lassen sich besonders überzeichnete antiwestliche Feindbilder vorfinden.

- In *LEGENDA № 17* wird die kanadische Nationalmannschaft monströs und einschüchternd, fast tierisch dargestellt (Abb. 41, 42). Der Drehbuchautor Michail Mestezkij bestätigt, dass diese Darstellung beabsichtigt war: »In kanadischer Uniform betritt eine schreckliche Macht das Eis. Sie sollte uns mit ihrem Erscheinungsbild erschrecken.« (Rabiner 2013a) Das Verhalten der Kanadier auf dem Eis gleicht weniger einem fairen Wettbewerb als einer Schlägerei.

Abb. 41: Kanadier Phil Esposito in *LEGENDA № 17*



Quelle: Szene aus *LEGENDA № 17*, hochgeladen von Alexandr Gromov (<https://www.youtube.com/watch?v=-iQs8rBGuEI>) (Screenshot)

Abb. 42: Kanadier Phil Esposito in *LEGENDA № 17*



Quelle: Szene aus *LEGENDA № 17*, hochgeladen von Alexandr Gromov (<https://www.youtube.com/watch?v=4ZgN2sc1oFw>) (Screenshot)

- *DWISCHENIJE WWERCH* präsentiert US-Amerikaner auf den Sporttribünen mit Plakaten »Soviets never win« und »USA the best«. Die US-Fans wirken aggressiv, laut und respektlos, arrogant und höhnisch. Sie rufen von den Tribünen »Geh

zurück nach Sibirien und rolle dich dort im Schnee herum!« oder »Kommunist! Loser! Geh nach Hause!« (Abb. 43). Auch die Spieler der US-Nationalmannschaft praktizieren einen harten, aggressiven und dreckigen Power-Basketball.

Das Schachdrama *TSCHEMPION MIRA* bringt im Jahr 2021 einen neuen Antagonistentyp ins Spiel: einen Dissidenten, der nach seiner Flucht in den Westen vom anständigen Sowjetbürger zum hinterhältigen Verräter mutiert. Der dramaturgische Konflikt zwischen Karpow und Kortschnoj konstruiert einen Gegensatz zwischen dem *selbstlosen Patrioten* und dem *egoistischen Vaterlandsverräter*.

- Wiktor Kortschnoj, ehemals sowjetischer Großmeister und Mentor des jungen Talents Anatolij Karpow, flieht 1976 in den Westen. Statt eines nuancierten Portraits zeichnet der Film eine groteske Karikatur (Abb. 44): Kortschnoj wird als überheblicher, aggressiver, hinterlistiger und hämischer Schurke dargestellt, der in dubiose Kreise gerät (Hippies, Spirituelle, Ananda-Marga-Terroristen), sich verwerflicher Methoden bedient (Einsatz von Telepathen, psychischem Druck, Beleidigungen) und lächerliche Anschuldigungen gegen die Sowjetunion vorbringt (zum Beispiel, indem er mit einem Geigerzähler zum Spiel erscheint und die Sowjets der radioaktiven Bestrahlung bezichtigt).

Abb. 43: US-Fans in *DWISCHENIJE WWERCH*



Quelle: Szene aus *DWISCHENIJE WWERCH*, hochgeladen von Top Filmy (<https://www.youtube.com/watch?v=HodstsVFlz4>) (Screenshot)

Abb. 44: Sowjetdissident Wiktor Kortschnoj in *TSCHEMPION MIRA*



Quelle: Trailer zu *TSCHEMPION MIRA*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=JcNKKpqYoxE>) (Screenshot)

Dramaturgisch-rhetorische Mittel

»Warum wurden wir dann ausgewählt? [...] Damit wir unlösbare Aufgaben lösen.« (Leonow in *WREMJA PERWYCH*)

»Ist Ihnen nicht klar, dass dies kein Sport mehr ist? Das ist Krieg, und wir sind an der Front.« (Sportfunktionär Teretschenko in *DWISCHENIJE WWERCH*)

Eine entscheidende Komponente der Dramaturgie in *Wohlfühlfilmen* ist die gesellschaftlich bedeutende Aufgabe oder Herausforderung, die der Held – entweder allein oder gemeinsam mit seinen Weggefährten – bewältigen soll und die zunächst als schier unüberwindlich erscheint. Die Handlung wird von Ungewöhnlichem, Einzigartigem und noch nie Dagewesenem getragen. Im Fokus steht der beschwerliche Weg des Protagonisten, gespickt mit Hindernissen, die er unerschütterlich meistert. Seine Beharrlichkeit und die Fähigkeit, sich durch nichts und niemanden von seinem Weg abbringen zu lassen, formen ihn schließlich zu einem unbeugsamen Kämpfer und Volkshelden.

- *LEGENDA* № 17 erzählt nicht nur von dem dramatischen Lebensweg Walerij Charlamows, sondern auch vom legendären Sieg der sowjetischen Eishockeymannschaft über die siegessicheren Kanadier im Auftaktspiel der Summit Series 1972.
- *WREMJA PERWYCH* bringt gleich zwei Pioniertaten sowjetischer Kosmonauten auf die Leinwand: den erstmaligen Austritt eines Menschen ins Weltall sowie die noch nie zuvor vorgenommene handgesteuerte Landung einer Raumkapsel auf der Erde. »Wir werden gerade Augenzeugen eines Ereignisses, das gestern noch nur eine Phantasie war«, kommentiert ein Fernsehsprecher.

- *SALJUT-7* schildert die Herausforderung für die Sojus-Crew, an eine rotierende und driftende Raumstation anzudocken – ein Kopplungsmanöver, das damals als nahezu unmöglich galt. Im Kontext der Rettungsmission titelten westliche Zeitungen mit Schlagzeilen wie »No chance for success« und sprachen von einem »unsolvable technological problem«.
- *DWISCHENIJE WWERCH* erzählt, wie die sowjetische Basketballmannschaft gegen die seit 1936 als unschlagbar geltenden US-Amerikaner triumphiert. Garanschins Frau sagt: »Alle wissen doch, dass das unmöglich ist!«, worauf Garanschin erwidert: »Es gibt keine ewigen Imperien.«
- Im Biopic *STRELZOW* führt der titelgebende Stürmer die sowjetische Nationalmannschaft zu ihrer ersten Qualifikation für die Fußballweltmeisterschaft in Schweden.
- *TSCHEMPION MIRA* zeigt, wie der sowjetische Großmeister Anatolij Karpow seinen Weltmeistertitel in einem Schachduell gegen den Sowjetdissidenten Wiktor Kortschnoj verteidigt, welches bis 2021 als die längste Partie in der Geschichte der Schachweltmeisterschaften galt.

Die sechs Filme sind grundsätzlich von zwei Arten von Konflikten geprägt: zum einen dem *internen* Konflikt zwischen Mensch und System bzw. zwischen dem Individuum und dem Staat; zum anderen dem *externen* Konflikt, der sich vor dem Hintergrund des Kalten Krieges abspielt.

Der interne Konflikt offenbart sich in der Auseinandersetzung zwischen dem Protagonisten, einem einfachen Sowjetbürger, und den Staatsfunktionären, die sein Handeln auf vielfältige Weise einschränken: Sportler werden vom KGB beschattet, der Staat untersagt und kontrolliert ihre Aktivitäten, mischt sich in das Privatleben ein, verweigert Ausreisegenehmigungen, fordert Konformität und schreckt nicht davor zurück, Menschen ins Gefängnis zu werfen. Auch die Medien stehen im Dienst des Machtapparats: Technische Probleme, die bei Weltraummissionen auftreten, werden systematisch vertuscht, und die Angehörigen der Kosmonauten werden bewusst in die Irre geführt.

- Eine Anweisung in *SALJUT-7* lautet beispielsweise: »Überall in den Nachrichten soll stehen, dass es unseren Kosmonauten gut geht.«

Neben diesen direkten Auseinandersetzungen mit staatlichen Instanzen sehen sich die Helden mit vielschichtigen psychotraumatischen Belastungen konfrontiert. Diese resultieren aus der öffentlichen Meinung, die oft von Misstrauen und Verurteilung geprägt ist, sowie aus dem hohen Erfolgs- und Leistungsdruck, der auf ihnen lastet. Zusätzlich zu diesen öffentlichen und beruflichen Herausforderungen kämpfen die Protagonisten mit persönlichen Problemen, wie familiären und gesundheitlichen Schwierigkeiten oder tiefgreifenden Selbstzweifeln (vgl. Dupak

2019, S. 391). Hinzu kommen die Machenschaften und Intrigen westlicher Kontrahenten, darunter Gegenspieler und Geheimdienste, die den Weg der Helden weiter erschweren.

Ein weiterer zentraler dramaturgischer Baustein ist die Rivalität zwischen der Sowjetunion und der kapitalistischen Welt, die sich in unterschiedlichen Arenen wie Basketball-, Fußball- und Eishockeystadien, auf dem Schachbrett oder im Welt- raum entfaltet. Die dabei konstruierten moralischen Gegensätze besitzen ein hohes emotionalisierendes Potenzial und verstärken das Gefühl der Zugehörigkeit zur eigenen *Wir-Gemeinschaft* (mehr dazu unter *Inhaltlich-ideologische Aussagen*).

Über die ideologische Ebene hinaus spielt auch die *rhetorisch-symbolische* Dimension eine wichtige Rolle. Die Schlüsselbegriffe dieser Erzählungen sind *Krieg* und *Sieg*, wobei die Träger des Kriegsdiskurses üblicherweise die Antagonisten sind: Staatsfunktionäre und der Sowjetunion feindlich gesinnte Akteure aus dem Westen.

- »Es herrscht ein Krieg. Kalt, aber durchaus real.« (Kamanin in *WREMJA PER- WYCH*)
- »Ist Ihnen nicht klar, dass dies kein Sport mehr ist? Das ist Krieg, und wir sind an der Front.« (Teretschenko in *DWISCHENIJE WWERCH*)
- »Ich möchte, dass Sie Schach nicht in einen Krieg verwandeln. – Schach ist Krieg. Wussten Sie das nicht?« (Karpow und Kortschnoj in *TSCHEMPION MIRA*)

TSCHEMPION MIRA erweitert das Kriegsnarrativ über die Worte des Antagonisten hinaus und baut phantasmagorische Szenen eines brutalen Ritterkampfes auf dem Schachbrett ein. Diese Visualisierung verstärkt das Narrativ eines von außen auf- gezwungenen Krieges, in den die Sowjetunion widerwillig verwickelt wird. In dieser Erzählung werden die sowjetische Führung und vor allem der Westen als Kriegs- treiber portraitiert, während das Kriegsdenken den Protagonisten und anderen po- sitiv gezeichneten Figuren meist fremd ist. Obwohl auch sie unvermeidlich und un- gewollt Teil der Systemkonfrontation sind, betrachten sie die Westler als würdige Kontrahenten auf dem Gebiet des Sports, des Schachs oder in der Raumfahrt, nicht als politische Feinde.

- »Sport ist sauberer und schöner als jeder Krieg, ob kalt oder heiß.« (Moisejew in *DWISCHENIJE WWERCH*)

Die Erfolge der Sowjetunion in der Weltraumforschung und im Sport stehen sym- bolisch für einen *moralisch-ideologischen Triumph* über den Westen. Allerdings dienen diese Siege weniger als Beweis für die Überlegenheit des Sozialismus oder als Indi- kator für die Schwäche des Kapitalismus, sondern werden in erster Linie Russland zugeschrieben, das sich als Erbe und Hüter des imperialen Ruhms sieht. Vor die-

sem Hintergrund ist der wechselnde Gebrauch der Begriffe *sowjetisch* und *russisch* in der Rhetorik besonders bemerkenswert, den auch Anna Dupak (2019, S. 392–393) in ihrer Analyse hervorhebt. Diese Art der Begriffsverwendung spiegelt die Kontinuität der sowjetisch-russischen Geschichte wider und ist vermutlich auch auf die Zielgruppe der Filme abgestimmt: Russinnen und Russen, die sich möglicherweise nicht mehr in dem Maße mit dem Attribut *sowjetisch* identifizieren, fühlen sich durch das positiv konnotierte Attribut *russisch* stärker angesprochen.

- In *DWISCHENIJE WWERCH* wird die Vielfalt innerhalb der sowjetischen Basketballmannschaft thematisiert: »Die sind doch alle verschieden! Dieser sieht aus wie ein Spanier, dieser – wie ein Ire, und sie heißen alle Russen«, wundert sich ein Amerikaner. Diese Aussage betont jedoch nicht nur die ethnische Diversität innerhalb der Sowjetunion, sondern auch die Neigung, diese Vielfalt unter einem gemeinsamen nationalen Label – *Russen* – zu vereinheitlichen. Zudem beklagt der Kommentator, »die Nachnamen dieser Russen« nie korrekt aussprechen zu können, was auch die kulturelle und sprachliche Distanz zwischen dem Westen und der Sowjetunion respektive Russland verdeutlicht.

Die Handlungsdynamik wird auch durch die *Entwicklung von Figuren* geprägt, die zunächst von individualistischen Werten angetrieben werden und deshalb als egoistisch und moralisch verkommen angesehen werden. Im Laufe der Geschichte wandeln sie sich jedoch zu Bürgern, die den Wert der nationalen Gemeinschaft erkennen und dank des Kollektivs einen richtigen moralischen Kompass entwickeln.

- In *LEGENDA № 17* erlebt der Protagonist einen Wandel von einem Individualisten und Einzelgänger hin zu einem Teamspieler, wodurch er sich als unersetzbares Mitglied der nationalen Hockeymannschaft etabliert.
- In *DWISCHENIJE WWERCH* werden diese Rollen durch den litauischen Basketballspieler und Mannschaftskapitän Modestas Paulauskas sowie den Mannschaftsstar Sergej Below verkörpert. Zu Beginn des Films präsentiert sich Below als fleißiger und ambitionierter, jedoch narzisstischer Einzelgänger. Paulauskas wird als antisowjetisch bzw. antirussisch gesinnter, arroganter und streitsüchtiger Egoist dargestellt, der das Land verlassen möchte, mit der Begründung: »Mit euch kriege ich keine Luft. Ich möchte in die Freiheit.« Er sieht die Olympischen Spiele in München als Gelegenheit, seinen Fluchtplan in die Tat umzusetzen, entscheidet sich jedoch im letzten Moment, zu seiner Mannschaft zurückzukehren. Für Below wird ein Knie trauma zum Wendepunkt seiner Entwicklung. Im Verlauf der Geschichte erkennen beide Spieler zunehmend den Wert von Mannschaftsgeist und Kameradschaft.

Inhaltlich-ideologische Aussagen

»Eigentlich haben wir für das Vaterland gespielt.« (Below in *DWISCHENIJE WWERCH*)

»Tochter, Ehefrau, Fußball und der Aufbau des Kommunismus. – Das klingt langweilig. [...] – Aber ich liebe das alles.« (Fjodorow zu seiner Frau in *SALJUT-7*)

Alle sechs Filme sind von einem *kollektivistischen Wertesystem* geprägt, das Gemeinschaft, Kameradschaft und Teamgeist in den Vordergrund stellt. Individuelle und sogar familiäre Interessen treten hinter die Bedürfnisse des Kollektivs zurück. Es werden Helden glorifiziert, die selbstlos im Dienste der Nation handeln und bereit sind, persönliches Glück und Sicherheit für das Wohl des Vaterlandes zu opfern. Dieser Wertekonflikt manifestiert sich primär darin, dass die Protagonisten oft zwischen ihrer beruflichen Rolle, sei es als Sportler oder Kosmonaut, und ihrer Rolle in der Familie, als Ehemann oder Vater, hin- und hergerissen sind. Die Hingabe der Protagonisten an ihre Mission führt meist zu Konflikten und Missverständnissen in ihren familiären und persönlichen Beziehungen. Jedoch werden auch die Beziehungsbrüche letztlich durch den Sieg und das Happy-End repariert.

- In *WREMJA PERWYCH* teilt Leonow seine Faszination für den Kosmos mit seiner Frau: »Ich kann Sterne durch die Decke sehen. Nein, nicht so [...]. Ich kann die Decke nicht sehen, nur den Himmel.« Seine Besessenheit mit dem Weltraum und seine geistige Abwesenheit im irdischen Leben trifft bei seiner Frau auf Unverständnis.
- In *SALJUT-7* gerät die Ehe von Fjodorow ins Wanken, als seine Frau ihm vorwirft, die Familie gegen den Kosmos aufzugeben zu haben.
- *DWISCHENIJE WWERCH* zeigt Garanschin, der das für die lebensnotwendige Operation seines Sohnes angesparte Geld für die Behandlung eines Teamkollegen spendet.
- In *TSCHEMPION MIRA* konfrontiert Karpows Geliebte Weronika ihn mit seiner Obsession für Schach: »Du bist besessen, verstehst du das? Du siehst nichts. Um dich herum gibt es lebende Menschen, keine Schachfiguren. Du siehst niemanden mehr, weder mich noch deinen Vater.« Karpows Antwort – »Ich liebe dich sehr, aber ich könnte dich nie mehr lieben als das Spiel« – spiegelt seine tiefe Zerrissenheit wider.

Im Zentrum dieses Wertesystems steht der *Patriotismus*, der durch Mut, Kampfgeist und die Bereitschaft zu persönlichen Opfern für das Wohl des Volkes und der Heimat charakterisiert wird. Es ist jedoch wichtig, den in den Filmen dargestellten Patriotismus zu präzisieren: Angepriesen wird nicht der blinde Gehorsam oder die

»Nibelungentreue« zum Staat. Vielmehr wird ein *Heimatverständnis* befördert, das auf der Zugehörigkeit und Loyalität zu einer familiären oder kameradschaftlichen (Volks-)Gemeinschaft beruht. Die tiefe Liebe zum eigenen Volk und Vaterland ist für die Protagonisten die Quelle ihrer Motivation und Hingabe.

- Ein prägnantes Beispiel liefert ein Dialog aus *STRELZOW*. Kurz vor dem Anstoß des Spiels zwischen der Sowjetunion und Bulgarien im australischen Melbourne unterhält sich Strelzow mit seinen Teamkollegen: »Wie spät ist es jetzt in Moskau? – Circa 8 Uhr morgens. – Dann lasst uns dem Sowjetmann das Frühstück nicht verderben.«

Der Heimatdiskurs verschränkt sich gelegentlich mit jenem der *Flucht*, wobei der Westen einmal als entlarvter Mythos des verführerischen Wohlstands und ein andermal als tatsächlich verlockend dargestellt wird, den Geburtsort jedoch niemals ersetzen kann.

- Ein eindrückliches Beispiel liefert dafür Below in *DWISCHENIJE WWERCH*:

»Meine Heimat sind meine Mutter, mein Vater, das Dorf Naschtschekowo, Basketball, Verein und Kameraden. [...] Jeder hatte schon mal diesen Gedanken [in den Westen zu fliehen]. Dort gibt es mehr Geld, der Ball springt besser und meine Knie würden sie dort in einer Woche reparieren. Aber ich würde meine Leute nicht im Stich lassen.« (Below in *DWISCHENIJE WWERCH*)

- Die tiefe, oft irrational erscheinende Verbundenheit mit den Landsleuten wird besonders eindrucksvoll in einer Szene aus *STRELZOW* dargestellt, in der ein westlicher Journalist versucht, dem in der Umkleidekabine allein sitzenden Strelzow die Perspektive einer Übersiedlung in den Westen schmackhaft zu machen, nachdem er aus politischen Gründen von einem Spiel ausgeschlossen wurde: »Ich kenne viele wichtige Leute in Europa. Ich versichere Ihnen, dass alle europäischen Clubs bei Ihnen Schlange stehen werden und die ganze Welt Sie anerkennen wird. [...] Was hält Sie hier fest?« Strelzows Antwort ist lediglich ein nachdenkliches Schmunzeln, während draußen im Stadion das begeisterte Publikum »Strelzow! Strelzow!« skandiert und damit dem Zuschauer eine unmissverständliche Antwort liefert.
- In *TSCHEMPION MIRA* wird das Thema der Flucht ebenfalls prominent behandelt. Zum einen tritt der sowjetische Flüchtling als Antagonist auf und wird als Verräter, Bösewicht und Hooligan abgestempelt. Zum anderen wird das Fluchthema in einem Gespräch zwischen dem Protagonisten Karpow und dem US-amerikanischen Großmeister Fischer behandelt. Fischer versucht, Karpow zum Verlassen des Landes zu bewegen: »Dies ist mein Heimatland, warum sollte ich flie-

hen? – Weil du eine Geisel bist. Wenn sie in der Sowjetunion von unserem Gespräch erfahren, schicken sie dich in Gulag. – Du übertreibst.« Dieser Dialog wirkt besonders absurd, wenn man bedenkt, dass die Straf- und Arbeitslager nach Stalins Tod im Jahr 1953 allmählich aufgelöst wurden und in den späten 1970er Jahren, zur Zeit der Handlung, längst der Vergangenheit angehörten. In den Szenen, die im philippinischen Baguio City während der Schachweltmeisterschaft spielen, betont Karpow mehrfach, wie sehr er sein Zuhause und seine Heimat vermisst.

Liberal-individualistische Werte, insbesondere das Pochen auf persönliche Freiheit und Autonomie, werden in diesen Filmen tendenziell negativ besetzt und oft mit rücksichtslosem Egoismus gleichgesetzt. Die Filme pflegen eine *Abgrenzungsidentität* gegenüber dem Westen, charakterisiert durch die Vorstellung, dass dort jeder nur auf den eigenen Vorteil aus ist und ausschließlich für seinen persönlichen Gewinn kämpft – im Gegensatz zum sowjetischen Altruismus und Teamgeist. Diese durch Abgrenzung definierte Identität stützt sich auf Werte, die als in der sowjetischen Gesellschaft verankert und gelebt gelten und nun als typisch russische Werte stilisiert werden. Dazu zählen soziale Wärme, Kameradschaft, der Verzicht auf Individualismus, Patriotismus sowie das Gefühl der Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil dieser Identität ist die Hervorhebung von Völkerfreundschaft und Multikulturalität, welche die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart in zweifacher Hinsicht betont: Einerseits reflektieren diese Darstellungen die komplexen Beziehungen zwischen Russland und anderen postsowjetischen Staaten wie Litauen, Georgien oder Belarus. Andererseits bringen die Filme die kulturelle und ethnische Diversität innerhalb Russlands zur Geltung und portraituren Menschen, die im kollektiven Mitfiebern für die Protagonisten und durch den Stolz auf die Heimat vereint sind.

- »Der Champion hat die Unterstützung des gesamten sowjetischen Volkes auf seiner Seite«, sagt ein Fernsehkommentator in *TSCHEMPION MIRA*.
- *DWISCHENIJE WWERCH* präsentiert eine Mannschaft, die, obwohl sie nicht gänzlich frei von ethnischen Konflikten ist, zusammenhält und es dank ihres Teamgeistes schafft, scheinbar unschlagbare Amerikaner zu besiegen. Die dargestellte Multikulturalität ist dabei keine dramaturgische Erfindung, sondern spiegelt die tatsächliche Zusammensetzung der sowjetischen Nationalmannschaft wider, in der neben Russen und Georgiern auch ein Belaruse, ein Litauer und ein Kasache spielten.

Ästhetisch-gestalterische Mittel Der Konflikt zwischen Mensch und Staat manifestiert sich ebenfalls auf visueller Ebene. Den kargen und dunklen Funktionärsbüros

(Abb. 45) stehen die gemütlichen und einladenden Wohnungen der Protagonisten gegenüber (Abb. 46).

Abb. 45: Funktionärsbüro in STRELZOW



Quelle: Trailer zu *STRELZOW*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=FQwgoGBjGQ>) (Screenshot)

Abb. 46: Leonows Wohnung in WREMJA PERWYCH



Quelle: Trailer zu *WREMJA PERWYCH*, hochgeladen von Bazelevs (<https://www.youtube.com/watch?v=ygSZlQQmCyc>) (Screenshot)

Generell zeichnen sich sämtliche Filme durch eine Farbpalette in hellen Tönen aus, die das Bild einer behaglichen, vertrauten und sicheren *Wohlfühlheimat* vermitteln, welche ein behütetes Leben verspricht (Abb. 47). Dieses Bild steht gelegentlich im Kontrast zum Westen oder anderen Orten, wie etwa Baguio City auf den Philippinen, die dunkel, kalt, bedrohlich und befremdend erscheinen (Abb. 48).

Abb. 47: Moskau in *LEGENDA N° 17*



Quelle: Trailer zu *LEGENDA N° 17*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=BRWyTgdWKZY>) (Screenshot)

Abb. 48: Baguio City in *TSCHEMPION MIRA*



Quelle: Trailer zu *TSCHEMPION MIRA*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=JcNKKpqYoxE>) (Screenshot)

Entsprechend der Logik des Blockbusterkinos liegt ein großer Fokus auf Elementen, die Spannung erzeugen und spektakuläre Schauwerte bieten: In *LEGENDA N° 17* wurden beispielsweise Kameras auf Hockeyschläger und Pucks montiert, während in *SALJUT-7* ausgefeilte Techniken verwendet wurden, um Schwerelosigkeit realistisch darzustellen. Für besonders spannungsgeladene und pathetische Momente wird die Musik des Russischen Staatlichen Symphonieorchesters eingesetzt.

Authentizitätskonstruktion (filmimmanent)

»Es gibt so viele beeindruckende Momente in der Geschichte unseres Landes, dass der Hinweis ›basierend auf wahren Begebenheiten‹ unserer Filmindustrie noch lange Zeit zum Erfolg verhelfen könnte.« (Alperina 2017)

Das Bild der Sowjetunion, das in allen sechs Filmen gezeichnet wird, setzt sich aus Stereotypen, Symbolen und Ritualen zusammen, die tief im kollektiven Gedächtnis der russischen Bevölkerung verankert sind. Diese Elemente lassen die Filme als eine authentische Rekonstruktion der Vergangenheit erscheinen. Die Filme bedienen sich dabei den üblichen Mitteln des Ausstattungskinos und präsentieren neben visuellen Klischees der Staatspolitik (wie Sichttagitation, Uniformen und Portraits der KPdSU-Generalsekretäre) auch typische Kleidungsstücke (wie gepunktete Kleider), Alltagsgegenstände (wie Teppiche, Tapeten, Geschirr und Sprudelwasser-Automaten) sowie Medienangebote der Zeit, drunter Filme, Zeitungen, Musik und Spiele. Besonders prominente Protagonisten der Sowjetzeit, wie der Kosmonaut Jurij Gagarin und *Mischka*, das Maskottchen der Olympischen Spiele 1980 in Moskau, finden ebenfalls ihren Platz in diesen Filmen.

Alle sechs Filme basieren auf realen historischen Ereignissen und Biografien, worauf im Vor- und Abspann hingewiesen wird. Der dokumentarische Effekt wird zusätzlich verstärkt, indem Szenen, die ein realhistorisches Pendant haben, im Stil grobkörniger Dokumentaraufnahmen gestaltet und mit echten Archivaufnahmen vermischt werden – beispielsweise bei der Landung und dem Empfang von Kosmonauten Leonow und Koroljow. Vier der Filme beinhalten zudem Widmungen an die Helden der sowjetischen Geschichte. Im Abspann werden entsprechende Fotos und Dokumentaraufnahmen eingeblendet, untermalt von bekannten sowjetischen Melodien.

- In *WREMJA PERWYCH* widmet der Kosmonaut Alexej Leonow, der als Hauptberater des Films fungierte, das Drama seinem »Freund und Kommandanten, Pawel Iwanowitsch Beljajew«.
- Der Abspann von *SALJUT-7* verkündet, der Film sei allen Raumfahrern gewidmet, und präsentiert dokumentarische Aufnahmen aus der Geschichte der sowjetischen Raumfahrt.
- Die Macher von *DWISCHENIJE WWERCH* widmeten ihren Film der olympischen Basketballmannschaft der Sowjetunion. Der Nachspann startet mit Archivaufnahmen des spektakulären Olympiafinales, gefolgt von Bildern aus weiteren Olympiasportarten, in denen sowjetische und russische Athletinnen und Athleten traditionell Medaillen errangen – von Hockey über Eiskunstlauf bis hin zu rhythmischer Gymnastik und Schwimmen. Die Darstellung der Erfolge aus der

Sowjetzeit geht nahtlos in Triumphe unter der russischen Trikolore über und unterstreicht damit das Narrativ einer Kontinuität der imperialen Großmacht.

- *STRELZOW* endet mit einer Widmung »an das Genie des heimischen Fußballs«.

Produktion

Beteiligte Akteure Die Analyse der Produktionsstrukturen zeigt eine begrenzte Vielfalt an Akteuren, die am filmischen Geschichtsdiskurs teilnehmen, und weist auf eine enge Verflechtung zwischen der Filmwirtschaft und der Politik hin. Die Regisseure der als *Wohlfühlfilme* kategorisierten Werke bilden eine relativ homogene, männlich dominierte Gruppe (Tab. 32): Sie befinden sich in Schlüsselpositionen innerhalb der russischen Filmbranche, kooperieren mit einflussreichen Produzenten und sind Mitglieder in staatlichen und staatsnahen Verbänden und Organisationen, wie etwa der Gilde der Filmregisseure Russlands, in denen sie teilweise bedeutende Ämter bekleiden. Ein charakteristisches Merkmal dieser Gruppe sind die (teilweise mehrfachen) Auszeichnungen mit nationalen und internationalen Preisen⁵, einschließlich des Staatspreises der Russischen Föderation, des wichtigsten nationalen Fernsehpreises TEFI (vergleichbar mit dem Deutschen Fernsehpreis) und des Filmpreises Goldener Adler, der als russisches Äquivalent zum deutschen Filmpreis angesehen werden kann.

5 Eine Ausnahme stellt lediglich der junge Moskauer Regisseur Ilja Utschitel (Jg. 1992) dar, der noch keine erfolgreiche Karriere vorweisen kann. Als Sohn des Regisseurs und bekennenden Putin-Unterstützers Alexej Utschitel konnte er jedoch das Netzwerk seines prominenten Vaters übernehmen.

Tab. 32: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Regie und Drehbuch

Titel	Regie	Drehbuch
LEGENDA № 17	Nikolaj Lebedew	Michail Mestezkij, Nikolaj Kulikow, Nikolaj Lebedew
WREMJA PERWYCH	Dmitrij Kiseljow	Oleg Pogodin, Jurij Korotkow, Sergej Kaluschanow
SALJUT-7	Klim Schipenko	Alexej Tschupow, Natascha Merkulowa
DWISCHENIJE WWERCH	Anton Megerditschew	Nikolaj Kulikow, Andrej Kurejtschik
STRELZOW	Ilja Utschitel	Konstantin Tschelidse
TSCHEMPION MIRA	Alexej Sidorow	

Filmemacher verweben ihre Werke oft mit persönlichen Erinnerungen.

- Alexej Sidorow, der Regisseur und Drehbuchautor von *TSCHEMPION MIRA*, spannt einen Bogen von seinen Kindheitserinnerungen zum Drehbuch, welches er drei Jahrzehnte später verfasste: »Ich begann über dieses Spiel, diese Geschichte nachzudenken, als ich zehn Jahre alt war. Ich habe dieses Duell miterlebt. Es war eine einzigartige Atmosphäre, als die Schachberichte von den Philippinnen in der ganzen Sowjetunion verbreitet wurden.« (Central Partnership 2021a)

Allerdings variieren die Deutungen, mit denen Filmschaffende ihre Erzählungen aufladen, erheblich.

- Im Falle von Alexej Sidorow wurde der Patriotismus zum Kern seiner filmischen Erinnerung: »Die Liebe zur Heimat« bezeichnete er als die »wichtigste Botschaft« seines Films, nachdem sein Schachdrama mit fünf Goldenen Adlern ausgezeichnet wurde (National Academy of Motion Picture Arts and Sciences of Russia 30.01.2023).

Regisseure und Drehbuchautoren pflegen jedoch oft ein ambivalentes Verhältnis zu ihrer alten Heimat, das sich in einem Spannungsfeld zwischen Kritik am Staatsapparat, Achtung vor den Leistungen der Vorfahren und einer gewissen Romantisierung bewegt. Diese Haltung ist zutiefst von persönlichen und familiären Erinnerungen geprägt. Zur Veranschaulichung sei hier ein längeres, aber besonders aus-

sagekräftiges Zitat aus einem Interview mit dem Drehbuchautor Michail Mestezkij (*LEGENDA* № 17) angeführt:

»Der Sowjetunion, der Ära der Stagnation unter Breschnew und dem gesamten System stehen wir sehr negativ gegenüber. Diese Ansicht teile ich mit dem Drehbuchautor Nikolaj Kulikow und dem Regisseur Nikolaj Lebedew. Wir wollten diese Zeiten in keiner Weise romantisch verklären. Andererseits leuchtet es mir ein, dass wenn wir diese Zeiten einfach abschreiben und in den Mülleimer werfen, werfen wir auch unsere Väter dorthin. Mein Vater arbeitete in einem Verteidigungsforschungsinstitut und war ein absolut systemtreuer Mensch. Aber sowohl er als auch seine Freunde waren wunderbare Menschen, und in jenen Zeiten gelang es ihnen, ein großes, erfülltes Leben zu führen. Es war auf seine eigene Art wunderschön. [...] Als wir beschlossen, einen hellen, lebensbejahenden Film über die Menschen jener Zeiten zu machen, war die Romantisierung der Sowjetunion das Letzte, was wir wollten. Aber es ist einfach so, dass man im Kino lebendige, echte und starke Menschen sieht – und das schafft sofort eine gute Werbung für diese Zeiten. Eine Art unbeabsichtigte PR für die Sowjetunion.« (Mestezkij in Rabiner 2013b)

Der Machtpol des Kinofelds wird von wenigen ›Alphaproduzenten‹ und ihren Produktionsfirmen dominiert. Beim Durchsehen der Tabelle 33 stechen insbesondere drei Namen hervor, die in vier von sechs Produktionen vorkommen: Leonid Wereschtschagin, Anton Slatopolskij und Nikita Michalkow. Ihre Karrierewege in der Filmindustrie sind eng mit den staatlichen Machtstrukturen verflochten, was unter Umständen auch eine öffentliche Unterstützung der Politik des Kremls einschließt.

- Leonid Wereschtschagin, Generaldirektor von TriTe, einer führenden Filmproduktionsfirma in Russland, war bis 2021 langjähriger Vorsitzender des Expertenrats des Kinofonds. Zudem ist er Vorstandsmitglied des Verbandes der Filmemacher Russlands sowie Mitglied der Nationalen Akademie für Filmkunst und -wissenschaften von Russland. Wereschtschagin hat mehrere renommierte Auszeichnungen erhalten, darunter dreimal den Staatspreis der Russischen Föderation (unter anderem für *LEGENDA* № 17) und den Preis der Regierung der Russischen Föderation für Kultur (für *DWISCHENIJE WWERCH*).
- Anton Slatopolskij zählt zu den einflussreichsten Medienmanagern, Fernseh- und Kinoproduzenten Russlands. Er ist der langjährige stellvertretende Generaldirektor des staatlich geführten Medienholdings WGTRK (Allrussische Staatliche Fernseh- und Radiogesellschaft) und Programmchef von Rossiya 1, einem der größten staatlichen Fernsehsender des Landes, der ebenfalls zum WGTRK gehört. Slatopolskij ist zudem Preisträger des Staatspreises der Russischen Föderation für Literatur und Kunst.

- Nikita Michalkow, einer der erfolgreichsten Schauspieler und Regisseure der Sowjetzeit und ein führender Filmemacher Russlands, erlangte internationale Bekanntheit mit seinem Drama *DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT* (RU 1994), das bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes den Großen Preis der Jury erhielt und bei den Academy Awards als bester fremdsprachiger Film ausgezeichnet wurde. Heute zählt Michalkow zu den mächtigsten Akteuren der russischen Filmbranche, ist als Putins Duzfreund bekannt und bekennt sich öffentlich zu dessen Politik.

Tab. 33: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Produktion

Titel	Produktionsfirma	Produzenten
LEGENDA № 17	TriTe	Leonid Wereschtschagin, Anton Slatopolskij, Nikita Michalkow
WREMJA PERWYCH	Bazelevs Company	Timur Bekmambetow, Ewgenij Mironow, Sergej Ageew
SALJUT-7	CTB Film Company	Sergej Seljanow, Bakur Bakuradze, Anton Slatopolskij
DWISCHENIJE W WERCH	TriTe	Leonid Wereschtschagin, Anton Slatopolskij, Nikita Michalkow
STRELZOW	Rock Films, TriTe	Alexej Utschitel, Rafael Minasbekjan, Anton Slatopolskij, Leonid Wereschtschagin, Wadim Wereschtschagin, Roman Awdeew, Nikita Michalkow
TSCHEMPION MIRA	TriTe	Leonid Wereschtschagin, Anton Slatopolskij, Rafael Minasbekjan, Nikita Michalkow, Alexej Sidorow

Auf die Hintergründe dieser Produzenten bin ich so ausführlich eingegangen, weil sie letztendlich die zentralen Akteure der Filmindustrie in Russland darstellen. Die *Wohlfühlfilme* sind in erster Linie *Produzentenprojekte*. In diesem Kontext agieren Regisseure und Drehbuchautoren – oder auch Autorenteams – als Angestellte des Produzenten und können während der Arbeit am Film durchaus ausgetauscht werden. Dies führt oft dazu, dass den Filmen sowohl eine dramaturgische als auch eine stilistische Konsistenz fehlt, ebenso wie die erkennbare künstlerische Handschrift eines Regisseurs oder einer Drehbuchautorin. Gleichzeitig könnte dies auch eine Erklärung dafür bieten, warum die untersuchten Filme hinsichtlich ihrer Erzählweisen, Botschaften und Deutungen eine relativ homogene Gruppe bilden und deutliche Parallelen aufzeigen.

- Leonid Wereschtschagin wird oft als der Hauptmotor hinter *LEGENDA № 17* beschrieben, einem Hockey-Biopic, das als Herzensprojekt des Produzenten gilt und seine Kindheitserinnerungen an die Summit Series 1972 filmisch aufarbeitet (Rabiner 2013a). Ebenso ist die Entstehung von *DWISCHENIJE WWERCH* auf die Initiative von Wereschtschagin und seiner Firma zurückzuführen: »Ins Blickfeld unseres Studios geriet die Autobiografie des sowjetischen Nationalmannschaftsspielers Sergej Below [...]. Und sie erwies sich als so fesselnd, dass wir Nikolaj Kulikow beauftragten, das Drehbuch zu schreiben«, so Wereschtschagin selbst (Netschaew 2017).
- Um den Wechsel in Filmteams zu veranschaulichen, sei *WREMJA PERWYCH* genannt. An diesem Film arbeiteten drei Regisseure: Der Dreh begann unter Sergej Bodrow, dann übernahm Jurij Bykow, bekannt für seine gesellschaftskritischen Werke abseits des Mainstreams, für zwei Drittel der Produktion den Regiestuhl, bevor er von den Produzenten Bekmambetow und Mironow entlassen und durch Dmitrij Kiseljow, einen Spezialisten für Actionfilme, ersetzt wurde. Darüber hinaus waren insgesamt fünf Autoren in verschiedenen Phasen am Drehbuch beteiligt. In den Rezensionen wurde der Film nur folgerichtig mit einer »ungeschickten Kreatur« verglichen, die Dr. Frankenstein zum Leben erweckt hat (Arefjew 2017).

Der entlassene Regisseur Jurij Bykow hat die Lage vieler Regisseure und Drehbuchautoren in der russischen Filmindustrie wie folgt geschildert:

»Ich habe immer gesagt, dass die Regie im Produzenten kino ein Auftragsjob ist. Ein Verleihfilm ist ein kommerzielles Projekt, bei dem die Entscheidung vom Autor des Projekts, dem Produzenten, getroffen wird. Der Regisseur ist nur ein Werkzeug. Wenn ein Werkzeug nicht mehr passt oder verschlissen ist, wird es ausgetauscht. In dieser Hinsicht habe ich mir nie Illusionen gemacht.« (Bykow in Arefjew 2017)

TriTe, die CTB Film Company und die Bazelevs Company zählen seit Jahren zu den Spitzenreitern in der heimischen Filmindustrie (Kinofonds 20.04.2023) und haben sich als etablierte Player auf dem hart umkämpften Markt positioniert. Filmemacher, die an der Produktion von *Wohlfühlfilmen* beteiligt waren, nutzten ihr umfangreiches Netzwerk und konnten bereits mit signifikanten Erfolgen an den Kinokassen überzeugen. Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass alle sechs untersuchten Filme ohne finanzielle Beteiligung des Kulturministeriums, das üblicherweise Nachwuchs- und Autorenprojekte fördert, realisiert wurden, sondern umfangreiche Förderung vom Kinofonds erhielten (Tab. 34).

Tab. 34: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Förderung

Titel	Förderung ⁶ (Darlehen ausgenommen)
LEGENDA № 17	Kinofonds (N/A)
WREMJA PERWYCH	Kinofonds (175 Mio. ₰ ≈ 2,7 Mio. €)
SALJUT-7	Kinofonds (225 Mio. ₰ ≈ 3,5 Mio. €)
DWISCHENIJE W WERCH	Kinofonds (400 Mio. ₰ ≈ 6,2 Mio. €)
STRELZOW	Kinofonds (160 Mio. ₰ ≈ 2,3 Mio. €)
TSCHEMPION MIRA	Kinofonds (490 Mio. ₰ ≈ 5,4 Mio. €)

Quelle: Kinofonds (Fond Kino)/EAIS

In die Produktion von *Wohlfühlfilmen* wurden häufig weitere staatliche oder staatsnahe Akteure und Institutionen wie Konzerne, Sportvereine, Partei- und Militärfunktionäre involviert, denen im Abspann für ihre Unterstützung gedankt wird.

- Der Abspann zu *WREMJA PERWYCH* dankt unter anderem vier prominenten russischen Staatsfunktionären: Wjatscheslaw Wolodin, dem Vorsitzenden der Staatsduma und loyalen Gefolgsmann von Putin; Arkadij Dworkowitsch, dem damaligen stellvertretenden Ministerpräsidenten und ehemaligen persönlichen Berater Putins; Sergej Schojgu, dem Verteidigungsminister; sowie Walerij Gerasimow, dem damaligen Chef des Generalstabs der Streitkräfte, der seit Januar 2023 als Oberbefehlshaber über die russischen Truppen in der Ukraine fungiert.
- Die russische staatliche Weltraumorganisation Roskosmos leistete Unterstützung bei der Produktion von *SALJUT-7* und *WREMJA PERWYCH*.
- Darüber hinaus waren die russische Fußballunion und die russische Fußballnationalmannschaft neben der Moskauer Regierung an der Produktion von *STRELZOW* beteiligt.

Verleih

»Ich bin mir sicher, dass dieser Film, wenn er auf die Leinwand kommt, sowohl unter Hockeyfans als auch unter Sportbegeisterten und einfach unter denen, die stolz auf die Leistungen unseres Landes sind, seine Zuschauer finden wird. Und Charlamov war einer von denen, die die Erfolge unseres Landes und seine Größe

6 Für die Umrechnung von Rubel (₰) in Euro (€) wurden die Wechselkurse vom 1. Januar des jeweiligen Jahres herangezogen.

demonstrierten.« (Wladimir Putin bei der Vorpremiere von *LEGENDA* № 17, Presidential Executive Office 17.04.2013)

Für vier von sechs Kinofilmen über die *Wohlfühlheimat Sowjetunion* zeichnete sich Central Partnership – Russlands größte, erfolgreichste und einflussreichste Verleihfirma, die seit 2014 zur kremlnahen Holding Gazprom-Media gehört – für Vertriebs- und Vermarktungsaktivitäten verantwortlich (Tab. 35). Seit seiner Gründung im Jahr 1996 bis zum Ende des Jahres 2023 brachte das Unternehmen 859 Filme in die Kinos, darunter 288 russische Produktionen. Central Partnership agiert als exklusiver Vertriebspartner der Paramount Pictures, einem der fünf *Major-Studios* der USA, in Russland. Im Jahr 2021 betrug der Anteil von Central Partnership am Kassenumsatz aller nationalen Kinoproduktionen 34,6 Prozent. Im Jahr 2023 lag diese Zahl sogar bei 59,25 Prozent (Central Partnership). Im August 2018 übernahm Wadim Wereschtschagin, der Sohn des Filmproduzenten Leonid Wereschtschagin, den Posten des Generaldirektors.

In Sachen Werbe- und Promokampagnen konnten die beiden anderen Verleihfirmen, Bazelevs Distribution und Nashe Kino, nicht mit dem Marktgiganten Central Partnership mithalten. Mehrere Filmkritikerinnen und -kritiker führten die enttäuschenden Besucherzahlen in der ersten Kinowoche von *WREMJA PERWYCH* auf die verspätete und bescheidene Marketingkampagne im Vorfeld der Premiere zurück. Zum späteren Erfolg des Films an den Kinokassen trugen nicht nur die Mundpropaganda, sondern auch die quasi verpflichtenden Kinobesuche von Schulklassen im Rahmen des Tages der Kosmonauten am 12. April bei.

Tab. 35: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Verleih

Titel	Kinostart	Verleihfirma	Kopien
<i>LEGENDA</i> № 17	18.04.2013	Central Partnership	1.400
<i>WREMJA PERWYCH</i>	06.04.2017	Bazelevs Distribution	1.415
<i>SALJUT-7</i>	12.10.2017	Nasche Kino	1.545
<i>DWISCHENIJE WWERCH</i>	28.12.2017	Central Partnership	N/A
<i>STRELZOW</i>	24.09.2020	Central Partnership	N/A
<i>TSCHEMPION MIRA</i>	30.12.2021	Central Partnership	N/A

Quelle: Kinobusiness.com

Die mitproduzierenden Fernsehsender, Perwyj Kanal und Rossija 1, spielten eine besonders aktive Rolle in der Vermarktung der Filme. Neben den üblichen Werbespots wurde in Nachrichtensendungen und Talkshows positiv über die Filme berichtet. Ergänzend zu Pressematerialien (wie Behind-the-Scenes-Videos) und traditionellen Vermarktungsstrategien gingen Schauspieler und Regisseure auf Promotouren für ihre Filme.

- Beispiel hierfür ist Danila Koslowskij, der Hauptdarsteller von *LEGENDA № 17*, der in Omsk, Nowosibirsk, Ufa, Kasan und Moskau den Film präsentierte.

Den Filmen wurde eine besondere Legitimation zuteil, wenn prominente *Partei-, Militär- und Sportfunktionäre*, vor allem aber der Präsident Putin, zur Vorpremiere erschienen (oder den Film im Rahmen einer geschlossenen Vorführung sahen) und sich anschließend wohlwollend über den Film äußerten.

- Bei der Vorpremiere von *LEGENDA № 17* in Sotschi waren neben prominenten Eishockeyspielern und -trainern auch der damalige Sportminister Witalij Mutko und der Verteidigungsminister Sergej Schojgu anwesend. Wladimir Putin hielt eine Rede, in der er das Filmrelease mit dem Auftakt der Jugendweltmeisterschaft im Eishockey verknüpfte und seine Hoffnung zum Ausdruck brachte, dass die Vorführung das im Saal anwesende Jugendnationalteam motivieren wird, »unser Land bei der Weltmeisterschaft würdig zu vertreten« (Presidential Executive Office 17.04.2013).
- Eine Vorführung von *WREMJA PERWYCH* fand im Kreml statt, wo Putin den Film lobte. Eingeladen waren neben den Filmemachern und ihrem Berater, dem Kosmonauten Alexej Leonow, auch die sowjetische Kosmonautin und erste Frau im Weltraum, Walentina Tereschkowa, sowie die Töchter von Jurij Gagarin und Sergej Koroljow, dem Raketenkonstrukteur und Vater der sowjetischen Raumfahrt.
- *SALJUT-7* zog ebenfalls die Aufmerksamkeit Putins auf sich: Bei einer geschlossenen Vorführung im Kreml traf er sich mit dem Regisseur, den Hauptdarstellern und den Produzenten sowie mit Igor Komarow, dem damaligen Leiter der russischen Weltraumbehörde Roskosmos, und den Kosmonauten, die an der realen Rettungsmission im Jahr 1985 beteiligt waren.
- Wladimir Putin dankte auch öffentlich dem Schauspieler Wladimir Maschkow, der in *DWISCHENIJE WWERCH* die Hauptrolle spielte. Maschkow ist zudem als Mitglied der Partei Einiges Russland für seine langjährige öffentliche Unterstützung des Präsidenten bekannt.
- Am Tag der Premiere von *STRELZOW* organisierte das Russische Sportministerium eine Sondervorführung für Kinder aus Fußballschulen und -akademien. Zu den Gästen gehörten unter anderem der Sportminister Oleg Matyzin, der da-

malige Trainer der Fußballnationalmannschaft Stanislaw Tschertschesow sowie prominente russische Fußballspieler.

Die bei der Vermarktung von Geschichtsfilmen in Russland angewandten Strategien zur *Authentizitätsbeglaubigung* unterscheiden sich nicht wesentlich von denen, die von deutschen Filmschaffenden verwendet werden. In Interviews heben Filmemacher wiederholt ihr Anliegen hervor, die Geschichte – ob es sich um ein historisches Ereignis oder eine Biografie handelt – so wahrheitsgetreu wie möglich zu erzählen und auf jedes noch so kleine Detail zu achten. Sie berichten detailliert über Archivrecherchen, Beratungsgespräche und den beträchtlichen Aufwand, der im Produktionsprozess betrieben wurde. Beispiele hierfür sind die Suche nach authentischen Eishockey-Stadien für *LEGENDA № 17* oder die detailgenaue Rekonstruktion von Räumlichkeiten, in denen Schachturniere stattfanden, für *TSCHEMPION MIRA*. Etwaige Abweichungen von der historischen Realität begründen die Filmemacher mit dramaturgischer Notwendigkeit, der Breite der Zielgruppe sowie der Notwendigkeit, die Komplexität vor allem bei Spezialthemen wie Weltraummissionen und Schach zu reduzieren.

- Danila Koslowskij, der Hauptdarsteller von *LEGENDA № 17*, trug die Originaljacke von Walerij Charlamow. Über seine Bemühungen, die Atmosphäre der 1970er Jahre authentisch zu rekonstruieren, äußert sich der Regisseur Nikolaj Lebedew: »Wir können uns selbst täuschen, aber wir werden niemals das Publikum täuschen. Und wenn etwas nicht stimmt, wird es definitiv bemerkt, aber wenn auf dem Bildschirm ein genaues, authentisches Bild zu sehen ist, spielt es keine Rolle, wie viel Mühe und Geld es gekostet hat.« (Prosjanow 2013)
- Bei der Produktion von *SALJUT-7* wurde das Kosmonautentrainingszentrum mit lebensgroßen Modellen von der Raumstation Saljut-7 und dem Raumschiff Sojus T-13 nachgebaut. Kosmonauten, Experten des russischen Raumfahrtkonzerns RKK Energija und der ehemalige Leiter von Roskosmos, Igor Komarow, standen den Filmemachern beratend zur Seite, um die Genauigkeit und Glaubwürdigkeit der Darstellung zu gewährleisten.
- Bei der Produktion von *STRELZOW* fungierte Alexandr Mostowoj, ein ehemaliger Mittelfeldspieler und Stürmer von »Spartak Moskau« sowie der Fußballnationalmannschaft der UdSSR und später Russlands, als beratender Fußballexperte.
- In den Pressematerialien zu *TSCHEMPION MIRA* wird betont, dass Regisseur und Drehbuchautor Alexej Sidorow Schachliteratur und autobiografische Werke der beiden Großmeister studierte sowie Dokumentararchive durchforstete. Alle Schauspieler, die Schachspieler darstellten, unterzogen sich zudem einem intensiven Schachtraining: Sie lasen Fachliteratur und analysierten Schachpartien mit beratenden Trainern. Der Hauptdarsteller Iwan Jankowskij beteiligte

sich sogar an einem Schachklub und übte viel online (Central Partnership 2021a).

Da alle sechs Filme auf historische Persönlichkeiten rekurrieren, deren filmische Portraits nie gänzlich unumstritten sind, legen die Filmemacher großen Wert darauf, die Angehörigen miteinzubeziehen. Dies betrifft sowohl die Handlung und Darstellung als auch den Casting-Prozess.

- Bei der Produktion von *LEGENDA № 17* wurde Alexandr Charlamow, der Sohn von Walerij Charlamow und selbst ein professioneller Hockeyspieler, involviert. Die Filmemacher betonen zudem, dass sie den Dialog mit anderen Verwandten und Hockeyspielern suchten.
- Für *DWISCHENIJE WWERCH* wirkte der Basketballspieler Iwan Jedschko, ein Mitglied der Olympiasiegermannschaft, als Berater mit.
- Die Macher von *TSCHEMPION MIRA* ließen sich von Dmitrij Olejnikow, dem Kurator des Moskauer Schachmuseums, einem Meistertitel-Kandidaten im Sport und dem Kandidaten der historischen Wissenschaften, beraten. Zudem wurden der Großmeister Anatolij Karpow persönlich und zwei weitere Großmeister in den Filmentstehungsprozess einbezogen.

Rezeption

Reichweite Mit über 12 Millionen Kinobesuchen in Russland und einem Einspielergebnis von rund 2,9 Milliarden Rubel (ungefähr 34,5 Millionen Euro) ist *DWISCHENIJE WWERCH* der erfolgreichste russische Historienfilm der letzten Jahrzehnte und die dritterfolgreichste russische Kinoproduktion überhaupt (Stand: Februar 2024, Kinofonds/EAIS). Angesichts der hohen Anzahl an Startkopien, mit denen *LEGENDA № 17*, *WREMJA PERWYCH* und *SALJUT-7* in die Kinos gebracht wurden (Tab. 35), der massiven Werbekampagnen sowie der zahlreichen quasi verpflichtenden Schulkinoveranstaltungen, erscheinen die überragenden Publikumszahlen konsequent (Tab. 36). Die beiden neueren Filme *STRELZOW* und *TSCHEMPION MIRA* hingegen erzielten schlechtere Ergebnisse: Möglicherweise litten sie – wie auch viele andere Kinofilme in den Jahren 2020–2021 – unter den behördlichen bzw. staatlichen Maßnahmen, die in Russland im Zuge der Coronavirus-Pandemie ergriffen wurden. Doch auch bei den Kritikern konnten *STRELZOW* und *TSCHEMPION MIRA* keine Begeisterung wecken.

Tab. 36: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Reichweite

Titel	Anzahl Kinobesuche
LEGENDA N° 17	4.205.168
WREMJA PERWYCH	2.423.504
SALJUT-7	3.095.943
DWISCHENIJE WWERCH	12.453.261
STRELZOW	1.455.706
TSCHEMPION MIRA	1.282.619

Quelle: Kinopoisk, Kino-teatr

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit

»Ehrlich gesagt habe ich den ganzen Film über geweint, weil ich mich bei dem Gedanken ertappt habe, dass ich stolz darauf bin, Russin zu sein, auf diesem Boden geboren zu sein, und darauf, dass es so geniale Menschen gibt!« (Schauspieler:in Marija Koschewnikowa nach der Vorführung von *SALJUT-7* in Indrikow 2017)

Vier der sechs Filme bekamen überwiegend positive Kritiken, und zwar sowohl von staatsnahen als auch von kremlkritischen Medien sowie von Fachzeitschriften. Die neueren Produktionen konnten die Kritiker allerdings nicht überzeugen (Tab. 37).

Tab. 37: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Rezensionen

Titel	Anzahl Rezensionen (gesamt)	Gute bis begeisterte Rezensionen
LEGENDA N° 17	54	44 (81 %)
WREMJA PERWYCH	49	34 (70 %)
SALJUT-7	30	20 (67 %)
DWISCHENIJE WWERCH	39	30 (77 %)
STRELZOW	22	3 (14 %)
TSCHEMPION MIRA	20	2 (1 %)

Quelle: Kritikanstvo.ru⁷

7 Für die Analyse der Filmkritiken griff ich auf die Daten des Rezensionsaggregators *Kritikanstvo.ru* zurück. Zwar kann nicht garantiert werden, dass das Portal wirklich alle Rezensionen

Über die *Wohlfühlfilme* berichteten die Leitmedien wiederholt und zu verschiedenen Anlässen: Dazu gehörten Berichte zu (Vor-)Premieren und exklusiven Vorführungen, Erfolgen und Flops an den Kinokassen sowie Skandale, die durch die Filmvorführungen im Ausland ausgelöst wurden, wie zum Beispiel die empörten Reaktionen auf *LEGENDA № 17* in Toronto. In nationalen und regionalen Zeitungen wurden zahlreiche Interviews mit den Filmemachern, Schauspielern und Zeitzeugen veröffentlicht, ebenso wie Insiderberichte zum Produktionsprozess und »Realitätschecks«. Einen weiteren Anlass für die Berichterstattung boten die Reaktionen und Eindrücke von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die direkt an den historischen Ereignissen beteiligt waren, sowie von Kameraden und Verwandten der historischen Persönlichkeiten, die im Zentrum der Filme standen.

- Bereits vor der Premiere reichten die Witwen von Wladimir Kondraschin (dem Vorbild für den Protagonisten Garanschin) und des Basketballspielers Alexandr Below Klage gegen die Produktionsfirma TriTe ein. Sie warfen den Filmemachern von *DWISCHENIJE WWERCH* eine realitätsfremde Darstellung, die Verunglimpfung des Andenkens ihrer Ehemänner sowie einen unzulässigen Eingriff in die Privatsphäre vor. Als Reaktion darauf nahmen die Filmemacher einige Anpassungen am Drehbuch vor.

Staatsnahe Medien feierten die Filme als »Triumph« (exemplarisch Jusipowa 2013) und lobten sowohl die darstellerischen Leistungen als auch die dramaturgischen und technischen Stärken, wie die Qualität der Weltraum- und Basketballszenen, sowie die patriotische Ausrichtung der Filme. Mit dieser überschwänglichen Anerkennung positionierten staatliche und staatsnahe Medien die Geschichtsblockbuster als einen wesentlichen Teil der nationalen Geschichts- und Identitätserzählung. Besonders rund um bedeutsame Ereignisse und Gedenktage, wie die Olympischen Winterspiele in Sotschi 2014 oder den Tag der Kosmonauten am 12. April, wurden die Diskussionen über die Filme intensiviert oder erneut angestoßen.

- Anselika Wasilenko (2013) vom *Moskowskij Komsomolez* sprach in ihrer Rezension zu *LEGENDA № 17* von einem »erstaunlich schönen, mitreißenden Film, der in uns das Gefühl von Patriotismus und Stolz auf unser Land erweckt«. Auch Walerij Kitschin (2013) von der *Rossijskaja Gaset*a lobte den Eishockeyfilm dafür, dass er »einen der welterschütternden Durchbrüche, die unser Land immer wieder geschafft hat, wieder erlebbar« macht: »Er weckt in den Zuschauern jenes Gefühl von Patriotismus, das nicht künstlich erzeugt und pompös aufgeblasen werden kann.«

nen erfasst, dennoch geben die Daten einen guten Überblick über den allgemeinen Tenor der Filmkritik.

- *WREMJA PERWYCH* erhielt von Anastasija Rogowa (2017a) von der *Iswestija* viel Anerkennung für das Erinnern an die »glorreiche Vergangenheit«.
- Alexej Almasow (2017) von der *Komsomolskaja Prawda* ernannte *DWISCHENIJE WWERCH* zum »Gänsehaut verursachenden Volkskino«.

Trotz der überwiegend positiven Aufnahmen in kremelfreundlichen Medien gab es auch skeptische Stimmen. Kritisiert wurden unter anderem die teilweise unglaublichen Handlungsnebenstränge, wie die Liebeslinie in *LEGENDA № 17* (Jusipowa 2013) oder der Familienstrang in *SALJUT-7* (Rogowa 2017b). Ebenso stoßen die karikaturhaften Darstellungen der Anderen, beispielsweise der Kanadier in *LEGENDA № 17* (Jusipowa 2013) oder des litauischen Basketballspielers Modestas Paulauskas in *DWISCHENIJE WWERCH* (Sosnowskij 2017), auf Kritik, sowie die als zu stark und problematisch empfundenen Abweichungen von den realen Biografien und historischen Ereignissen. Dramaturgische Mängel führten dazu, dass *TSCHEMPION MIRA* gar als »Film aus Pappe« (Kiseljowa 2023) kritisiert wurde. Einige Journalistinnen und Journalisten nahmen sogar den hurrapatriotischen Tenor der Filme aufs Korn.

- Andrej Koroljow (2017) kommentierte im *Moskowskij Komsomolez*: »In den letzten Jahren wurde aus fast jedem großen russischen Film, der mit staatlichen Mitteln gefördert und mit Blockbuster-Ambitionen ausgestattet wurde, versucht, ein propagandistisches Flugblatt zu machen. Das Weltraumdrama *WREMJA PERWYCH* macht da keine Ausnahme.«

Die insgesamt positive Aufnahme der Filme spiegelte sich nicht nur in den Kritiken wider, sondern auch in den Reaktionen von Kinobesuchern, wie Filmemacher in Interviews erzählen und Journalisten, die bei Premieren anwesend waren, berichteten.

- Bei den Vorführungen von *LEGENDA № 17* riefen die Zuschauerinnen und Zuschauer während der Eishockeyspiele »Tor!« und spendeten beim Abspann Beifall (Rabiner 2013b).
- Natalija Jatschmennikowa von der *Rossijskaja Gaseta* berichtete von der Vorpremiere von *SALJUT-7* im Großen Kremlpalast: »Das Publikum brach dreimal in Applaus aus. In den dramatischsten Momenten des Films, als alles an der Grenze der menschlichen Möglichkeiten [...] war. Als die Dinge nicht funktionierten – und funktionierten. Als russischer Charakter und Professionalität die Oberhand über die Umstände gewannen.« (Netschaew und Jatschmennikowa 2017)

Auszeichnungen Die umfangreichen Produktions- und Werbebudgets, weitreichende Kinostarts, eine erhebliche mediale Präsenz sowie Erfolge beim Publikum führten zu zahlreichen Nominierungen und Auszeichnungen (Tab. 38). Dass alle sechs

Produktionen mit dem Goldenen Adler prämiert wurden, erscheint angesichts des Entstehungskontextes dieser Auszeichnung durchaus schlüssig: Der Filmpreis, ins Leben gerufen vom Regisseur und Produzenten Nikita Michalkow, wird oft als Michalkows ›Taschenpreis‹ bezeichnet, was andeutet, dass insbesondere Werke von Michalkow selbst oder seinem Produktionsstudio TriTe bei den Nominierungen und Auszeichnungen bevorzugt werden. Der ehemalige Präsident der russischen Gilde der Filmkritiker, Wiktor Matisen, kritisiert zudem die politisch-ideologische Ausrichtung des Goldenen Adlers: »Es ist ein mächtiger, majestätischer Preis, dessen Gewinner das Volk wissen lassen sollten, dass man auf Russland stolz sein sollte.« (Nationaler Nachrichtendienst 2015)

Tab. 38: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Auszeichnungen

Titel	Auszeichnungen
LEGENDA № 17	Goldener Adler (6x, darunter Bester Spielfilm und Bestes Drehbuch), Kinotawr (Publikumspreis)
WREMJA PERWYCH	Goldener Adler (4x, darunter Beste männliche Hauptrolle), Nika (Beste männliche Nebenrolle)
SALJUT-7	Goldener Adler (2x, darunter Bester Spielfilm), Nika (Beste Kamera)
DWISCHENIJE WWERCH	Goldener Adler (6x, darunter Beste männliche Hauptrolle)
STRELZOW	Goldener Adler (Beste Montage)
TSCHEMPION MIRA	Goldener Adler (5x, darunter Bester Spielfilm, Beste Regie und Beste männliche Hauptrolle)

Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

»In den letzten Jahren wurde aus fast jedem großen russischen Film, der mit staatlichen Mitteln gefördert und mit Blockbuster-Ambitionen ausgestattet wurde, versucht, ein propagandistisches Flugblatt zu machen.« (Koroljow 2017)

Die Filme, die retrospektiv aus der Sowjetunion eine glorreiche *Wohlfühlheimat* formen, vermitteln die Idee der Zugehörigkeit zu einer besonderen, einzigartigen Nation. Erzählungen von Helden und Abenteuern nähren die Sehnsucht nach der (angeblichen) ruhmreichen Sowjetunion der Nachkriegszeit – einer Ära internationalen Ansehens und nationaler Stabilität. Sie erschaffen rückblickend ein *Heimatbild*, dessen Verlust von vielen ehemaligen Sowjetbürgerinnen und -bürgern als besonders schmerzhaft empfunden wurde.

Das Verankern ruhmreicher Geschichtskapitel im kollektiven Gedächtnis ist eines der Ziele, die Filmemacher mit ihren Werken verfolgen. So äußerte der Produzent Leonid Wereschtschagin in Bezug auf *LEGENDA № 17* seine Besorgnis darüber, dass die Erinnerung an das Wunder des ersten Spiels der Summit Series 1972 zu verblassen droht: »Meine Generation wird aussterben – und dann wird das alles endgültig ausradiert.« (Rabiner 2013b) Was als Herzensprojekt des Produzenten begann, entwickelte sich zu einem Wendepunkt in der filmischen Auseinandersetzung mit der sowjetischen Vergangenheit. Der Drehbuchautor Michail Mestezkij erkannte kurz nach dem bahnbrechenden Erfolg seines Eishockeydramas die Gefahr, dass damit eine Welle patriotischer Blockbuster im Auftrag des Staates losgetreten wird:

»Unser Staat erkannte plötzlich: Ein Film kann patriotisch und kommerziell erfolgreich zugleich sein. Früher mischte er sich sehr vorsichtig in den Filmproduktionsprozess mit konkreten ›Aufträgen‹, weil es offensichtlich war: Patriotische Filme würden nichts einbringen. Filme wurden im Auftrag gedreht und scheiterten. Und dann kam ›Legenda № 17‹! Ein patriotischer Film? Ja. Und jetzt scheint es ihnen: Wenn ›Legenda‹ so erfolgreich war, werden wir etwas Ähnliches in Auftrag geben und den gleichen Effekt erzielen. Daher müssen die Finanzströme des Kinofonds und seines komplexen Fördersystems auf Projekte umgeleitet werden, die der Staat selbst bestimmt.« (Mestezkij in Rabiner 2013b)

LEGENDA № 17 schaffte nicht nur einen kommerziellen Durchbruch, sondern ebnete auch den Weg für weitere Filme mit patriotisch-ideologischer Ausrichtung. Das Basketballdrama *DWISCHENIJE WWERCH* wurde daher nicht zufällig als »ideologische Fortsetzung« (Sosnowskij 2017) von *LEGENDA № 17* bezeichnet.

Sowjetunion als Kompromissrealität

Abb. 49: WYSSOZKIJ
(Filmplakat)



Quelle: Sony Pictures
(WDSSPR)

Abb. 50: LEDOKOL
(Filmplakat)



Quelle: Nasche Kino

Abb. 51: TSCHERNOBYL
(Filmplakat)



Quelle: Central Partnership

Filminhalt

Film-Oberfläche Die drei *Kompromissfilme* haben mit den *Wohlfühlblockbustern* eine wichtige Gemeinsamkeit: Auch sie rufen *Helden* aus der sowjetischen Vergangenheit in Erinnerung und appellieren – wenn auch weniger vehement und unverhohlen – an patriotische Gefühle. Im Mittelpunkt stehen jedoch nicht Siege und Triumphe sowie der dornige Weg dorthin, sondern Krisen und Katastrophen. Die Geschichten ihrer Bewältigung verschränken sich oft mit Liebes- und Familiensträngen.

- *WYSSOZKIJ – SPASIBO, TSCHTO SCHIWOJ* (Wyssozkij – Danke, dass du lebst) spielt im Jahr 1979 und beleuchtet eine kurze Episode aus dem Leben des sowjetischen Dichters, Liedermachers und Schauspielers Wladimir Wyssozkij (Abb. 49): Während einer Konzerttournee im usbekischen Buchara wird das Volksidol nach einem ›klinischen Tod‹ zurück ins Leben geholt.
- Der Katastrophenfilm *LEDOKOL* (Der Eisbrecher) erzählt von der Besatzung des Eisbrechers »Michail Gromow« (realhistorisches Vorbild: »Michail Somow«), der 1985 im Eis der Antarktis 133 Tage lang eingeschlossen war (Abb. 50).
- Das Drama bzw. der melodramatische Thriller *TSCHERNOBYL* spielt vor dem Hintergrund der Reaktorexpllosion im Jahr 1986 und erzählt die fiktive Geschichte eines Feuerwehrmannes, der zusammen mit anderen ›Liquidatoren‹ versucht,

eine noch größere Katastrophe abzuwenden. Gleichzeitig entfaltet sich vor dem Hintergrund der nuklearen Katastrophe eine tragische Liebesgeschichte, die zugleich das Motiv des Filmplakats bildet (Abb. 51).

Die Protagonisten der *Kompromissfilme*, die auch hier ausschließlich männlich sind (Tab. 39), teilen viele Eigenschaften mit den mutigen, eigensinnigen und patriotisch gesonnenen Helden aus der *Wohlfühlrealität*.

- Sie präsentieren sich nicht überheblich, sondern stehen den einfachen Menschen nah und sind bei ihnen beliebt, sei es bei Musikfans oder Matrosen. »Wir haben, wissen Sie, nicht die gleiche Art von Konzert wie im Kreml – dort lassen sie mich noch nicht hinein«, sagt beispielsweise Wyssozkij zu seinem Publikum in Bucharä.
- Alle drei Protagonisten wollen sich nicht blind fügen und verweigern den staatlichen Autoritäten gelegentlich den Gehorsam. Sie zeichnen sich durch ihren freien Geist und ihre Sturheit aus, äußern ihre Meinung offen und scheuen sich nicht, gegen den Strom zu schwimmen. »Ich beneide deine Freiheit, deine ungezähmte Seele. Du fürchtest nichts, tust, was du willst, und musst niemandem Rechenschaft ablegen«, sagt der Feuerwehrchef zu Karpuschin in *TSCHERNOBYL*.
- Die Protagonisten agieren selbstlos, verantwortungsvoll und pflichtbewusst, setzten sich für ihre Freunde und Kameraden ein und bringen dabei ihr eigenes Leben in Gefahr. Trotz ärztlicher Warnungen bricht Wyssozkij zu einer Konzerttournee nach Usbekistan auf, um sein Team und seine Fans nicht zu enttäuschen; Andrej Petrow verweigert Befehle und nimmt eine Gefängnisstrafe aufgrund der Missachtung von Vorschriften in Kauf, um Mitglieder der Eisbrechercrew zu retten; Alexej Karpuschin begibt sich auf eine lebensgefährliche Rettungsmission unter dem Atomreaktor und opfert dabei letztendlich sein Leben.
- Die Charaktere haben auch ihre Schwächen und Imperfektionen: Wyssozkij kann trotz erheblicher Herz- und Nierenprobleme nicht von seiner Drogensucht loskommen; Petrow und Karpuschin gelingt es nicht, ihr Familienleben auf die Reihe zu bringen.

Tab. 39: Sowjetunion als Kompromissrealität: Protagonisten

Titel	Name	Rolle
WYSSOZKIJ	Wladimir Wyssozkij	Liedermacher
LEDOKOL	Andrej Petrow (Prototyp: Valentin Rodtschenko)	Eisbrecherkapitän
TSCHERNOBYL	Alexej Karpuschin	Feuerwehrmann

In den *Kompromissfilmen* spielen die Westler als ideologische Gegenspieler eine nebensächliche Rolle. Stattdessen treten Vertreter des restriktiven Systems als Gegner in den Vordergrund (mehr dazu unter *Dramaturgisch-rhetorische Mittel*), die im Laufe der Handlung einen positiven Wandel durchmachen.

- Der zunächst linientreue KGB-Schurke Wiktor Bechtejew in *WYSSOZKIJ* wandelt sich zum Helfer, nachdem er über Kopfhörer das Gebet des Liedermachers hört und allmählich den Wert der inneren Freiheit erkennt – eine Parallele zu *DAS LEBEN DER ANDEREN* ist nicht zu übersehen. Gegen Ende des Films sagt Wyssozkij zum KGB-Oberst, der seine Geliebte verhaftet hat: »Früher ließen die Menschen Vögel aus ihren Käfigen frei, um sich selbst zu befreien. Versuch es!«
- Der arrogante und autoritär veranlagte Kapitän Sewtschenko in *LEDOKOL* erkennt ebenfalls den Wert des kameradschaftlichen Zusammenhalts und setzt sich schließlich für die Crew ein, um sie vor der Bestrafung für ihre Befehlsverweigerung zu schützen.

Dramaturgisch-rhetorische Mittel

»Kann ein Mitglied des Zentralkomitees einem Kriminellen und einem Drogen-süchtigen zuhören und danach applaudieren? Aber da sitzen sie und klatschen!« (Wladimir Wyssozkij in *WYSSOZKIJ*)

Eine Aneinanderreihung von Konflikten und Extremsituationen, die auf bemerkenswerte Weise überwunden und gelöst werden, erzeugt eine dramaturgische Spannung.

- In *WYSSOZKIJ* entkommt der Protagonist nur knapp dem klinischen Tod und wird mit einer Adrenalin-spritze wiederbelebt (»Das ist wie eine Auferstehung!«).
- Der Eisbrecher »Michail Gromow« erleidet bei einem knapp vermiedenen Zusammenstoß mit einem Eisberg schwere Schäden und bleibt im Eis gefangen.

Die Lage an Bord spitzt sich zu, da die Essens- und Wasservorräte zur Neige gehen, die Konflikte innerhalb der Crew zunehmen und die drohenden Konsequenzen immer ernster werden.

- Die Dramatik der Ereignisse rund um die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl und deren Nachwirkungen liegt auf der Hand.

Im Gegensatz zu den *Wohlfühlfilmen* spielt der Westen als Opponent in diesen Filmen eine untergeordnete bis keine Rolle. Der *Konflikt zwischen Mensch und System* rückt deutlich in den Vordergrund, erreicht den dramaturgischen Höhepunkt und legt eines der Kernprobleme des sowjetischen Systems offen: die Geringschätzung des Einzelnen, seines Lebens und seiner Interessen durch die sowjetische Machtspitze.

- *WYSOZKIJ* ist der einzige Film aus der Stichprobe, in dem der KGB eine zentrale, handlungstragende Rolle spielt. Der Geheimdienst verfolgt und überwacht den Protagonisten, verwanzt Hotelzimmer, hört Gespräche ab, bedroht und übt Druck aus, zwingt zur Kooperation, verhaftet und durchsucht. Der Widerstand des freisinnigen Künstlers gegen das repressive System bildet das tragende Handlungsmotiv.
- In *LEDOKOL* und *TSCHERNOBYL* zeichnen sich Frauen als besonders eifrige Kritikerinnen des sowjetischen Machtapparats aus. »Hoffen sie dort im Ministerium auf gut Glück oder darauf, dass das Wetter mitspielt? Sie retten nur ihren eigenen Arsch«, sagt die Ehefrau des Eisbrecherkapitäns. In beiden Filmen erleben die Angehörigen der Tschernobyl-Liquidatoren und der in Lebensgefahr schwebenden Besatzungsmitglieder des Schiffs, wie sie von den Sowjetbehörden belogen und im Ungewissen gelassen werden.
- In *TSCHERNOBYL* wird der Umgang des Staates mit den Folgen der Katastrophe – wenn auch nur flüchtig – thematisiert, einschließlich der Vertuschungsversuche, der rücksichtslosen Vorbereitungen für die Maifeierlichkeiten und der chaotischen Evakuierung der Bevölkerung aus Prypjat. Dabei erhalten sozialistische Parolen eine starke symbolische Aufladung. Sie prangen auf Transparenten vor allem in Szenen, die die Heuchelei des sozialistischen Systems entlarven und das Ausmaß der Katastrophe verdeutlichen: Pathetische Sprüche wie »Ehrenvoll alle Ziele der Partei erreichen!« oder »Friedliches Atom – in jedes Haus!« stehen in scharfem Kontrast zur harten Realität der Atomkatastrophe.

Die Hauptfiguren treten für das Recht ein, ihr Handeln unabhängig vom staatlichen Einfluss bestimmen zu können. Dabei ringen sie zugleich mit *inneren Konflikten* und Unsicherheiten, was die emotional-psychologischen Komponenten der Erzählung in den Vordergrund rückt.

- Wysozkij setzt sich mit seiner Krankheit und Drogensucht auseinander; die Kameradschaft der Eisbrechercrew wird unter den extremen und lebensbedrohlichen Umständen auf die Probe gestellt; und *TSCHERNOBYL* zeigt, wie Menschen, denen im alltäglichen Leben oft Mut und Anstand fehlen, im Angesicht der Katastrophe über sich hinauswachsen und zu Helden werden, die bereit sind, ihr Leben für das Wohl der Gemeinschaft zu riskieren.

Inhaltlich-ideologische Aussagen Sowohl in der *Wohlfühlrealität* als auch in der *Kompromissrealität* erhalten Figuren Legitimation, die einem *kollektivistischen Wertekompass* folgen. Diese Filme bieten Anhaltspunkte für die Herausbildung und Festigung einer spezifischen nationalen Identität, die sich zwar weniger durch eine Abgrenzung vom Westen definiert, jedoch Heimatliebe, Mut, Selbstlosigkeit, Pflichtbewusstsein und die Bereitschaft zur Aufopferung für das Wohl der Nation als richtige und traditionell russische Werte verankert.

- »Im Theater sagt man, ein triftiger Grund für die Abwesenheit eines Schauspielers bei einer Aufführung sei der Tod. Und wir sind am Leben«, erklärt der erschöpfte Wysozkij seinem Konzertpublikum und fährt trotz allem mit seinem Auftritt fort.
- In *LEDOKOL* und *TSCHERNOBYL* werden die aus Naturkatastrophen und Unfällen resultierenden Krisen im Verlauf der Handlung kollektiv bewältigt.

Professionalität und Zielstrebigkeit zählen ebenfalls zu den wesentlichen Identitätsmerkmalen. Im Wertesystem der Protagonisten haben ihre Jobs – seien es berufliche Verpflichtungen, eine Rettungsmission oder einfach ihre künstlerische Berufung – Vorrang vor privaten, einschließlich familiären, Beziehungen.

- »Ich muss einfach schreiben, einfach schreiben, und es muss klappen. So lebe ich mein Leben. Das ist mein Sinn«, erklärt Wysozkij.
- Karpuschin lässt seine Geliebte und seinen Sohn zurück, um sich auf eine Mission zu begeben, bei der er tödlichen Strahlendosen ausgesetzt wird.

Indem diese Filme eine *Wertegemeinschaft* beschwören, evozieren sie zugleich eine Antipathie gegenüber jenen, die diese Werte verletzen. Als Gegenspieler – oder *Out-group* – werden karrieregeile und ängstliche Apparatschiks dargestellt, die den Anweisungen von oben unhinterfragt folgen, ausschließlich auf ihren eigenen Nutzen bedacht sind und im Zweifelsfall bereit sind, das Leben anderer zu opfern.

Ästhetisch-gestalterische Mittel Die Farbgestaltung in diesen Filmen entspricht der üblichen Darstellung der Sowjetunion in den Filmen der letzten Jahrzehnte: In warmen Farben wird eine gemütliche, bunte Welt konstruiert.

- *WYSSOZKIJ* zeichnet sich durch eine gewisse Vintage- bzw. Retroästhetik aus: Die Farbgebung erinnert an die Kinofilme aus Sowjetzeiten, die von Swema, dem damals führenden Hersteller fotografischer Filme, produziert wurden (Abb. 52).

Abb. 52: Szene aus *WYSSOZKIJ*



Quelle: Trailer zu *WYSSOZKIJ*, hochgeladen von SonyPicturesRU (<https://www.youtube.com/watch?v=wTbqwQbLmOA>) (Screenshot)

- Zu Beginn von *TSCHERNOBYL* wird die junge und moderne Stadt Prypjat in grellen, lebensfrohen Farben dargestellt (Abb. 53). Im Kontrast dazu wird die Farbpalette nach dem Super-GAU immer düsterer, entsättigter und kälter (Abb. 54).

Abb. 53: Prypjat vor der Katastrophe in *TSCHERNOBYL*



Quelle: Trailer zu *TSCHERNOBYL*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=y6e2vNM1Upk>) (Screenshot)

Abb. 54: Prypjat nach der Katastrophe in TSCHERNOBYL



Quelle: Trailer zu *TSCHERNOBYL*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=y6ezvNM1Upk>) (Screenshot)

Authentizitätskonstruktion (filmimmanent) So wie die *Wohlfühlfilme*, so knüpfen auch die *Kompromissfilme* an den sowjetisch-russischen *Kulturcode* an: Nicht nur Alltagsgegenstände, sondern auch popkulturelle Produkte, wie die Komödie *BRILLANTOWAJA RUKA* (Der Brillantenarm) (SU 1969) und die Musik von Wladimir Wyssozkij, Alla Pugatschowa und Wiktor Zoj, evozieren besonders bei älteren Zuschauerinnen und Zuschauern Erinnerungen an ihre Jugend.

- Ein markantes Beispiel für die Bemühungen um Authentizität ist das Biopic *WYSOZKIJ*: In den Medien kursierten Gerüchte, dass eine Silikonkopie von Wyssozkij's Totenmaske angefertigt wurde, um dem Hauptdarsteller eine möglichst große Ähnlichkeit mit dem Liedermacher zu verleihen (Abb. 55, 56). Die Filmemacher dementierten die Verwendung des Gesichtsabdrucks, betonten jedoch den großen Aufwand bei der Maskenarbeit: Die Schminkprozedur des Hauptdarstellers beanspruchte jeden Drehtag viereinhalb Stunden. Der Maskenbildner berichtet, dass über 500 Fotos zu Rate gezogen wurden, um eine größtmögliche Nähe zum echten Wladimir Wyssozkij zu erreichen. Auch CGI-Technologie (Computer Generated Imagery) kam zum Einsatz.

Abb. 55: Wladimir Wyssozkij im Film



Quelle: Trailer zu *Wyssozkij*, hochgeladen von SonyPicturesRU (<https://www.youtube.com/watch?v=wTbqwQbLmOA>) (Screenshot)

Abb. 56: Wladimir Wyssozkij



Quelle: Archivfoto, Igor Palmin/Wikimedia Commons (<https://www.flickr.com/photos/igorpalmin/3272298032/>)

In *WYSOZKIJ* und *TSCHERNOBYL* wird durch Textinserts im Abspann eine Verbindung zu realen historischen Ereignissen hergestellt. Obwohl beide Filme sich eindeutig auf echte Geschehnisse und Personen beziehen, betonen sie zugleich den fiktionalen Charakter ihrer Darstellungen:

- Im Abspann von *WYSOZKIJ* wird hervorgehoben, dass der Liedermacher im Juli 1979 einen klinischen Tod überlebte und genau ein Jahr später, am 25. Juli 1980, verstarb. Gleichzeitig wird eingeräumt, dass einzelne Personen, Namen, Orte und Ereignisse erfunden sind, obwohl die Geschichte auf einem wahren Fall beruht.
- *TSCHERNOBYL* macht schon im Vorspann deutlich, dass der Film von realen Begebenheiten lediglich inspiriert wurde, und schließt mit Dokumentaraufnahmen von ›Liquidatoren‹ sowie einer Widmung an die »Helden von Tschernobyl«.

Produktion

Beteiligte Akteure Die Analyse des Produktionskontextes offenbart eine Akteurskonstellation, die sich bereits bei den *Wohlfühlblockbustern* zeigte: Auch bei den *Kompromissrealitäten* agieren die Regisseure größtenteils als Auftragnehmer von Produzentenprojekten (Tab. 40). Alle drei Filme wurden von marktmächtigen Produktionsfirmen und einflussreichen Produzenten unterstützt (Tab. 41).

- Piotr Buslow, der im *WYSOZKIJ*-Projekt den älteren Regiekollegen Alexandr Mitta ersetzte, betrachtete sich selbst in der Rolle eines engagierten Filmmachers, dessen Aufgabe es war, eine von den Produzenten vorgebrachte Idee künstlerisch zu realisieren: »Ich bin hier Gastregisseur, und eine wichtige persönliche Herausforderung für mich war es, zu beweisen, dass ich wie ein Profi arbeiten kann: die Idee eines anderen aufgreifen und umsetzen. Wie ein Dirigent, der die Noten eines anderen spielt.« (Jusipowa 2011a) Letztendlich war *WYSOZKIJ* ein Projekt des Produzenten Konstantin Ernst, der Nikita Wysozkij, den Sohn des Volksidols, beauftragte, das Drehbuch für das Biopic über seinen Vater zu schreiben.
- Der *Arthouse*-Regisseur Nikolaj Chomeriki, bekannt für seine einfühlsamen Kammerspielfilme, wurde vom Produzenten Igor Tolstunow beauftragt, den Katastrophenblockbuster *LEDOKOL* zu drehen, bei dem menschliche Dramen im Mittelpunkt stehen sollten. Vor diesem Hintergrund erschienen die späteren Vorwürfe der Filmkritiker wenig überraschend, dass Chomeriki sich zwischen seiner eigenen künstlerischen Vision, den Anforderungen der Produzenten und dem Bestreben, den Film »so wie die anderen« zu gestalten, verlor (Dudik 2016).
- *TSCHERNOBYL* war ein Herzensprojekt des in Kiew geborenen Produzenten Alexandr Rodnjanskij. Rodnjanskij besuchte Prypjat am fünften Tag nach der Re-

aktorexplosion, kehrte in den folgenden Jahren mehrmals als Dokumentarfilmer zurück und sammelte Erinnerungen, Zeugnisse und Geschichten. Die Umsetzung des Vorhabens, einen Spielfilm über die Tragödie zu drehen, vertraute Rodnjanskij dem jungen Drehbuchautor Alexej Kasakow an. Als Regisseur und Co-Produzenten engagierte Rodnjanskij Danila Koslowskij, der 2018 mit dem Sportfilm *TRENER* (Trainer) (RU 2018) sein Regiedebüt gab und großen Erfolg erzielte.

Tab. 40: Sowjetunion als Kompromissrealität: Regie und Drehbuch

Titel	Regie	Drehbuch
WYSOZKIJ	Pjotr Buslow	Nikita Wyssozkij
LEDOKOL	Nikolaj Chomeriki	Alexej Onischtschenko
TSCHERNOBYL	Danila Koslowskij	Alexej Kasakow, Jelena Iwanowa

Die Filmemacher betonen die Wichtigkeit der Weitergabe des historischen und kulturellen Erbes der Sowjetunion an zukünftige Generationen. Zugleich steht das durchaus kritische Bild des sowjetischen Systems, das in den *Kompromissfilmen* gezeichnet wird, im Einklang mit der Haltung der Filmemacher zum sozialistischen Staat.

- Nikita Wyssozkij äußerte sich in einem Interview über das Biopic über seinen Vater: »[Für viele junge Menschen] ist die Kultur der Sowjetzeit völlig bedeutungslos. Unsere Generation muss unseren Kindern wichtige Dinge über jene Zeit erzählen, aus der wir stammen. Über die Menschen, die wir geliebt haben, über die Bücher, wie wir gelesen haben. Außer uns wird das niemand tun.« (Alexejew 2012)
- Danila Koslowskij, der Regisseur, Co-Produzent und Hauptdarsteller von *TSCHERNOBYL*, sieht die Ereignisse von 1986 zwar als »unsere gemeinsame Geschichte« (Central Partnership 2021b), verklärt diese jedoch nicht zu einer Ruhmlegende. Das gesamte Sowjetsystem sei »auf totalen Lügen aufgebaut [worden], die sich in allen Bereichen und auf jeder Ebene zeigen«, so Koslowskij: »In Tschernobyl herrschte ein System von Staatslügen. Und die Helden, die wir haben, sind unfreiwillige Helden. Der sicherste Ort im Land, wo sie reden können, befindet sich unter dem Atomreaktor.« (Glyba 2021)

Tab. 41: Sowjetunion als Kompromissrealität: Produktion

Titel	Produktionsfirma	Produzenten
WYSSOZKIJ	Columbia, Monumental Pictures, Direkzija Kino	Anatolij Maksimow, Konstantin Ernst, Nikita Wyssozkij
LEDOKOL	Profit	Igor Tolstunow
TSCHERNOBYL	Central Partnership, Non-Stop Production, DK Entertainment	Alexandr Rodnjanskij, Sergej Melkumow, Danila Koslowskij

Die Unterstützung aller drei Projekte durch den Kinofonds spiegelt die Marktmacht der beteiligten Produzenten wider (Tab. 42). Dabei sticht *TSCHERNOBYL* besonders hervor.

- Mit einem Budget von 300 Millionen Rubel (ungefähr 3,3 Millionen Euro) zählt *TSCHERNOBYL* zu den besonders großzügig geförderten Filmprojekten der Stichprobe. Die Einbindung weiterer staatlicher und staatsnaher Akteure in die Produktion, wie der Föderalen Agentur für Atomenergie Russlands (Rosatom), der Regierung Moskaus sowie von Sergej Nowikow, dem Leiter der Abteilung für öffentliche Projekte beim Präsidenten der Russischen Föderation, kommt daher nicht überraschend. Rosatom und die Präsidialadministration spielten eine Schlüsselrolle dabei, eine Drehgenehmigung in dem in Betrieb befindlichen Kernkraftwerk Kursk zu erwirken.

Tab. 42: Sowjetunion als Kompromissrealität: Förderung

Titel	Förderung (Darlehen ausgenommen)
WYSSOZKIJ	Kinofonds (N/A)
LEDOKOL	Kinofonds (200 Mio. P \approx 2,5 Mio. €)
TSCHERNOBYL	Kinofonds (300 Mio. P \approx 3,3 Mio. €)

Quelle: Kinofonds (Fond Kino)/EAIS

Verleih

»Von den Autos über die Kleidung der Polarforscher bis zu Bleistiften und Toffees – die Atmosphäre dieser Epoche wird genau wiedergegeben.« (aus dem Presse-material zu *LEDOKOL*, Profit 2016)

Im Kontext der Marketing- und Promokampagnen, die besonders auf das Fernsehen abzielten, ragt *WYSSOZKIJ* hervor.

- Im Zuge einer raffinierten Promokampagne wurde gezielt ein Informations-hunger geweckt: Alle Projektbeteiligten unterzeichneten eine Geheimhaltungs-erklärung und durften weder Details zur Filmhandlung noch den Namen des Hauptdarstellers hinter der aufwendigen Maske preisgeben. Gerüchte sorg-ten monatelang für erheblichen Medientrübels. Zur Kinopremiere machte der mitproduzierende Sender Perwyj Kanal das Fernsehpublikum auf den Film aufmerksam: »Es scheint, dass so viel über Wyssozkij nicht einmal an sei-nen Jubiläen und Todestagen erzählt wird«, bemerkte *Komsomolskaja Prawda* (KP.ru 2011) und bezog sich dabei auf das umfangreiche, mehrstündige Be-gleitprogramm. Dazu gehörten ein Dokumentarfilm mit bislang weitgehend unbekannten Archivaufnahmen, ein restaurierter Konzertfilm sowie der Fern-sehfilm *MESTO WSTRETSCHI ISMENIT NELSJA* (Den Treffpunkt kann man nicht ändern) (SU 1979), in dem Wyssozkij als Schauspieler zu sehen ist.

Tab. 43: Sowjetunion als Kompromissrealität: Verleih

Titel	Kinostart	Verleihfirma	Kopien
<i>WYSSOZKIJ</i>	01.12.2011	Sony Pictures (WDSSPR)	1.400
<i>LEDOKOL</i>	20.10.2016	Nasche Kino	1.224
<i>TSCHERNOBYL</i>	15.04.2021	Central Partnership	N/A

Quelle: Kinobusiness.com

Vor dem offiziellen Kinostart (Tab. 43) fanden Sondervorführungen statt, zu de-nen auch prominente Politiker eingeladen wurden. Filmemacher und Schauspieler begaben sich auf Filmtournees und standen Journalisten und dem Publikum Rede und Antwort.

- Wladimir Putin, der von 2008 bis 2012 als Premierminister amtierte, wurde zur Vorpremiere von *WYSSOZKIJ* in die Räumlichkeiten des Filmstudios Mosfilm eingeladen. Putin zeigte sich begeistert von dem Film und sprach seine Anerkennung für die Schauspieler, Produzenten und Regisseure aus.

Sowohl auf der filmimmanenten Ebene, wo gelegentlich der fiktional-künstlerische Charakter der Erzählungen betont wird, als auch in Interviews beansprucht keiner der Filmemacher für sich, im Besitz der absoluten historischen Wahrheit zu sein.

- Nikita Wyssozkij, der das Drehbuch für das Biopic über seinen Vater verfasste, erläutert: »Der Film besteht zu zehn Prozent aus Realität. [...] Aber der Rest ist keine Erfindung, keine Lüge oder Schönfärberei, sondern Phantasie, künstlerische Wahrheit.« (Barsegjan 2011)
- In *LEDOKOL* wurden sowohl der Name des Eisbrechers als auch die Namen der Charaktere geändert, und weder im Vor- noch im Abspann werden direkte Bezüge zu realen Ereignissen hergestellt. Trotzdem betont der Produzent Igor Tolstunow im Presseheft, dass das Drama auf einer »wahren Geschichte über nicht erfundene Helden [basiert], über starke Menschen, die einer mächtigen Naturgewalt trotzen« (Profit 2016).
- Im Pressematerial zu *TSCHERNOBYL* verdeutlichen die Filmemacher, dass sie sich nicht auf konkrete Biografien stützten, sondern »mehrere Hundert reale Lebensgeschichten« dramaturgisch auf drei zentrale Figurenstränge verdichteten (Central Partnership 2011b). Der Protagonist – der heldenhafte Feuerwehrmann Karpuschin – repräsentiert im Wesentlichen ein kollektives Bild von »Liquidatoren«, die an der Beseitigung der Katastrophenfolgen beteiligt waren.

Trotz der zahlreichen dramaturgischen und künstlerischen Freiheiten, die sich die Filmemacher bei der Drehbuchentwicklung erlaubten, wurde die historische Kulisse mit großer Präzision gestaltet. Besondere Aufmerksamkeit galt den Details der Setausstattung. Auch der Einbezug von Zeitzeugen und Experten wurde hervorgehoben.

- Für *WYSSOZKIJ* wurde die Wohnung des Liedermachers in einem Filmstudio detailgetreu nachgebaut und mit originalen Möbeln und Gegenständen ausgestattet. Der Regisseur Pjotr Buslow unterstrich in Interviews seinen Anspruch, die Sowjetunion der 1970er Jahre authentisch und greifbar zu repräsentieren: »[Die Zuschauer] können wie mit einer Zeitmaschine in die damalige Epoche zurückreisen, wir haben sie wahrhaftig und liebevoll gestaltet. Mit Liebe für die Charaktere, für die Menschen, für das Land.« (Laptewa 2011)

- Das Pressematerial zu *LEDOKOL* berichtet ausführlich über die Herausforderungen beim Dreh eines Katastrophenfilms, der in der Antarktis spielt. Dazu gehörte die Entwicklung eines speziellen Wachssystems, das den Vereisungseffekt erzeugt. Es wurden mehr als 12 Arten von Kunstschnee sowie jeweils sieben Tonnen Paraffin und Papier verwendet, um den Eisbrecher zu dekorieren und einen Schneesturm zu inszenieren. Darüber hinaus erfährt man aus dem Pressematerial vom Treffen des Hauptdarstellers Pjotr Fjodorow mit seinem realen Vorbild, dem Kapitän des Eisbrechers »Somow« und Helden der Sowjetunion, Valentin Rodtschenko, sowie von der Beratung durch den Ehrenpolarforscher und langjährigen »Somow«-Kapitän, Jurij Nasteko (Profit 2016).
- Im Presseheft zu *TSCHERNOBYL* wird unter anderem auf eine Datenbank hingewiesen, die Archivaufnahmen, Fotografien, Spielfilme und Dokumentationen, Bücher sowie Memoiren umfasst. Die Filmemacher trafen sich mit »Liquidatoren« und Zeugen des Super-GAU, Feuerwehrleuten, Ärzten und Kernkraftwerksingenieuren, besuchten aktive Kraftwerke und erhielten schließlich die Genehmigung, in den Räumlichkeiten des Kernkraftwerks Kursk zu drehen. Den Setdesignern gelang es, Tausende authentischer historischer Artefakte aus den 1980er Jahren zu sammeln, darunter Uhren, Gläser, Zigaretten, Aschenbecher, Stifte, Zeichnungen, Hemden, Jeans, Schreibmaschinen, Fernseher und Videorekorder sowie Dosimeter. Für die Maskenbildner sei es besonders wichtig gewesen, die verschiedenen Stadien der Strahlenkrankheit akkurat darzustellen (Central Partnership 2021b).

Rezeption

Reichweite Das Biopic *WYSSOZKIJ* wurde schon vor seiner Kinopremiere zu einem *Ereignisfilm*. Die Verfilmung eines Lebenskapitels der sowjetischen Musiklegende stellte in vielerlei Hinsicht ein einzigartiges Unterfangen dar. Besonders die aufwendige Maske und die Geheimhaltung des Namens des Hauptdarstellers lösten hitzige Diskussionen aus. Zudem gingen die Meinungen von Angehörigen und ehemaligen Weggefährten zum Film stark auseinander und wurden von den Medien breit aufgegriffen.

Die Besucherzahlen für *LEDOKOL* und *TSCHERNOBYL* blieben hinter den Erwartungen zurück (Tab. 44).

Tab. 44: Sowjetunion als Kompromissrealität: Reichweite

Titel	Anzahl Kinobesuche
WYSSOZKIJ	4.230.427
LEDOKOL	1.454.542
TSCHERNOBYL	1.461.604

Quelle: Kinopoisk, Kino-teatr

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit

»Der um Wahrhaftigkeit bemühte Film zeigt ein verlogenes und verrottetes sowjetisches System mit schlechten Ärzten und Professoren, das die Menschen skrupellos ausbeutet und ihnen ihre Freiheit nimmt.« (Konstantin Glyba 2021 über *TSCHERNOBYL*)

Alle drei Filme riefen sowohl Begeisterung als auch Empörung bei den Kritikern hervor (Tab. 45). Die Kritik konzentrierte sich hauptsächlich auf dramaturgische und gestalterische Aspekte: Zum Beispiel wurden die schwach gezeichneten Figuren in *WYSSOZKIJ* kritisiert (exemplarisch Jusipowa 2011b), ebenso wie teils konfuse, teils langatmige Handlungsstränge in *LEDOKOL* (exemplarisch Rogowa 2016; Dudik 2016) und dramaturgische Unstimmigkeiten sowie merkwürdige Dialoge in *TSCHERNOBYL* (exemplarisch Sytschew 2021; Glyba 2021). Anerkennung fanden hingegen die Spezialeffekte in den beiden Katastrophenfilmen sowie die aufwendige Maske in dem Biopic über Wyssozkij.

Tab. 45: Sowjetunion als Kompromissrealität: Rezensionen

Titel	Anzahl Rezensionen (gesamt)	Gute bis begeisterte Rezensionen
WYSSOZKIJ	43	21 (49 %)
LEDOKOL	40	25 (63 %)
TSCHERNOBYL	38	14 (37 %)

Quelle: Kritikanstvo.ru

Die Leitmedien betonten den Beitrag der Filme zur intensiven gesellschaftlichen Debatte über die sowjetische Vergangenheit.

- Evelina Barsegian (2011) vom *Moskowskij Komsomolez* nannte *WYSSOZKIJ* einen professionell gemachten und »für ein Massenpublikum verständlichen«, allerdings »trivialen« Film »über ein Idol, Verrat, Freundschaft, Liebe, eine kreative Krise und die vergangene Epoche«.
- »Das muss man sehen«, titelte *Komsomolskaja Prawda* ihre Rezension zu *LEDOKOL*: »Diejenigen, die bei der Marine und im Eis waren, werden bestätigen, dass alles genau so ist wie dargestellt. Bravo! Der Film ist ein Meisterwerk und ein Must-see.« (KP.ru 2016)

Es ist bemerkenswert, dass innerhalb derselben Zeitung manchmal Rezensionen erschienen, die stark divergierende Meinungen von Filmkritikern widerspiegeln: Einem wohlwollenden Bericht stand gelegentlich ein Verriss gegenüber.

- So brachte *Rossijskaja Gaseta* zwei konträre Rezensionen zu *TSCHERNOBYL* heraus: Alexej Litowtschenko (2021) zog Vergleiche zur britisch-amerikanischen Serie *CHERNOBYL* (US/UK 2019) und sprach dem russischen Katastrophenfilm jegliche Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft ab. Andrej Maximow (2021) hingegen lobte das Werk als Meisterwerk und würdigte die Leistung von Koslowskij als Regisseur, Hauptdarsteller und Co-Produzent.

Einige Leitmedien kritisierten die Filme für ihre überwiegend kritische Haltung gegenüber dem sowjetischen Machtsystem, indem sie ihnen vorwarfen, sich einseitig auf die negativen Seiten der sozialistischen Vergangenheit zu konzentrieren und die Sowjetunion zu dämonisieren.

- Alexandr Dudik (2016) von der *Komsomolskaja Prawda* äußerte sich zum Bild der Sowjetunion in *LEDOKOL* folgendermaßen: »Ein schlechtes Land, dumme Menschen, eklatante Unprofessionalität – und das alles vor dem Hintergrund einer rauen, nordischen Natur [...]. Alle mutigen Taten wirken wie die verzweifelte Courage von inkompetenten Idioten und gelungene Entscheidungen – wie Zufälle.« Alexej Litowtschenko (2016) von der *Rossijskaja Gaseta* schloss sich Dudiks Kritik an und warf dem Film vor, die Sowjetära zu sehr und offensichtlich zu »hassen« und sich darauf zu konzentrieren, »wie schlecht alles in der Sowjetunion war und wie gut es ist, dass Gorbatschow an die Macht kam« und die Menschen vor dem »blutigen Regime« rettete.
- Konstantin Glyba (2021) von der *Komsomolskaja Prawda* monierte die durchgehend negative Darstellung des Sowjetsystems in *TSCHERNOBYL*: Der Film zeige die »Schrecken des Systems« und die Schicksale der unglücklichen Sowjetbürger, die vom KGB, den Machthabern und den örtlichen Behörden unterdrückt werden«.

Die Reaktionen von Zeitzeugen und Angehörigen gaben zusätzlich Anlass für mediale Berichterstattung.

- Verschiedene Medien griffen beispielsweise auf, dass die Schauspielerin und letzte Ehefrau von Wladimir Wyssozkij, Marina Vlady, sich empört über das Biopic zeigte und den Filmemachern vorwarf, Wyssozkij, seine Kunst, sein Andenken und ihr gemeinsames Leben beleidigt zu haben.
- Zu *TSCHERNOBYL* veröffentlichte *Komsomolskaja Prawda* einen historischen *Faktencheck*, der sich auf Erinnerungen und Kommentare von echten »Liquidatoren« stütze (Woltschkow 2021).

Auszeichnungen Im Gegensatz zu den Blockbustern, die die glorreiche *Wohlfühlheimat* zeichnen, erhielten die *Kompromissfilme* keine hohen Auszeichnungen (Tab. 46): *WYSSOZKIJ* konnte lediglich einen Goldenen Adler und zwei Nikas für sich verbuchen; *LEDOKOL* erhielt zwar vier Nominierungen für den Goldenen Adler, ging jedoch leer aus; und *TSCHERNOBYL* wurde von der Jury gänzlich unbeachtet gelassen.

Tab. 46: Sowjetunion als Kompromissrealität: Auszeichnungen

Titel	Auszeichnungen
WYSSOZKIJ	Goldener Adler (Beste männliche Nebenrolle), Nika (2x, darunter Entdeckung des Jahres)
LEDOKOL	-
TSCHERNOBYL	-

Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

In den *Kompromissfilmen* werden kritische Töne deutlicher angeschlagen als in den Blockbustern über glorreiche Geschichtskapitel. Ein prominentes Motiv ist die Diskrepanz zwischen der Fassade, die von Medien und Politikern eifrig gepflegt wird, und der sowjetischen Realität, geprägt von großen gesellschaftlichen Problemen und kleinen persönlichen Tragödien. Diese gesplante Haltung gegenüber der Sowjetunion wird besonders deutlich in einem Dialog zwischen dem Funktionär Tropin und dem Ingenieur Styssin in *TSCHERNOBYL*, in dem Styssin die Versäumnisse der Staatsführung anprangert. Tropin erwidert darauf unumwunden: »Wohin stürzt du dich? Gegen wen kämpfst du, gegen das System? Es ist wie Strahlung, überall und in jedem. So war es hier und so wird es immer sein. Warum benimmst du dich wie ein Kind? – Weil ich ein Kind bin. Und die sowjetische Macht ist mein Elternteil.«

In der *Kompromissrealität*, ebenso wie in den Filmen über die *Wohlfühlheimat*, fungieren die heroischen Taten der Sowjetmenschen als wichtiger Bestandteil der Erinnerungskultur. Jedoch stehen innere Kämpfe und zwischenmenschliche Konflikte deutlich im Mittelpunkt. »[E]s ist interessant, das Thema des Heroismus nicht zu brutalisieren, sondern vielmehr über Menschen zu erzählen, mit ihren eigenen Charakteren und Konflikten«, erklärte der Hauptdarsteller von *LEDOKOL*, Pjotr Fjodorow (Profit 2016).

Im Gegensatz zu Filmen über die *Wohlfühlheimat* thematisieren *LEDOKOL* und *TSCHERNOBYL*, die in den Jahren 1985 bzw. 1986 spielen, die anstehenden gesellschaftspolitischen Umwälzungen in der Sowjetunion. So endet beispielsweise *LEDOKOL* mit einem Zeitungsbeitrag aus der *Prawda*, der den Amtsantritt von Gorbatschow kommentiert (»Dort hat sich gerade alles komplett verändert.«). Auch *TSCHERNOBYL* setzt Anzeichen des bevorstehenden Zerfalls. »Ich glaube, das war der letzte Nagel im Sarg der Sowjetunion«, sagte der Produzent Rodnjanskij über die Nuklearkatastrophe (Warschawskaja 2021).

Sowjetunion als Parallelrealität

Abb. 57: *STILJAGI* (Filmplakat)



Quelle: Central Partnership

Filminhalt

Film-Oberfläche *STILJAGI* (Hipsters) stellt in vielerlei Hinsicht einen Ausnahmefilm dar und ist der einzige Film der Stichprobe, der die Sowjetunion als *Parallelrealität* konstruiert. Als Musical bzw. musikalische (Tragi-)Komödie gewährt der Film Einblicke in die alternative Jazz- und Rock-'n'-Roll-Szene der 1950er Jahre in der Sowjetunion (Abb. 57) und erzählt eine Coming-of-Age-Geschichte: Ein überzeugtes Mitglied der KPdSU-Jugendorganisation Komsomol findet seine große Liebe und neue Freunde unter seinen ideologischen Gegnern – den Stiljagi. Freundschafts-, Liebes- und Familiengeschichten verflochten sich mit ideologie- und systemkritischen Erzählsträngen, stellen Wertefragen in den Mittelpunkt und kritisieren scharf die erdrückende sowjetische Uniformität.

Der Hauptcharakter Mels (oder einfach Mel) durchlebt einen Orientierungs- und Wertewandel: Aus einem systemkonformen Komsomol-Mitglied wird ein

freisinniger und rebellischer ›Stiljaga‹. Als Antagonist fungiert das Sowjetsystem, welches Konformität und Unterwerfung einfordert, vertreten durch seine Anhänger und Beschützer: Komsomolpatrouillen und -brigaden, die den Stiljagi den Kampf ansagen, sie verfolgen, angreifen und anpöbeln.

Dramaturgisch-rhetorische Mittel Der Konflikt zwischen der freigeistigen Jugend und dem restriktiven Staat sowie das Katz-und-Maus-Spiel mit den Vertretern des Systems, wie dem Jugendverband Komsomol, bilden das tragende Gerüst der Handlung von *STILJAGI*. Die Figuren loten die Grenzen des Möglichen aus, suchen nach Freiräumen innerhalb des unfreien Systems und streben nach Individualität in einer von Uniformität geprägten Gesellschaft.

Ein weiteres zentrales dramaturgisches Element ist der Paradigmenwechsel, den Mel(s) durchläuft. Sein Name und dessen symbolische Aufladung spielen dabei eine besondere Rolle. In der Szene der Komsomolversammlung wird dieser symbolische *Code* aufgeschlüsselt:

»Lasst uns daran erinnern, was der Name Mels bedeutet. In ihm sind Namen verschlüsselt, die für uns heilig sind: Marx, Engels, Lenin, Stalin. Und jetzt lasst uns darüber nachdenken, was der nachlässig weggeworfene Buchstabe S bedeutet?«

Der Film thematisiert somit die sich anbahnende Entstalinisierung, die einige Monate nach dem Ende der Hauptfilmhandlung von der KPdSU eingeleitet wurde, und schlägt zugleich eine Brücke zu geschichtspolitischen Debatten zur Zeit der Filmentstehung. Der Große Terror wird auch in weiteren Szenen, insbesondere im familiären Kontext, aufgegriffen, mit Begriffen und Kollektivsymbolen wie NKWD (Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten) und *Kolyma, verschlossene Tür und verdamnter Koffer*.

STILJAGI endet nicht mit einem klassischen Happy-End: Die Clique der Stiljagi zerfällt bzw. wird vom Staat auseinandergetrieben. Fred gibt dem Druck seines Vaters nach: Er kehrt zurück zu einem normalen sowjetischen Bürger, verschenkt seine auffällige Kleidung, ändert seine Frisur, trennt sich von seinen Freunden und seiner Freundin Betsi, heiratet eine Frau, die er nicht liebt, und beginnt ein Praktikum im diplomatischen Dienst in den USA. Bob wird beim Kauf von US-amerikanischen Schallplatten festgenommen und landet im Gefängnis. Betsi wird aus Moskau verbannt, und Dryn wird zu einem fünfjährigen Wehrdienst auf einem U-Boot eingezogen.

Inhaltlich-ideologische Aussagen

»Hier wird im Chor gesungen und mit dem Strom geschwommen, hier wird im Gleichschritt marschiert, die Einheit liebend.« (eine Liedzeile aus *STILJAGI*)

»Es ist doch kein Film über Stiljagi oder Musik, es ist ein Film über die Möglichkeit, im Angesicht der Unfreiheit frei zu sein...« (*STILJAGI*-Drehbuchautor Jurij Korotkow in Litwinow 2009, S. 295, zit.n. Scharowa 2018, S. 55)

STILJAGI ist der einzige Film der Stichprobe, der auf *individualistischen Werten* basiert und der Nachkriegssowjetunion sowie ihrer ideologisch-politischen Ausrichtung mit einer kritisch-ablehnenden Haltung begegnet. Bei der Konstruktion des Gesellschaftsbildes greift der Film auf ein simples *Ingroup-Outgroup*-Schema zurück:

- Zur *Ingroup* gehören Jugendliche, die durch ihren markanten Kleidungs- und Verhaltensstil nach Freiheit und Selbstverwirklichung streben. Ihre Petticoats, gepunkteten Sakkos, karierten Hosen, gestreiften Krawatten und bunten Accessoires, auffälliges Makeup und Gelfrisuren drücken den Drang nach Selbstbestimmung in einem System aus, das Abweichungen und Individualismus unterbindet. Dies steht in scharfem Kontrast zum tristen, elenden Alltag in der Sowjetunion der Nachkriegszeit. Obwohl die Stiljagi keine politischen Dissidenten oder Oppositionellen sind, werden sie unfreiwillig zu Feinden des Sowjetstaates erklärt.
- Die *Outgroup* bilden dementsprechend uniformierte sowjetische Bürger, deren eintöniger Alltag und Konformitätskultur jeden Ausdruck von Individualität zu unterdrücken versuchen. Sie ähneln sich in Aussehen, Geschmack und Verhalten stark und betrachten jeden Versuch, sich abzuheben, als Verrat an der Gemeinschaft (Abb. 58). Auch der Staat mischt sich ein: So wird beispielsweise die Mutter von Polina (Polsa) entlassen, weil ihre Tochter eine Stiljaga ist.

Während die Stiljagi eine Art geschlossene Gemeinschaft bilden (mit Spitznamen, Codewörtern und Schwarzmarktstrukturen) und ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit untereinander pflegen, erscheinen sie in der sowjetischen Gesellschaft als Außenseiter. Auf Straßen, in Bussen und in Kommunalwohnungen ziehen sie verurteilende Blicke auf sich, werden von Passanten beschimpft, von Kindern ausgelacht und von ihren eigenen Familien, teilweise gewaltsam, abgelehnt (Abb. 59).

Abb. 58: Uniformierte sowjetische Gesellschaft in STILJAGI



Quelle: Trailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von kinotarelka ru (https://www.youtube.com/watch?v=u_GdFJu252c) (Screenshot)

Abb. 59: Sowjetbürger empören sich über Polsas Aussehen in STILJAGI



Quelle: Trailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von Tri kolor (<https://www.youtube.com/watch?v=UKBwiY58qyk>) (Screenshot)

- »Jeder Stiljaga ist ein potenzieller Verbrecher! Vom Saxophon zum Messer ist es nur ein Schritt«, behauptet beispielsweise die Komsomol-Anführerin Katja.
- »Heute spielst du Jazz, morgen verkaufst du dein Vaterland!«, titeln die Zeitungen. Auf ihren Titelseiten finden sich Schlagzeilen wie »Affen unter uns« oder »Sie sind eine Schande für unsere Jugend!«.

Ästhetisch-gestalterische Mittel und Authentizitätskonstruktion (filmimmanent) Die Analyse der Ästhetik und des Einsatzes von gestalterischen Mitteln in *STILJAGI* bietet ein umfangreiches Untersuchungsfeld – insbesondere die farbliche und musikalische Gestaltung des Musicals birgt ein großes Analysepotenzial. Mit Blick auf das For-

schungsinteresse dieser Arbeit begrenze ich die Analyse jedoch auf drei wesentliche Punkte und verbinde sie mit den filmimmanenten Strategien der Authentizitätskonstruktion.

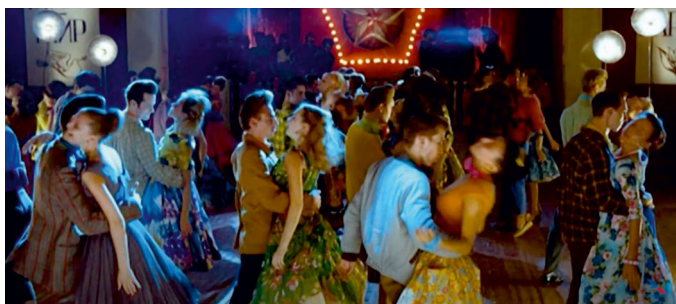
- Trotz der Verortung der Filmhandlung im Jahr 1955 setzt sich der Soundtrack hauptsächlich aus sowjetischen Rockhits der 1970er und 1980er Jahre zusammen, die in Jazz- und Rock-'n'-Roll-Arrangements neu interpretiert werden, mitunter auch mit neu gedichteten Liedstrophen. Diese Herangehensweise ermöglicht einen Zugang zu einem breiten Publikum und macht den Film auch für diejenigen zugänglich und anschlussfähig, die die 1950er Jahre nicht selbst erlebt haben.
- Bei der Rekonstruktion der sowjetischen Kulisse wurde die historische Detailgenauigkeit zugunsten eines gestalterischen Ansatzes vernachlässigt, der die Welt der schäbigen Kommunalwohnungen und der grauen, tristen Uniformität des Sowjetalltags visuell der bunten, glänzenden und heiteren Welt der Stiljagi gegenüberstellt (Abb. 60, 61). Dieser Kontrast wird manchmal durch eine Parallelmontage verstärkt, die die Stiljagi im Cocktail-Hall und dann in ihrem Arbeitsumfeld zeigt: in Fabriken und Werkstätten, in Krankenhäusern und an Universitäten. Bei der Gestaltung des äußeren Erscheinungsbildes dieser gegensätzlichen Gruppen haben die Filmemacher bewusst stark übertrieben, wodurch sie eine filmische Parallelrealität erschufen, die sich von der historischen Wirklichkeit bewusst unterscheidet, aber für die modernen Zuschauerinnen und Zuschauer nachvollziehbar und erlebbar bleibt.
- Trotzdem bemühten sich die Szenenbildnerinnen und Ausstatter, den Zeitgeist der 1950er Jahre einzufangen. Insbesondere die Gorkij-Straße, der Broadway Moskaus, wurde mit großer Sorgfalt auf dem Unabhängigkeitsboulevard in Minsk nachgestellt, teilweise unter Zuhilfenahme von Computergrafik.

Abb. 60: Sowjetgesellschaft in blau-grauen Farben



Quelle: Trailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von kinotarelka ru (https://www.youtube.com/watch?v=u_GdFJu252c) (Screenshot)

Abb. 61: *Stiljagi* als bunte Paradiesvögel



Quelle: Trailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von Tri kolor (<https://www.youtube.com/watch?v=UKBwiY58qkxk>) (Screenshot)

Produktion

Beteiligte Akteure Im Unterschied zu den *Wohlfühl-* und *Kompromissfilmen*, die als Produzentenprojekte realisiert wurden, ist *STILJAGI* das lang gehegte Herzensprojekt des Regisseurs Walerij Todorowskij (Tab. 47). Todorowskij's Film »gehört keinem Sender und letztlich auch nicht einmal einem Produzenten«, erklärte der *STILJAGI*-Produzent Leonid Jarmolnik (Alperina 2008). Die Idee für einen Musik- und Tanzfilm über die Stiljagi-Subkultur entstand bereits in den 1980er Jahren, inspiriert unter anderem durch den großen Durchbruch der sowjetischen Rock-'n'-Roll-Band *Bravo*. Todorowskij teilte diese Idee später mit dem Drehbuchautor Jurij Ko-

rotkow, der sie damals enthusiastisch aufgriff und Anfang 2000er Jahre die erste Drehbuchfassung anfertigte.

Tab. 47: Sowjetunion als Parallelrealität: Regie und Drehbuch

Titel	Regie	Drehbuch
<i>STILJAGI</i>	Walerij Todorowskij	Jurij Korotkow

Für die Realisierung von *STILJAGI* gründete Todorowskij im Jahr 2005 zusammen mit zwei weiteren Kollegen aus der Film- und Medienbranche die Produktionsfirma Krasnaja Strela (der Rote Pfeil) (Tab. 48). 2006 trat das Mitglied des Föderationsrates und Unternehmer Leonid Lebedew als Mitbegründer der Firma bei. Für die Produktion des Musicals war Krasnaja Strela jedoch auf externe finanzielle Unterstützung angewiesen: Der Oligarch und Politiker Michail Prochorow beteiligte sich als Investor am Projekt – im Filmvorspann wird ihm besonderer Dank ausgesprochen. Zudem schloss sich der Schauspieler und Showman Leonid Jarmolnik als unabhängiger Produzent an. Zusätzliche finanzielle Unterstützung erhielt das Filmprojekt vom Kulturministerium (Tab. 49). Somit ist *STILJAGI* der einzige Film in der Stichprobe, an dessen Entstehung der Kinofonds, der sich normalerweise auf potenziell erfolgreiche Mainstream-Projekte konzentriert, nicht beteiligt war.

Tab. 48: Sowjetunion als Parallelrealität: Produktion

Titel	Produktionsfirma	Produzenten
<i>STILJAGI</i>	Krasnaja Strela	Leonid Lebedew, Leonid Jarmolnik, Wadim Gorjainow

Tab. 49: Sowjetunion als Parallelrealität: Förderung

Titel	Förderung
<i>STILJAGI</i>	Kulturministerium (N/A)

Verleih

»[W]ir haben keinen Dokumentar- oder Historienfilm gedreht. Es ist eine Phantasie, fast ein Märchen.« (Regisseur Walerij Todorowskij über *STILJAGI* in Kitschin 2008)

Die Film premiere von *STILJAGI* im Jahr 2008 wurde von einer umfangreichen Werbe- und Promokampagne begleitet, deren Kosten sich auf 175 Millionen Rubel (ungefähr 4,9 Millionen Euro) beliefen (Jusipowa 2009). Der einflussreichste Medienmanager Russlands und seit 1999 Generaldirektor von Perwyj Kanal, Konstantin Ernst, schloss sich dem Projekt kurz vor dem Kinostart an. Er nahm sich vor, den Film zum wichtigsten Neujahrseignis in Russland zu machen (Jusipowa 2008). Zu den Highlights der Promokampagne im Fernsehen gehörte eine Sonderausgabe der populären russischen Eiskunstlaufshow »Lednikowyj Period« (Eiszeit), die der Stiljagi-Subkultur gewidmet war und an der auch Schauspielerinnen und Schauspieler des Films teilnahmen. Neben Perwyj Kanal war auch Rossija 1 am Vertrieb und der Vermarktung des Films beteiligt, was *STILJAGI* zum ersten (und bisher einzigen) Projekt in der russischen Film- und Fernsehgeschichte machte, das von den beiden größten, traditionell konkurrierenden nationalen Sendern unterstützt wurde. Dies führte jedoch später zu schwerwiegenden Interessen- und Finanzkonflikten.

Neben einer umfassenden und aufwendig gestalteten Website zum Film und einem »Film über den Film« wurde ein Dokumentarroman mit dem Titel »Stiljagi. Wie es war« (Litwinow 2009) veröffentlicht. In diesem Buch teilten bekannte Stiljagi – Musiker, Komponisten, Schriftsteller und Journalisten – ihre Erinnerungen an diese Zeit. In Moskau wurde zudem die kostenfreie Ausstellung »Die Zeit von Stiljagi« eröffnet, bei der neben den Artefakten der Subkultur auch die Kostüme der Hauptfiguren präsentiert wurden. Die Verleihfirma Central Partnership (Tab. 50) organisierte vor dem offiziellen Kinostart eine Reihe von Vorabvorführungen in unterschiedlichen Städten Russlands und auch in Kiew. Die VIP-Premiere in Moskau zog Prominente und *Forbes*-Milliardäre an, was für mediale Aufmerksamkeit sorgte.

Tab. 50: Sowjetunion als Parallelrealität: Verleih

Titel	Kinostart	Verleihfirma	Kopien
<i>STILJAGI</i>	25.12.2008	Central Partnership	879

Quelle: Kinobusiness.com

Während der Arbeit am Drehbuch zogen die Filmemacher bekannte Stiljagi zu Rate, unter ihnen der berühmte sowjetisch-russische Jazzmusiker Alexej Koslow. Darüber hinaus unterstrichen die Filmemacher, dass eine historisch akkurate Darstellung der Sowjetunion der 1950er Jahre weder beabsichtigt noch im Hinblick auf die Zielgruppe erwünscht war: »Ich hatte nicht die Absicht, die Epoche zu rekonstruieren. Das Thema des Films ist das ewige Bedürfnis des Menschen, frei zu sein. Anders zu sein. Gegen den Strom zu schwimmen«, erklärte Regisseur Todorowskij in einem Interview mit der *Rossijskaja Gaset*a (Kitschin 2008).

Rezeption

Reichweite Mit 2,9 Millionen Kinobesuchen zählt *STILJAGI* zu den fünf erfolgreichsten Filmen über die Sowjetunion der Nachkriegszeit (Tab. 51). Der Erfolg des Films lässt sich nicht nur auf das gewaltige Werbebudget und die Beteiligung einflussreicher Medienakteure an Vermarktung und Verleih zurückführen, sondern sicherlich auch auf die künstlerischen Qualitäten des Unterhaltungsfilms, der durch seine Ästhetik und Atmosphäre, die Tanzszenen und die Musik überzeugt.

Tab. 51: Sowjetunion als Parallelrealität: Reichweite

Titel	Anzahl Kinobesuche
<i>STILJAGI</i>	2.902.357

Quelle: Kinopoisk, Kino-teatr

Aufnahme bei Kritik und Öffentlichkeit Der Film wurde von den Kritikerinnen und Kritikern überwiegend positiv aufgenommen (Tab. 52), sowohl in Bezug auf seinen künstlerischen Wert als auch auf seine ideelle Botschaft. Dennoch fehlte es nicht an kritischen Stimmen.

- Wita Ramm (2008) von der *Iswestija* lobte die schauspielerischen Leistungen, die Choreografie und die Musik. Ihre Kollegin Jelena Jampolskaja (2009) zeigte sich hingegen von der (vermeintlich) einseitigen und infantilen Perspektive auf das Leben in Moskau im Jahr 1955 enttäuscht.
- *Moskowskij Komsomolez* bot drei verschiedene Sichtweisen auf das Musical: Die Bewertungen variierten von dem Vorwurf, ins Vulgäre abzurutschen, bis hin zur Würdigung als humanistische, hypnotische Avantgarde (Dardykina et al. 2009).

Tab. 52: Sowjetunion als Parallelrealität: Rezensionen

Titel	Anzahl Rezensionen (gesamt)	Gute bis begeisterte Rezensionen
<i>STILJAGI</i>	16	11 (69 %)

Quelle: Kritikanstvo

Aufgrund seiner durchaus kritischen Haltung gegenüber der Sowjetunion und der Faszination für westliche Popkultur geriet *STILJAGI* ins Kritikfeuer der Kommunistischen Partei der Russischen Föderation (exemplarisch Baranow 2009).

Auszeichnungen *STILJAGI* erhielt zahlreiche Filmpreise (Tab. 53). Hervorzuheben ist die vierfache Auszeichnung mit dem Nika. Nika ist als Konkurrenzpreis zum Mainstream-orientierten Goldenen Adler bekannt (was die Erfolge des Films bei beiden Preisverleihungen umso bemerkenswerter macht) und wird als Produkt der Glasnost-Politik angesehen. Seit seiner Einführung im Jahr 1988 wurde der Nika-Preis anfangs hauptsächlich an Filme verliehen, die sich mit dem Stalinismus auseinandersetzten, einschließlich sowjetischer Produktionen, die zuvor der Zensur zum Opfer fielen. *STILJAGI* ging mit acht Nominierungen ins Rennen, gewann in vier Kategorien und wurde damit zum größten Abräumer des Jahres 2009.

Tab. 53: Sowjetunion als Parallelrealität: Auszeichnungen

Titel	Auszeichnungen
<i>STILJAGI</i>	Goldener Adler (4x, darunter Bester Film und Bestes Drehbuch), Nika (4x, darunter Bester Film)

Einordnung in den Erinnerungsdiskurs

STILJAGI ist ein Film, der aus der Reihe tanzt: sowohl im Genre – als einziges Musical unter vielen Sport- und Abenteuerfilmen – als auch in seinen inhaltlich-ideologischen Aspekten. Anstelle einer patriotischen Heldengeschichte mit kollektivistischer Werthaltung rückt das Musical das freidenkende Individuum in einem unfreien System in den Vordergrund und pocht auf das Recht, anders zu sein und ein selbstbestimmtes Leben zu führen. *STILJAGI* portraitiert die Sowjetunion als ein »Land, in dem man nicht einmal laut niesen darf, ohne gegen das Strafgesetzbuch zu verstoßen«, wie eine der Figuren es beschreibt. Damit knüpft der Film an den geschichtspolitischen Diskurs der 2000er Jahre in Russland an, der zu dieser Zeit noch vielstimmiger, kritischer und differenzierter war als ein Jahrzehnt später.

Obwohl die Debatte stark von Bedauern über den Zerfall der Sowjetunion geprägt war (Lewada-Zentrum 23.12.2008), stand der Popularität von Josef Stalin (Lewada-Zentrum 04.03.2008) ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Notwendigkeit der kritischen Aufarbeitung stalinistischer Repressionen gegenüber (Lewada-Zentrum 29.10.2007).

Zwischenfazit

Filmbilder und Erinnerungsdiskurs

»Die Zugehörigkeit zur Nation hat über allem anderen zu stehen, nationale Loyalitätsanforderungen schließen andere Loyalitäten strikt aus.« (König 2010, S. 120)

Die Spitzenreiter der russischen Kinocharts porträtieren die Sowjetära überwiegend als Epoche großer Errungenschaften, internationaler Anerkennung, der Bewältigung von Hindernissen und heroischen Taten und bemühen sich, die *Idee einer glorreichen Vergangenheit als Nationalmythos* zu etablieren. Sie rufen beim Publikum das Gefühl hervor, Teil einer einzigartigen, außergewöhnlichen Nation zu sein, die auf eine ruhmreiche Geschichte zurückblickt, aber auch viel durchgestanden, gelitten, verloren und geopfert hat. Diese Vorstellung einer leidenden – und somit auch leidensfähigen – Nation wird besonders durch eine Aussage des Raketenkonstruktors und Weltraumpioniers Sergej Koroljow in *WREMJA PERWYCH* veranschaulicht: »Wir sind das Volk, das von Geburt an in Fesseln fliegt. Aber stellen Sie sich vor, man würde sie lösen – was würde passieren? Wir würden das Gleichgewicht verlieren und zu den Teufeln in die Hölle hinabstürzen. Ja, so ist unser Volk.«

Durch die *Ingroup-Outgroup*-Polarisierung liefern diese Geschichtserzählungen Identitätsangebote, die das russische bzw. russländische Volk als Kollektiv, Volks- und Wertegemeinschaft nach innen verbinden und gleichzeitig eine Abgrenzung nach außen – insbesondere von den Anderen im Westen – vornehmen. Diese Art der Identitätskonstruktion steht im Einklang mit der Ideologie des »besonderen Weges« Russlands, die auch antiwestliche und postimperiale Ressentiments beinhaltet (Lewada-Zentrum 16.04.2021). Kollektivistische Werte, wie gesellschaftlicher Zusammenhalt und Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft, dienen als Stützpfeiler der nationalen Identität. Nur ein Film stellt die Sowjetunion als *Parallelrealität* dar und betont die Bedeutung von Freiheit und Selbstbestimmung des Einzelnen. Der gemeinsame Nenner der *Wohlfühl-* und *Kompromissfilme* ist hingegen der patriotische Pflichtgedanke.

Dies leitet über zum nächsten Punkt: Die populären filmischen Geschichtsdarstellungen stimmen mit dem *Grundtenor der russischen Außenpolitik* überein, was nicht zuletzt auf die beteiligten Akteure und Machtstrukturen zurückzuführen ist – ein Aspekt, auf den ich später noch detaillierter eingehen werde. Die Mehrheit der

Filme bedient das Narrativ, dass sich die Sowjetunion respektive Russland ständig gegen den Westen als moralisch-ideologischen Gegenpol durchsetzen muss. Dabei wird die Sowjetunion (respektive Russland) durchweg als friedliebendes Land dargestellt, das jedoch vom Westen in den Krieg gedrängt wird. Das Bild einer permanenten Bedrohung von außen dient dazu, einen Zustand des Krieges zu normalisieren und die Bedeutung des Patriotismus hervorzuheben, der Heldentaten und fast bedingungslose Opferbereitschaft fordert.

Obwohl traumatische Ereignisse und politische Verfolgung in der Sowjetunion der Nachkriegszeit in diesem Diskurs kaum Erwähnung finden, erscheint der Staatsapparat durchweg in kritischem Licht. Die Protagonisten widersetzen sich dem System und geraten somit zwangsläufig in Konflikt mit der Staatsmacht. Diese Filme üben punktuell Kritik am politisch-ökonomischen Gefüge und der Ideologie. Eine charakteristische Eigenschaft dieser Darstellungen ist die sorgfältige Differenzierung zwischen dem *Staat* (respektive dem sowjetischen Machtapparat) und der *Heimat*, die mit dem Land und dem Volk assoziiert wird (vgl. Dupak 2019, S. 395). Während die Protagonisten im Sinne ihrer Mitmenschen und des Volkes handeln, vertreten die Antagonisten die Belange des Staatsapparats, der Menschenleben und deren Sicherheit missachtet. Diese fundamentale Unterscheidung zwischen Staat und Heimat ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung mit dem zusammengebrochenen System und würdigt Heimat und Volk, geeint durch ihre langjährige Großmachtgeschichte, als fortbestehende Größen.

Im Gegensatz zu deutschen Produktionen reihen sich die erfolgreichen russischen Kinofilme fast nahtlos in das offizielle Narrativ über die sozialistische Vergangenheit ein. Das, was Walerij Kitschin (2013) in der *Rossijskaja Gaset*a über *LEGENDA* № 17 schrieb, lässt sich ebenso auf andere russische Filme über die Sowjetunion übertragen:

»Der Geist der sportlichen Brüderlichkeit, der Einheit der Menschen, die durch eine gemeinsame Leidenschaft verbunden sind, wird sehr stark übermittelt. Der Film zerstört dadurch eine andere Legende, nämlich die der Sowjetunion als Land der allgegenwärtigen Angst und der Unterdrückung durch das eiserne Regime.« (Kitschin 2013)

Auf diese Weise tragen Filme, die die Sowjetunion posthum in eine glorreiche *Wohlfühlheimat* verwandeln, wesentlich zur Konstruktion und Festigung der russischen nationalen Idee bei, die in der Erinnerung an eine heroische Vergangenheit verwurzelt ist und als »Bindemittel« fungiert, um »nationale, regionale, soziale oder andere Gruppen zu integrieren« (Wolfrum 2010, S. 15).

Akteure Bei der Beantragung staatlicher Fördergelder sind insbesondere zwei Faktoren von entscheidender Bedeutung: die *Position innerhalb des Filmnetzwerks* sowie

die Nähe zu und *Loyalität gegenüber der Kremlführung*. Insbesondere marktmächtige Produzenten, die in der Lage sind, für ihre Filmprojekte millionenschwere Werbebudgets zu mobilisieren und für die Kinostarts mehr als 1.000 Leinwände zu sichern, sind Mitglieder staatlicher und staatsnaher Verbände und Organisationen, Staatspreisträger und bekennende Unterstützer des politischen Kurses der Regierung. An den Hebeln der Macht sitzen somit ein paar wenige kremlfreundliche »Alphatiere« der Filmindustrie. Vor diesem Hintergrund ist es kaum überraschend, dass in neun von zehn Filmen (mit *STILJAGI* als bemerkenswerter Ausnahme) propagandistische Elemente zu finden sind – also Narrative und Darstellungen, die den Interessen der russischen Staatsführung dienen und ein bestimmtes historisch-politisches Bewusstsein vermitteln und fördern.

Zu diesen Schlüsselfiguren gesellen sich weitere Akteure, die als eine Art *Gatekeeper* beim Zugang zum Diskurs fungieren. In den Händen von staatlichen und staatsnahen Medienkonzernen, die sich an Filmproduktionen beteiligen, liegen Fernsehen und Radiosender, Streaming-Dienste und Filmstudios. Durch diese Machtstrukturen, die den Medienmarkt durchziehen, genießen die »richtigen« bzw. passenden Kinofilme umfangreiche Werbeunterstützung und beträchtliche mediale Präsenz. Die Einflussnahme des Kulturministeriums und des Filmfonds auf die Vergabe von Fördermitteln und Verleihlizenzen beschränkt zusätzlich die Möglichkeiten einer kritischen filmischen Auseinandersetzung mit dem Leben in der Sowjetunion.

Durch lobende öffentliche Äußerungen von Regierungs- und Kulturfunktionären sowie Leitern von Förderinstitutionen zu bestimmten Filmen erhalten ausgewählte Narrative eine Legitimation. Damit wird nach außen signalisiert, welche Themen, Deutungen und ideologische Botschaften in zukünftigen Filmprojekten erwünscht und somit förderfähig sind. Der damalige Kulturminister und heutige Vorsitzende der Russischen Militärgeschichtlichen Gesellschaft, Wladimir Medinskij (2018), bezeichnete beispielsweise *DWISCHENIJE WWERCH* als »vorbildliches nationales Kinoprodukt« und würdigte das Basketballdrama für seine Betonung des »Kollektivs« und »traditioneller Werte«: »Offensichtlich besteht eine gesellschaftliche Nachfrage nach Stolz auf das eigene Land, die Vorfahren und die Zeitgenossen. Dementsprechend fördert das Kulturministerium in seiner Politik Projekte zu dieser Thematik.«

Dynamik

»Besonders in Konfliktsituationen wird Geschichte als Machtinstrument oder als Waffe eingesetzt.« (Wolfrum 2010, S. 26)

Während im Musical *STILJAGI* aus dem Jahr 2008 individualistischen Werten wie Selbstverwirklichung, Freiheit und Individualinteressen noch große Bedeutung beigemessen wurde, verlagerte sich der Fokus in den darauffolgenden Jahren zu-

nehmend auf Patriotismus, Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft für die Heimat und die Volksgemeinschaft. Ab 2012, mit dem erneuten Amtsantritt von Präsident Putin, begann Russland Filme finanziell und institutionell zu fördern, die ein von der Kremlführung bevorzugtes Geschichtsbild vermitteln. Seit dem Überfall Russlands auf die Ukraine am 24. Februar 2022 hat sich diese Tendenz noch weiter verstärkt. Der russische Premierminister Michail Mischustin hob in seinem Regierungsbericht vor der Staatsduma am 7. April 2022 die Bedeutung der Bewahrung des kulturellen und historischen Gedächtnisses hervor und appellierte an die Filmemacher, »richtige« Filme zu produzieren: »Ich wünsche mir von ganzem Herzen, dass wir und unsere Kinder qualitativ hochwertige, richtige Filme sehen, die echten Patriotismus verkörpern, der auf unseren Werten fußt.« (Staatsduma der Föderationsversammlung der Russischen Föderation 07.04.2022)

Die Kursverschärfung prognostizierte bereits 2013 der Drehbuchautor Michail Mestezkij:

»Ich befürchte, dass es in naher Zukunft keine Nachfrage nach Filmen geben wird, in denen es um die Konfrontation mit einem absolut irrsinnigen, verrückten System geht – nicht nur vom politischen Olymp, sondern auch von unserem Zuschauer. Er will eine motivierende Geschichte mit starken Dramen sehen, die zu einem positiven Ende führt. Doch unsere Geschichte des 20. Jahrhunderts ist voll von hoffnungslosen, düsteren Geschichten darüber, wie großartige Menschen zermalmt und begraben wurden.« (Mestezkij in Rabiner 2013b)

Vier Jahre später wies der Filmkritiker Andrej Koroljow (2017) auf die Zunahme der patriotischen Tendenz hin und führte die Fixierung auf die sowjetisch-imperiale Vergangenheit auf das Fehlen vergleichbarer Errungenschaften im heutigen Russland zurück:

»Der Schwerpunkt liegt nun auf Filmen, die in irgendeiner Weise mit patriotischer Thematik verbunden sind und Errungenschaften feiern, auf die man stolz sein sollte, an die sich aber aus irgendeinem Grund niemand mehr erinnert. In der Regel werden solche Geschichten aus der großen sowjetischen Vergangenheit hervorgeholt, denn in der russländischen findet man solche eindeutigen Siege einfach nicht.« (Koroljow 2017)

Der russische Einmarsch in die Ukraine brachte die Dynamiken im filmischen Geschichtsdiskurs sowie die dahinterliegenden Mechanismen der Diskursproduktion und -kontrolle noch deutlicher ans Licht, die allmählich die Legitimation für den (bevorstehenden) Krieg verschafften. In den letzten Jahren zog der Staat die Zensurschraube immer fester an, schränkte die Zugangsmöglichkeiten zum Diskurs zunehmend ein, verschärfte die Bedingungen für die Vergabe von Fördermitteln und lenkte den Filmdiskurs stärker in militärisch-patriotische Bahnen. Dadurch wur-

de der Raum dessen, was gesagt, gezeigt und erinnert werden darf, immer weiter eingeengt.

In diesem Kontext erweist sich der Diskursstrang *Krieg* respektive *Ost-West-Konfrontation* als besonders signifikant: Die meisten der untersuchten Filme suggerieren eine historische Kontinuität, die sich nicht nur in der abwechselnden Verwendung der Adjektive *sowjetisch* und *russisch*, sondern auch im Bild des immerwährenden (Kalten) Krieges widerspiegelt. Während die Filme im Jahr 2017 noch versuchten, einen versöhnlichen Ton gegenüber dem Westen einzuschlagen, erschienen die Gräben in den Jahren 2020–2021 als unüberbrückbar, wobei der Diskursstrang *Westflucht* und das Bild des *Vaterlandverrätters* an Bedeutung gewannen. Der endlose Krieg und das Bild eines gegen das friedliche Russland konspirierenden, aggressiven Westens erzeugten eine Illusion der Unvermeidbarkeit bzw. Unausweichlichkeit eines von außen aufgezwungenen Verteidigungs- und Selbstbehauptungskampfes. Die in der offiziellen Kremlrhetorik als »notwendige militärische Spezialoperation« bezeichnete umfassende Militäroffensive gegen die Ukraine fügt sich nahtlos in dieses Narrativ ein.

Was ist der Schlüssel zum Publikumserfolg? Hauptsächlich sind es die dramaturgische Spannung und die visuellen Schauwerte, die den Erfolg der Filme an den Kinokassen sichern. Abenteuer-, Sport- und Katastrophenfilme, die sich unter dem Oberbegriff *Blockbuster* subsumieren lassen, versprechen ein eindrucksvolles audiovisuelles Kinoerlebnis, das durch immense finanzielle Unterstützung im Produktionsstadium ermöglicht wird. Im Gegensatz zu *Arthouse*-Filmen, die oft eine reflexiv-melancholische Stimmung aufweisen, erzählen diese Filme heroische *Feel-Good-Geschichten* und bieten dem breiten Publikum positive Anknüpfungspunkte für die Konstruktion einer nationalen Identität.

Für das ältere Publikum halten Requisiteure und Szenenbildnerinnen sowjetische Alltagsgegenstände und Kostüme bereit, während Musikverantwortliche Lizenzen für Sowjetschlager sichern. Jüngere Zuschauerinnen und Zuschauer werden vor allem emotional angesprochen und durch spannende Handlungen voller Nervenkitzelmomente in die Kinos gelockt. Großangelegte Werbekampagnen, insbesondere im Fernsehen, lenken die Aufmerksamkeit potenzieller Kinogänger auf die Premiere, bevor die Mundpropaganda ihren Lauf nimmt.

Neben dem gekonnten Einsatz filmischer Mittel trägt auch eine gewisse Komplexität und Tiefe in der Charakterzeichnung wesentlich zum Erfolg bei. So führte der Produzent Alexandr Rodnjanskij den Erfolg von *LEGENDA N° 17* auf die Vielschichtigkeit seiner Figuren zurück:

»[I]m Film gibt es sehr komplexe, ausdrucksstarke Charaktere. Nicht flache und unglaubliche, wie sie für unser Kino üblich sind, sondern lebendige Charaktere, die Sympathie und Mitgefühl bei den Zuschauern hervorrufen. Die kom-

plexen Charaktere in Verbindung mit den herausfordernden Umständen ihres Lebens lassen das Publikum an das Geschehen glauben. Das Publikum möchte immer einen echten Helden sehen, den sie lieben, an den sie glauben, über dessen Triumphe sie sich freuen und bei dessen Niederlagen sie mitfühlen können.« (Rodnjanskij in Sawjalkowa 2013)

Der Erfolg eines Films beim Publikum hängt auch von seiner erinnerungskulturellen und ideologischen Ausrichtung sowie seinem Bezug zu aktuellen gesellschaftspolitischen Diskursen ab. Ein Paradebeispiel dafür ist der bis heute erfolgreichste russische Geschichtsfilm *DWISCHENIJE WWERCH*. Die überragenden Besucherzahlen dieses Sportdramas erklärte Stas Tyrkin von der *Komsomolskaja Prawda* folgendermaßen:

»Ein sehr westlicher Blockbuster im Hollywood-Stil hat es auf paradoxe Weise geschafft, die weit verbreitete antiwestliche, antiamerikanische und überhebliche Stimmung der heutigen Russen einzufangen, ebenso wie die Nostalgie nach der längst verlorenen sowjetischen Gemeinschaft und die ganz frischen Komplexe darüber, dass unsere Nationalmannschaft nicht zu den bevorstehenden Olympischen Winterspielen zugelassen wurde. ›Dwischenije Wwerch‹ kommt in die Kinos in einer Zeit, in der die nationalen Gefühle grippeartig entzündet sind, und bietet einen hervorragenden psychotherapeutischen Trost mit einer Utopie über die Zeiten, in denen der Sieg über ›den Westen‹ nicht mit Worten, sondern in Taten möglich war.« (Tyrkin 2017)

5.4 Filmische Rückblicke auf den Sozialismus: Zusammenfassung und Vergleich

Die Auseinandersetzung mit der sozialistischen Vergangenheit bildet sowohl in Deutschland als auch in Russland einen zentralen Bestandteil der nationalen Geschichtsdiskurse, wobei dieses Geschichtskapitel fortlaufend neu interpretiert und für diverse (politische) Zwecke instrumentalisiert wird. In dieser Arbeit wurden deutsche und russische Kinofilme analysiert, die es vermochten, ein breites, erinnerungskulturell gespaltenes Publikum mit ihren Darstellungen und Deutungen der Vergangenheit zu erreichen. Die unterschiedlichen ästhetischen und narrativen Zugänge zu der sozialistischen Ära reflektieren die geschichtspolitischen Debatten im jeweiligen Land und adressieren verschiedene erinnerungskulturelle sowie identitätsbezogene Bedürfnisse der Gesellschaft. Der filmische Diskurs in beiden Ländern ist dabei stark von einem *Willen zur Wahrheit* durchdrungen, um einen Begriff von Michel Foucault (1974) zu verwenden.

Die 20 erfolgreichsten Filme konstruieren vier unterschiedliche *sozialistische Realitäten*. Sie legen unterschiedliche thematische Schwerpunkte, eröffnen den

Figuren variierende Grade an Handlungs- und Entscheidungsfreiheit und transportieren diverse Wertimplikationen. Eine Vier-Felder-Matrix, die eine Typologisierung dieser audiovisuellen Geschichtswelten ermöglicht und die Identifikation von Einflussfaktoren gestattet, stellt das Kernergebnis dieser Arbeit dar (Kap. 5.1).

Geschichten nach einem Schwarz-Weiß-Muster Die Synthese der Erkenntnisse aus der Analyse der DDR- und Sowjetunion-Darstellungen zeigt eine Dominanz von Geschichtserzählungen, die sich in der Regel auf simple Narrative und klischeehafte Figuren stützen und klare (ideologische) Botschaften vermitteln. Obwohl es nicht angebracht ist, nationale Kinofilme pauschal als Versuch der jeweiligen Regierungen zu deuten, die filmischen Erzählungen mit den offiziellen Geschichtsnarrativen in Einklang zu bringen und ›ideologisch korrekte‹ Deutungen zu erzwingen, offenbart sich in Bezug auf Deutschland und Russland: Die Filme spiegeln größtenteils die Deutungsschemata der staatlichen Erinnerungspolitik wider und resonieren mit Wahrnehmungsmustern des Publikums, die durch Leitmedien sowie Medien der historisch-politischen Bildung, wie Schulbücher oder Museen, geprägt werden.

- In populären deutschen Kinofilmen herrscht das Bild der DDR als *Unrechtsstaat* hinter dem Stacheldraht, gezeichnet von Mangel, Gewalt und Propaganda. In den Fokus rücken Leid und der Widerstand gegen das Regime (*WIE FEUER UND FLAMME*, *DAS LEBEN DER ANDEREN*, *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, *BALLON*).
- Die meisten russischen Erfolgsfilme zeichnen ein spiegelverkehrtes Bild des Lebens im Sozialismus, das fast als Gegenentwurf zur deutschen Diktaturerzählung erscheint: Sie portraituren die Sowjetunion als einstige *Wohlfühlheimat* und rufen überwiegend die ruhmreichen Kapitel der sowjetischen Geschichte in Erinnerung (*LEGENDA № 17*, *WREMJA PERWYCH*, *SALJUT-7*, *DWISCHENIJE WWERCH*, *STRELZOW*, *TSCHEMPION MIRA*).

Die unterschiedlichen thematischen Schwerpunkte führen zu unterschiedlichen Arten der Figurenkonstruktion:

- In Deutschland steht das unschuldige, zu Unrecht leidende und verfolgte *Opfer* im Mittelpunkt der Erinnerungskultur. Die Auseinandersetzung mit der DDR-Geschichte erfolgt daher vornehmlich durch Narrationen des Leids.
- In Russland hingegen ist die Figur des *Helden* oder *Kämpfers*, der bereitwillig sein Leben für das Vaterland riskiert, zentral. Die Aufarbeitung der sowjetischen Geschichte geschieht vorrangig durch Geschichten des Heldentums.

Die dominanten Deutungen der sozialistischen Vergangenheit pendeln zwischen den Polen *Trauma* und *Triumph*. Unterstützt werden diese Narrative durch Symbo-

le und emotional aufgeladene Bilder, die sich tief in das kollektive Gedächtnis der jeweiligen Nation eingepägt haben. Die Ikonografie der Erinnerungen reicht von Stacheldraht und Raketen über graue Stasi-Uniformen bis hin zu bunten, gepunkteten Kleidern, westlichen Schlagern und sowjetischen Estrada-Melodien.

Trotz der Unterschiede in der Deutung weisen die untersuchten Filme aus beiden Ländern eine wesentliche Gemeinsamkeit auf: Während den einfachen Bürgerinnen und Bürgern der DDR und der Sowjetunion – den zukünftigen Bürgerinnen und Bürgern der Bundesrepublik und Russlands – mit großer Sympathie begegnet wird, avanciert der sozialistische Machtapparat zum zentralen Feindbild, mit dem symbolisch abgerechnet wird. Diese Konstellation erscheint aus geschichtspolitischer Sicht durchaus sinnvoll.

Positive Erinnerung unter dem Vorzeichen der Kontinuität In beiden Ländern schaffen populäre Filme eine positive gegenwartsbezogene Erinnerung, wobei sie unterschiedliche Strategien verfolgen, um die Gegenwart durch Bezüge zur Vergangenheit aufzuwerten.

- In deutschen Kinofilmen wird die Geschichte der DDR, des Mauerfalls und der Wiedervereinigung hauptsächlich als die Überwindung einer Diktatur und die Etablierung einer »geglückten Demokratie« (Wolfrum 2006) erzählt. Diese Darstellung reiht sich in die liberale Demokratietradition ein. Anstatt das Ende der DDR als eine ostdeutsche »Erfahrung eines radikalen Bruchs« (Steinle 2015, S. 82) zu interpretieren, deren Folgen bis in die Gegenwart reichen, erzeugen Filme eine Distanz zum dunklen Kapitel der deutsch-deutschen Geschichte, indem sie es als überwunden bzw. abgeschlossen darstellen.
- Russische Filme hingegen knüpfen die Gegenwart an eine vermeintlich große und ruhmreiche Vergangenheit, wodurch sie ein Kontinuum unter dem Vorzeichen des Großmachtstatus und des »ewigen Krieges« mit dem Westen konstruieren. Ein positiver Blick auf die Sowjetunion der Nachkriegszeit sollte jedoch nicht als Glorifizierung des Sozialismus, geschweige denn der sowjetischen Führung, missverstanden werden. Wenn die Filme die sowjetische Ära verteidigen, loben sie nicht den Sozialismus als soziales, wirtschaftliches oder ideologisches Modell, sondern ehren diese Ära als Periode der Errungenschaften, des nationalen Ruhms und der internationalen Anerkennung. Das Verhältnis russischer Filme zum Zusammenbruch der Sowjetunion gestaltet sich komplexer als in Deutschland, wo nahezu alle Geschichten auf die Überwindung der Diktatur durch die Friedliche Revolution zulaufen und der Mauerfall das Ende des Leids unter dem repressiven Regime und den Beginn eines freien, glücklichen und selbstbestimmten Lebens in der bundesdeutschen Demokratie markiert. Russische Filme etablieren eine positive gegenwartsbezogene Erinnerung auf zweifache Weise: Einerseits zeichnen sie ein kritisch-

negatives Bild des sowjetischen Staatsapparates, der durch Parteifunktionäre und KGB-Agenten repräsentiert wird und den Volkshelden Hindernisse in den Weg legt, sodass dem überwundenen System keine Sehnsucht entgegengebracht wird. Andererseits weisen sie der nach der Auflösung der Sowjetunion (vermeintlich) fortbestehenden Volks- und Wertegemeinschaft eine wichtige, sinn- und identitätsstiftende Funktion zu.

Differenzierungsmöglichkeiten

»Es gibt in diesem Film keinen moralischen Zeigefinger, sondern es gibt Möglichkeiten.« (Nina Hoss über *BARBARA* in Petzold et al. 2012, S. 10)

Schematische Darstellungen und simple Narrative in *Leidens-* und *Wohlfühlfilmen* greifen ins Leere, wenn es darum geht, die Mechanismen und Regelwerke des sozialistischen Staates zu verstehen. Der Regisseur Andreas Dresen warnt vor den Gefahren der mangelnden Differenzierung und bringt Vorschläge ein, wie das Schwarz-Weiß-Narrativ durchbrochen werden könnte:

»Nötig sind Anknüpfungspunkte, die aufzeigen: Von der DDR bleibt mehr als das, wofür ich mich schämen soll. Wenn jeder dort angeblich nur Täter oder Opfer oder Mitläufer war, dann war jeder ein Verlierer. Und wenn nur diejenigen als anständig betrachtet werden, die das Land verließen, dann festigt sich das Geschichtsbild, das nicht nur falsch ist, sondern Menschen verletzt und sie damit diesem heutigen Land entfremdet. Warum reden wir noch von dem, was wir schon von den Leuten wissen oder zu wissen glauben? Warum so wenig von dem, was wir in ihnen entdecken können?« (Dresen in Schütt 2020, S. 30)

Aus Dresens Worten lässt sich ein Appell an Filmschaffende herauslesen: Bleibt neugierig auf die Menschen, ihre Geschichten und Emotionen, versteht das Leben in seinen (scheinbaren) Widersprüchen, anstatt »hinterher und von außen [zu richten], wo man sich so bequem überlegen fühlen kann« (Schütt 2020, S. 29). Filme sollten die Perspektive erweitern und aufzeigen, was in den einfachen Schwarz-Weiß-Narrativen auf der Strecke bleibt: Nämlich was das Leben im Sozialismus auszeichnete, welche Rollen Individuen einnehmen konnten, wie diese Staaten entstanden, mit welchen Ideen sie antraten, woran sie scheiterten und warum viele Menschen ihnen noch heute nachtrauern oder – im Gegenteil – sich vom Trauma nicht erholen können. Es bedeutet oft auch, gegen hegemoniale Narrative anzukämpfen, was ein Fingerspitzengefühl erfordert. »Ein interessantes Minenfeld...«, so Andreas Dresen (Pandora Film Verleih 2018).

Kompromiss- und Parallelrealitäten bieten Ansätze, um den Diskurs konstruktiv zu erweitern und die polarisierenden Leidens- und Wohlfühlerzählungen mit Differenzierungen zu versehen.

- Einerseits erreicht man dies, indem die grundsätzliche Möglichkeit eines ›*richtigen Lebens im falschen*‹ (Theodor W. Adorno) anerkannt und dargestellt wird, was trotz Verbote und Unterdrückung – die keinesfalls verharmlost werden sollen – noch möglich war. Es geht darum, Freiräume aufzudecken, Strategien im Umgang mit Restriktionen zu verstehen und somit individuelle Handlungs- und Entscheidungsspielräume zu erschließen. Diese Perspektive verknüpft das alltägliche Leben mit Formen des (oft unspektakulären) Widerstandes von Menschen, die nach Freiheit und Selbstbestimmung streben, und wurde in beiden Ländern bisher am eindrucklichsten in Form von (Tragi-)Komödien (*SONNENALLEE*, *NVA*, *SUSHI IN SUHL*) oder Musicals mit komödiantischen Elementen (*STILJAGI*) umgesetzt.
- Andererseits kommt man Ambivalenzen auf die Spur, indem man die westlich-liberale Wertebrille und die russische Hurratriotismus-Brille beiseitelegt und versucht, die sozialistische Gesellschaft in ihrer spezifischen *ideologisch-politischen Beschaffenheit* zu verstehen. Ein solcher Perspektivenwechsel bedeutet unter anderem, auch jenen Charakteren Verständnis und Legitimation entgegenzubringen, die in einem restriktiven Staatssystem ihre persönliche Freiheit den kollektiven Bedürfnissen unterordnen, Gemeinschaftssinn über individuelle Autonomie stellen und bei denen das Verantwortungsgefühl gegenüber ihren Mitmenschen ihre eigenen Bedürfnisse überwiegt. Im Fokus dieses Erzählansatzes sollten nuancierte Figuren mit ihren inneren und äußeren Konflikten, Ängsten und Widersprüchen stehen. Als geeignete Genres bewährten sich Biopics (*GUNDERMANN*, *WYSSOZKI*) sowie Dramen, die komplexe Beziehungsgeschichten entweder im ganz normalen Alltag (*BARBARA*) oder vor dem Hintergrund von Krisen und Katastrophen (*LEDOKOL*, *TSCHERNOBYL*) entfalten.

Diese Perspektiven offenbaren – im Einklang mit den »Empfehlungen der Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes ›Aufarbeitung der SED-Diktatur‹« (2007) – »die spannungshafte Wechselbeziehung von Herrschaft und Gesellschaft zwischen Akzeptanz und Auflehnung, Begeisterung und Verachtung, misstrauischer Loyalität und Nischenglück« (S. 31–32).

Werteorientierung als kleinster gemeinsamer Nenner Die Analyse der Inhalte, thematischen Schwerpunkte und Sichtweisen auf den Sozialismus in den untersuchten Kinofilmen zeigt eine reiche Vielfalt auf. Diese Filme tragen unterschiedliche Konflikte aus, artikulieren diverse Problemlagen und positionieren sich in unterschiedli-

chem Maße kritisch gegenüber den Macht- und Herrschaftsstrukturen. Ein verbindendes Element der meisten nationalen Produktionen ist die Werteorientierung, die sie vermitteln.

- Sieben der zehn deutschen Filme folgen einem *individualistischen Wertekompass*, indem sie persönliche Freiheit und individuelle Selbstbestimmung in den Vordergrund stellen. Während das Ausmaß des staatlichen Eingriffs in das Privatleben variiert und damit die Größe der individuellen Spielräume bestimmt, präsentieren diese Filme Figuren, die sich in einer ständigen Spannung zwischen dem Verlangen nach Freiheit und der Erfahrung der Unterdrückung bewegen. Einzig das Drehbuch von Laila Stieler zu *GUNDERMANN* gestattet es der Hauptfigur, aus ehrlicher Überzeugung am kommunistischen Ideal festzuhalten und an die Utopie einer gerechteren Gesellschaft zu glauben.
- Neun der zehn russischen Filme sind in einem *kollektivistischen Wertesystem* verankert und stärken das Fundament, auf dem die russische (Geschichts-)Politik der letzten Jahrzehnte errichtet wurde: Sie zielen darauf ab, Patriotismus und eine nahezu grenzenlose Opferbereitschaft als identitätsstiftende Werte zu etablieren. In diesen Filmen wird dem Kollektiv bzw. der Volksgemeinschaft eine größere Bedeutung beigemessen als der persönlichen Autonomie und Selbstverwirklichung.

Erfolgsfilme in beiden Ländern liefern vornehmlich Identitätsangebote, die mit den nationalen Wertesystemen und den gesellschaftlich anerkannten sowie gesetzlich verankerten Moral- und Normvorstellungen übereinstimmen.

- In Deutschland ist die *freiheitlich-demokratische Grundordnung* im Grundgesetz festgeschrieben, welches das Individuum, seine Würde (Art. 1 GG) und seine Grundrechte (Art. 2–19 GG) schützt. Der Schutz der persönlichen Freiheit vor staatlicher Willkür wird daher als Kern des staatlichen Strebens angesehen. Menschen, die in einer demokratisch gesinnten Gesellschaft sozialisiert wurden, erkennen im Staatssozialismus fast instinktiv ein »Bauwerk der Unrechtmäßigkeit« und betrachten den sozialistischen Staat als ein untragbares System, in dem »elementare Menschenrechte wie Selbstbestimmung und Freizügigkeit mit Füßen getreten [wurden]« (Schindelbeck 2011, S. 45). Filme, die ein freiheitlich-individualistisches Wertesystem zugrunde legen, stoßen daher in der deutschen Gesellschaft auf weitreichende Akzeptanz.
- Ein diametral entgegengesetztes Bild ergibt sich beim Blick auf Russland: Eine repräsentative Umfrage aus dem Jahr 2021 ergab, dass sich lediglich 12 Prozent der russischen Bevölkerung als Demokraten identifizieren. Dabei lehnten 47 Prozent der Teilnehmenden demokratische Überzeugungen entweder tendenziell (27 Prozent) oder vollständig (20 Prozent) ab (Lewada-Zentrum 19.10.2021).

Im gleichen Jahr sahen nur 16 Prozent der Befragten in der westlichen Demokratie ein erstrebenswertes gesellschaftspolitisches Modell, wohingegen 49 Prozent das sowjetische System zum Vorbild ernannten (Lewada-Zentrum 10.09.2021). Diese tiefgreifende Skepsis gegenüber westlichen Normen und Werten in der russischen Gesellschaft spiegelt sich auch in den untersuchten Filmen wider. Durch einen Ukas von Präsident Putin vom 9. November 2022 wurden *Kollektivismus und Patriotismus als Leitwerte* in der Gesetzgebung verankert (Präsident der Russischen Föderation 09.11.2022). In diesem Dokument, betitelt »Grundlagen der Staatspolitik zur Wahrung und Festigung traditioneller russischer ethisch-moralischer Werte«, werden »traditionelle Werte« wie Dienst am Vaterland, Mitverantwortung für dessen Schicksal, Gerechtigkeit, Kollektivismus, gegenseitige Hilfe, historisches Gedächtnis und die Einheit der Völker Russlands hervorgehoben. Gleichzeitig brandmarkt der Ukas unter der Bezeichnung »destruktive Ideologie« solche Werte und Ideen, die als »fremd« und »zerstörerisch« für die russische Gesellschaft angesehen werden, einschließlich Egoismus und Freizügigkeit sowie die Leugnung der Ideale des Patriotismus, des Dienstes für das Vaterland und des positiven Beitrags Russlands zur Weltgeschichte.

In den meisten Filmen, die in ihrem jeweiligen Land die Spitze der Kinocharts erreichen, werden somit nationale – gesamtdeutsche oder gesamtrussische – Werte verhandelt, die »als Handlungsmotivationen und Ziele der Figuren ausgegeben [werden]« (Lüdeker 2015, S. 76).

Identität durch Abgrenzung

»Der Rekurs auf etablierte Klischees aus Zeiten der Systemkonkurrenz bietet sich auch aus Gründen der Erzählökonomie an, da damit ein Repertoire an Motiven und Darstellungsstrategien bereitsteht, das für Eindeutigkeit sorgt und an langfristige mediale Erfahrungen anschließen kann.« (Steinle 2015, S. 86–87)

Die Mehrheit der analysierten Filme bietet nationale Identitätskonstrukte an, die sich nicht nur auf kollektiv geteilte Werte stützen, sondern sich auch durch eine Abgrenzung von den als dekadent wahrgenommenen Anderen charakterisieren. Diese Abgrenzung basiert auf der impliziten Annahme eigener geistig-moralischer Überlegenheit. Trotz unterschiedlicher Strategien für die Definitionen von *In-* und *Out-groups* in deutschen und russischen Filmen folgen die Mechanismen der Inklusion und Exklusion aus der Wir-Gemeinschaft einem ähnlichen Muster.

- In Deutschland konstruiert die *Ingroup* eine *Wertegemeinschaft*, die durch zentrale, identifikationsstiftende Konzepte wie Freiheit, Selbstentfaltung und Demo-

kratie definiert ist. Zu ihr zählen sowohl freiheitlich gesinnte (Ex-)DDR-Bürgerinnen und -Bürger als auch Westdeutsche. Die *Outgroup* umfasst hingegen die *Feinde der Demokratie*: das als Unrechtsstaat betrachtete System und seine Anhängerinnen und Vertreter. Das System DDR wird dabei zu einem Feindbild stilisiert, das von der gesamtdeutschen Wertegemeinschaft abgelehnt und letztlich mit geballter Kraft überwunden wird. Der DDR wird in diesem Kontext die Rolle des ›anderen‹ Staates zugewiesen, dessen Geschichte hauptsächlich unter dem Blickwinkel diktatorischer Herrschaftspraktiken betrachtet wird, die im Gegensatz zur Rechtsstaatlichkeit der demokratischen Bundesrepublik stehen.

- Populäre russische Filme stärken das Gefühl von Stolz auf die Zugehörigkeit zu einer außergewöhnlichen Nation, die sich durch eine lange, vielfältige und ruhmreiche Geschichte auszeichnet. Die russische *Volksgemeinschaft* steht als *Ingroup* im Zentrum dieser Erzählungen. Die Russen werden als ein Volk dargestellt, das sich seit Jahrzehnten auf einem besonderen Pfad bewegt, Leid überwindet, Hindernisse bewältigt, Schwache befreit, das Böse bezwingt, Unmögliches vollbringt, Zusammenhalt zeigt und nach Frieden und Gerechtigkeit strebt. Dieses Nationsverständnis basiert auf einer (angenommenen) Kontinuität: Die Russische Föderation versteht sich als Erbin des sowjetischen Imperiums und knüpft an dessen Großmachttradition an. Die Vergangenheit wird auch in Bezug auf die Konstruktion der *Outgroup* mit der Gegenwart verbunden: Der Westen wird als ewiger Feind, Aggressor und Kriegstreiber dargestellt, der Russland zu einer Konfrontation zwingt.

Ingroup-Outgroup-Polarisierungen gehen unweigerlich mit Klischeevorstellungen über die Anderen einher. In den untersuchten Filmen knüpfen diese Klischees an narrative Muster aus den Zeiten des Kalten Krieges an. So manifestieren sich die Gegensätze zwischen Ost und West als Ausdruck unterschiedlicher Werte- und Normorientierungen auf beiden Seiten des ehemaligen Eisernen Vorhangs. Die Mehrheit der deutschen Filme zeichnet dabei das Bild eines moralisch degenerierten SED-Staates, während russische Filme den Westen als sittlich verwahrlost darstellen.

Die in Geschichtsfilmen vermittelten Feindbilder korrespondieren nicht zufällig mit der politisch-ideologischen Agenda der Gegenwart: In Deutschland wird die zunehmende Popularität von Bewegungen, Gruppierungen und Parteien, die in der Öffentlichkeit als antidemokratisch, autoritär und rechtspopulistisch eingestuft werden, als Bedrohung für die Demokratie betrachtet. In Russland hingegen werden die westlich-liberalen Werte als Gefahr für den nationalen Zusammenhalt angesehen.

Filmischer Geschichtsdiskurs: Dynamik und Tendenzen

»Die Diskurse müssen als diskontinuierliche Praktiken behandelt werden, die sich überschneiden und manchmal berühren, die einander aber auch ignorieren und ausschließen.« (Foucault 1974, S. 36)

Michel Foucault, ebenso wie Margarete und Siegfried Jäger, heben in ihren diskurs-theoretischen Schriften den *dynamischen* Charakter des Diskurses hervor. Filme stehen in einer vielfältigen Wechselwirkung mit den gesellschaftspolitischen Diskursen ihrer Entstehungszeit und den (insbesondere erfolgreichen und wirkmächtigen) Vorgängerproduktionen. Diese Verflechtung bestätigt, was Gerhard Lüdeker und Dominik Orth (2010b) als »Doppelfunktion des Films« (S. 11) beschreiben: Filme greifen nicht nur gesellschaftspolitische Diskurse ihrer Produktionszeit auf und reflektieren bestehende Erinnerungsnarrative, sondern sie konstruieren auch neue Formen der Erinnerung. Sie setzen bislang unbeleuchtete oder marginalisierte Geschichtskapitel in Szene, kontern hegemoniale Narrative und erweitern somit den Bereich dessen, was gesagt, gezeigt und erinnert werden kann.

Die Dynamik in der Darstellung und Semantik der beiden sozialistischen Staaten in populären Kinofilmen wurde bereits in den Kapiteln 5.2 und 5.3 ausführlich diskutiert. Daher konzentriere ich mich hier auf die wesentlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten, die sich beim Vergleich der Diskursentwicklungen in beiden Ländern herauskristallisieren.

Einerseits zeichnen sich in Deutschland und Russland gegenläufige Tendenzen ab: Während der Diskurs über die DDR im deutschen Kino eine zunehmende Ausdifferenzierung erfährt und komplexere, mehrschichtige Erzählungen ein breites Publikum finden, beobachtet man in Russland eine Einengung des Deutungsspektrums.

- In Russland resultiert der Ausschluss alternativer Erzählungen aus dem öffentlichen Erinnerungsraum vornehmlich daraus, dass gerade in Zeiten militärischer Konflikte – spätestens seit 2014 und verstärkt seit Februar 2022 – Geschichte und ihre künstlerische Inszenierung für die Regierung zu einem wichtigen ideologischen Instrument avanciert sind. Dieses dient sowohl der Legitimierung von Regierungshandlungen als auch der Diffamierung ihrer Gegner. Der russische Staat festigte sein Macht- und Interpretationsmonopol zunehmend, indem er die Zensurmaßnahmen verschärfte, nicht zuletzt in der Film- und Medienbranche, den Zugang zu Kinoleinwänden stärker reglementierte und den Wettbewerb einschränkte. In den letzten Jahren rücken Patriotismus und die Polarisierung zwischen *In-* und *Outgroup* verstärkt in den Vordergrund, wobei dem Diskursstrang Krieg ein breiter Raum gewährt wird. Diese Tendenz untermauert Siegfried Jägers (2015) Auffassung von Diskursen als *Rauchmeldern* oder *Früh-*

warnsystemen: »Sie können auf Gefahren hinweisen, die noch nicht aktuell sind, es aber unter genauer zu definierenden Bedingungen werden können und in aller Regel auch werden.« (S. 8) Hinsichtlich zukünftiger Themen und Deutungen gab die russische Kulturministerin Olga Ljubimowa im April 2022 eine klare Linie vor: »Wir erwarten eine Menge Familienfilme, Historien- und Sportdramas – alles, was ich aufgelistet habe, kann dem patriotischen Genre zugeordnet werden.« (Bondarewa 2022)

- In Deutschland nahm die Auseinandersetzung um die Deutungshoheit einen produktiven Charakter an: Die Vielfalt und die öffentliche Konkurrenz von Erzählmustern sind konstitutiv für den Diskurs in einer demokratischen Gesellschaft. Obwohl unkonventionelle Perspektiven oft Schwierigkeiten haben, sich gegen die hegemoniale Diktaturerzählung durchzusetzen – nicht zuletzt, weil ein multiperspektivischer Blick auf die DDR nicht im Interesse aller beteiligten Akteure liegt –, erlauben die strukturellen Bedingungen dennoch die Produktion von Filmen, die dominante diskursive Positionen herausfordern, hinterfragen und Gegenerzählungen anbieten.

Trotz gegensätzlicher Entwicklungen weisen die dominanten filmischen Geschichtsdiskurse in beiden Ländern eine signifikante Gemeinsamkeit auf: Sie orientieren sich zunehmend an dem Wissens- und Erfahrungshorizont jüngerer Zielgruppe und knüpfen an aktuelle gesellschaftspolitische Diskurse an. Zu diesen Diskursen zählen nicht nur solche, die in direktem Zusammenhang mit der sozialistischen Vergangenheit stehen, sondern auch aktuelle Themen wie die Klimakrise und die *Fridays for Future*-Bewegung⁸, Social-Media-Influencer und Selbstdarstellung⁹, der Konflikt zwischen Russland und dem von den USA angeführten Westen bzw. der NATO¹⁰ oder die Abwanderung russischer Staatsbürgerinnen und Staatsbürger ins (überwiegend westliche) Ausland¹¹.

Ein besonders aussagekräftiges Beispiel für die Verbindung von historischen Ereignissen mit zeitgenössischen Debatten bietet der Fluchthriller *BALLON*: Das pädagogische Filmheft bringt die Ballonflucht aus der DDR in die BRD im Jahr 1979 mit der Flucht über das Mittelmeer nach Europa bzw. Deutschland seit 2015 in Verbindung und bezieht dabei Position zur europäischen Flüchtlingspolitik. Durch den

8 Ein aktuelles Beispiel ist die ARD-Produktion *DIE UNHEIMLICHE LEICHTIGKEIT DER REVOLUTION* (DE 2021), ein Drama, das in Leipzig während der Jahre 1988–1989 spielt und die Geschichte von Jugendlichen erzählt, die sich in einer Umweltbewegung engagieren.

9 Der Kinofilm *IN EINEM LAND, DAS ES NICHT MEHR GIBT* (DE 2022) portraitiert den herausfordernden Aufstieg einer jungen ostdeutschen Frau zur Spitze der glamourösen Modewelt, nachdem sie zufällig von einem Fotografen der Zeitschrift *Sibylle* als Mannequin entdeckt wird.

10 Den Eindruck einer Kontinuität, Natürlichkeit und Unvermeidlichkeit dieses Konflikts vermitteln fast alle populären Geschichtsfilme der jüngsten Zeit.

11 Das Schachdrama *TSCHEMPION MIRA* wurde bereits im Kapitel 5.2 ausführlich besprochen.

Verweis auf den »verbalen Schlagabtausch« zwischen der damaligen Bundeskanzlerin Angela Merkel und dem damaligen ungarischen Präsidenten Viktor Orbán im Juli 2018 wird der Kontrast zwischen einer von Humanität geprägten Demokratie und einer Diktatur, die ihre Grenzen mit Zäunen und Soldaten schützt, herausgestellt (Blome 2018, S. 20–21).

Indem Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart gezogen werden, wird die Erinnerung nicht nur gegenwarts- und zukunftsrelevant, sondern eröffnet auch breiteren Bevölkerungsgruppen – besonders denjenigen, die selbst keine direkten Erfahrungen mitbringen – die Möglichkeit, einen produktiven Anschluss an ihre eigene Lebens- und Wissenswelt herzustellen.

Akteure der Diskurs- und Wissensproduktion Die Analyse des Produktionskontextes widmete sich einer der Schlüsselfragen der Erinnerungskultur: »*Wem gehört die Geschichte?*« (Braun 2013). In beiden Ländern sind die Geschichtsdarstellungen eng mit den Strukturen verbunden, in denen sie entstehen. Die Verbindung von Filmemachern zur Kulturpolitik und staatlichen Institutionen wie Fördergremien und Ministerien mag zwar keinen direkten Einfluss auf die Qualität der Filme haben, beeinflusst jedoch unweigerlich die Deutungsmuster, die in den Werken vermittelt werden.

In beiden Ländern dient der *Zugang zum Feld* der Filmproduktion – und damit auch zu (finanziellen) Ressourcen, die üblicherweise in den Händen staatlicher oder staatsnaher Instanzen liegen – als ein zentraler Kontrollmechanismus über den filmischen Diskurs.

- In Deutschland wird der Markt vorwiegend von westlich bzw. westdeutsch sozialisierten Akteuren dominiert. Diese verfügen über ein über Jahre hinweg aufgebautes Netzwerk, Referenzen und einen reichen Erfahrungsschatz – diese »erfolgsversprechende Kapitalmischung« (Wiedemann 2018b, S. 18) ermöglicht es ihnen, Fördermittel für umfangreiche Filmprojekte einzuwerben. Angesichts der tendenziell schwächeren Stellung ostdeutscher Filmemacher im Filmproduktionsbereich ist es folgerichtig, dass die DDR in den letzten 30 Jahren hauptsächlich durch die »West-Brille« betrachtet wurde und ihr Zusammenbruch vornehmlich als Erfolgsgeschichte der Überwindung einer Diktatur und der Demokratisierung dargestellt wird.
- In Russland sind die Loyalität zur Regierung sowie der Zugang zu Machtkreisen entscheidende Faktoren für die Finanzierung von Filmprojekten und deren Vertriebschancen. Die Spitzenpositionen in der Filmindustrie werden von einer kleinen Gruppe überwiegend älterer Filmemacher besetzt. Ihre Produktionen richten sich nach den thematischen und ideologischen Vorgaben sowie den geschichtspolitischen Interessen des Staates und bieten schließlich Deutungsangebote und Bilder an, die die Erwartungen des Kremls bedienen.

Neben der Sozialisation und politischen Orientierung der Filmemacher sowie ihrer Stellung innerhalb der Filmindustrie spielt auch der explizit formulierte oder stillschweigende kulturpolitische *Auftrag* der Filmproduktion eine ausschlaggebende Rolle.

- In Deutschland unterstützt der demokratiefördernde Auftrag der staatlichen Kulturpolitik und der politischen Bildung die Intention, dass Filme als Teil der öffentlichen Gedenkkultur die Erinnerung an das Unrecht, das unter der SED-Regierung begangen wurde, pflegen und dadurch das Bewusstsein für Freiheit und Rechtsstaatlichkeit stärken sollen. Auch wenn die Bedeutung dieser demokratiefördernden kulturellen Mission unbestritten bleibt, führt die Fokussierung auf Staatsverbrechen, Gewalterfahrungen und Leid zu einer Einengung des diskursiven Raums: Das ganz normale oder sogar glücklich-erfüllte Leben innerhalb eines restriktiven Staates bleibt oft unberücksichtigt.
- In Russland bleibt hingegen ein reflexiv-kritischer Umgang mit der Gewaltgeschichte auf der Strecke. Erfolgreiche Filme stehen im Dienst der offiziellen Erinnerungskultur, welche die poststalinistische Sowjetunion als eine Ära des Ruhms portraitiert und die Tugenden und Heldentaten der Nation hervorhebt. Dabei werden die Begriffe *sowjetisch* und *russisch* in Bezug auf das Volk abwechselnd verwendet und in ihrer Bedeutung gleichgesetzt.

Bezüglich der Produktionsstrukturen sind ebenfalls zwei gegenläufige Tendenzen feststellbar:

- In Deutschland weitet sich der diskursive Raum zunehmend aus, was es neuen Akteuren und Generationen ermöglicht, sich an der Diskussion über die Vergangenheit zu beteiligen.
- In Russland hingegen wird der Zugang zur Filmindustrie zunehmend eingeschränkt. Zusätzlich verließen viele renommierte und international vernetzte Regisseure und Produzenten, wie Alexander Rodnjanskij (*TSCHERNOBYL*) und Timur Bekmambetow (*WREMJA PERWYCH*), das Land kurz nach dem Beginn des russischen Überfalls auf die Ukraine.

Rezeption im Kontext der Erinnerungskultur: Erfolgskomponenten Die Analyse der Rezeption verdeutlicht einmal mehr die Vielschichtigkeit des Mediums Geschichtsfilm, in dem genrespezifische, filmgestalterische, erinnerungskulturelle und geschichtspolitische Faktoren ineinandergreifen. Durch eine eingehende Analyse der filmischen Geschichtsdarstellungen und deren Rezeption lässt sich quasi eine *Formel für den Kinotriumph* herausarbeiten, wobei *drei Schlüsselkomponenten* für den Erfolg eines Films identifiziert wurden. Diese Elemente finden sich in sämtlichen Filmen wieder, die an den Kinokassen besonders erfolgreich waren, allerdings in

jeweils unterschiedlichen Kombinationen und Ausprägungen. Zu Publikumsmagneten avancieren letztlich Filme, die den *Spagat zwischen kollektiver Erinnerung, künstlerischer Qualität und kommerziellem Erfolg* meistern.

Erfolgskomponente 1: Breitgefächerte Erinnerungs- und Identifikationsangebote Bei der Rezeption von Filmen offenbaren sich oft tiefe Gräben, die durch die postsozialistischen Erinnerungslandschaften verlaufen. Die Bewertungen und Interpretationen von Filmkritikern, gesellschaftspolitischen Akteuren, Zeitzeugen und dem Publikum weichen häufig stark voneinander ab, insbesondere in Bezug auf die ›Richtigkeit‹ und Authentizität der Darstellung. Filme, die es vermögen, Elemente verschiedener Erinnerungslandschaften zu einer schlüssigen Geschichte zu vereinen, erhalten oft positive Kritiken und Auszeichnungen und erzielen hohe Einspielergebnisse. Durch das Zusammenführen unterschiedlicher Gedächtnis Modi verbessern diese Filme ihre Chancen auf weitreichende Akzeptanz, indem sie dem diversen Publikum mehrere Lesarten und Anknüpfungspunkte zur Identifikation bieten.

Trotz der gespaltenen Erinnerungslandschaften neigt die Mehrheit der Gesellschaft dazu, Vorstellungen und Deutungen zu verinnerlichen, die im hegemonialen Diskurs dominant sind und sich beispielsweise in Leitmedien, Museen und Lehrbüchern manifestieren. Vor diesem Hintergrund werden filmische Bilder, die kollektiv geteilte Vorstellungen und somit zwangsläufig auch Klischees bedienen, vom Publikum oft als gegeben hingenommen. Sie gelten als »Bestätigung des vermeintlich bereits Gewussten« (Korte 2010, S. 31) und werden verarbeitet, ohne dass die darunterliegenden ideologischen Elemente eindeutig erkannt werden. Dies entspricht der Logik von *Konsensfilmen*, die genau auf diese breite Akzeptanz abzielen:

»Wer möglichst hohe Zuschauerzahlen erreichen möchte, der sucht brisante Themen der kollektiven Erinnerung und erzählt sie so, dass er auf ein hohes Maß an Zustimmung stößt. Massenattraktive Filme sind deshalb tendenziell immer Konsensfilme, die den Publikumsgeschmack treffen und Mehrheitsmeinungen bestätigen oder sogar verstärken.« (Fischer und Schuhbauer 2016, S. 35)

Es ist zu erwarten, dass sich die Tendenz zu Stereotypisierung, Vereinfachung und Homogenisierung des Geschichtsbildes mit zunehmendem zeitlichen Abstand weiter verstärkt. Es wird immer leichter fallen, an die medial geprägten Vorstellungen jüngerer Generation ohne Primärerfahrung anzuknüpfen. Besonders in Blockbustern wird der Staatssozialismus oft als Symbol einer Leidenszeit (in Deutschland) oder einer ruhmreichen Ära (in Russland) dargestellt, während das Interesse am sozialistischen Alltag mit seinen Besonderheiten und Widersprüchen zu schwinden beginnt. Gleichzeitig ist insbesondere im deutschen *Arthouse*-Kino eine gegenläufige Entwicklung erkennbar: eine Zunahme an Komplexität und Differenzierung. Diese Tendenz speist sich vor allem aus dem Bedürfnis, den sozialistischen Staat

als einen alternativen Gesellschaftsentwurf zum liberalen Kapitalismus in seiner Eigenart zu verstehen und den Lebensgeschichten der ehemaligen DDR-Bürger über die simplen Opferrollen hinaus Sinn und Wert zu verleihen.

Erfolgskomponente 2: Künstlerische und handwerkliche Qualität Die Dominanz bestimmter Deutungsmuster in den Kinocharts sollte nicht zu dem Fehlschluss verleiten, dass der Erfolg eines Films primär an seine erinnerungspolitische Position gekoppelt ist. An die Spitze gelangen in erster Linie Filme, die durch ihre künstlerische Qualität und handwerkliches Niveau das Publikum fesseln und sowohl Kritik als auch Preisjurs überzeugen. Emotionale Tiefe, gut durchdachte Charakterzeichnung, Unterhaltungswert und die geschickte dramaturgische Verdichtung von Handlungssträngen spielen eine wesentliche Rolle für den kommerziellen und künstlerischen Erfolg eines Werks. In der Handlung treten das Ungewöhnliche, das Einzigartige und das Hochemotionale an die Stelle des eher unspektakulären Alltäglichen. Das erklärt die Affinität der Filmemacher zu Blockbustern und spektakulären Sujets, wie dramatische Fluchtgeschichten oder ein mitreißendes Finale bei den Olympischen Spielen. Kritiker und insbesondere das Publikum wollen großes Kino erleben: »Filme auf künstlerisch und technisch höchstem Niveau oder auch Filme, die dem Geschmack der breiten Besuchermasse gerecht werden, die Erlebniskino mit vielen Schauwerten präferieren« (Zwirner 2012, S. 43). In der Regel steckt hinter solchem »Erlebniskino« ein hoher Produktionsaufwand und dementsprechend auch erhebliche finanzielle Investitionen.

Erfolgskomponente 3: Marketing und Mundpropaganda Selbst der beeindruckendste Film kann sein potenzielles Publikum nur erreichen, wenn die potenziellen Zuschauer den Kinostart auf dem Schirm haben und den Film als sehenswert empfinden. Die Steigerung der Aufmerksamkeit wird vor allem durch zwei Faktoren gefördert: *Marketing* – einschließlich Out-of-Home-Werbung und Fernsehspots – sowie *Mund-zu-Mund-Propaganda*. Die großzügigen Werbe- und Promobudgets sorgen insbesondere in den ersten Tagen nach dem Start für hohe Besucherzahlen. Für die weitere Entwicklung des Zuschauerinteresses ist jedoch die Resonanz bei den Zuschauern entscheidend, wie das Beispiel von *SONNENALLEE* eindrücklich belegt (Kap. 5.2, vgl. auch Hidalgo et al. 2006).

6. Fazit und Ausblick

»Eine andere Welt ist möglich.«
(das Motto des Weltsozialforums)

Von der Utopie zur Dystopie – und zurück Den Staaten, die ins kollektive Gedächtnis als kommunistische Diktaturen eingingen, lag eine Utopie¹ zugrunde. Es war der Traum von einer humanistischen Gesellschaft ohne Herrschaft, in der jeder Mensch nach seinen Fähigkeiten arbeitet und nach seinen Bedürfnissen konsumiert. Diese Vision zielte darauf ab, den expansiven Kapitalismus mit seinen Ungleichheiten, der Profitgier und Ausbeutung zu überwinden und ein besseres, gerechteres und glücklicheres Leben zu ermöglichen. Ob die Verwirklichung dieser Utopie ohne Gewalt möglich wäre oder ob sie unweigerlich in Staatsterror und Gewalt umschlug, daran scheiden sich die Geister. Ebenso uneinig ist man sich über die Bewertung des Scheiterns der realsozialistischen Experimente auf deutschem und russischem Boden: War deren Untergang ein Beweis für die grundsätzliche Unmöglichkeit des sozialistischen Gesellschafts- und Wirtschaftsmodells und somit für die Alternativlosigkeit des Kapitalismus? Oder waren es westliche Intrigen und eine Reihe von ungünstigen Umständen sowie Fehler der Regierungen, die verhinderten, dass die sozialistische Vision Wirklichkeit wurde? Diese Debatte überlasse ich den Historikern, die Archive durchstöbern und Zeitzeugen befragen, auf der Suche nach Fakten und Antworten. In dieser Arbeit konzentrierte ich mich nicht auf den Wahrheitsgehalt historischer Erzählungen oder die Korrektheit der Quelleninterpretation, sondern auf die Frage, woran in der Öffentlichkeit erinnert wird, wenn die Worte *DDR* und *Sowjetunion* fallen – und auf welche Weise dies geschieht.

Im westlichen Erinnerungsraum sowie unter russischen Intellektuellen wird das utopische Potenzial des Sozialismus von einer Realität überlagert, die dystopische Züge anzunehmen schien. Es ist kein Zufall, dass die bekanntesten systemkritischen Filme – *DAS LEBEN DER ANDEREN* von Florian Henckel von Donnersmarck und *GRUS 200* von Alexej Balabanow – im Orwell-Jahr 1984 spielen. Beide Regisseure kehrten die Utopie in ihr düsteres Pendant um. Somit steht 1984

1 Ich möchte den Begriff *Utopie* bewusst von seiner negativen Konnotation lösen: Damit ist nichts *per se* Realitätsfremdes, Illusorisches oder Unerfüllbares gemeint.

als eine Chiffre, jedoch nicht als die einzige, mit der die sozialistischen Staaten, ihre Gründung, Existenz und ihr Niedergang im filmischen Diskurs kodiert werden. Ihre Deutungen pendeln zwischen Trauma und Triumph, zwischen Gruselmärchen und Ruhmlegenden, zwischen Opfergeschichten und Heldenmythen.

Diese Arbeit fordert Mut zur Utopie. Sie setzt sich dafür ein, das produktive und transformative Potenzial einer kritisch-reflexiven Analyse auszuschöpfen. Indem die Analyse das Wechselverhältnis von Geschichtswissen, Erinnerungsmedien und Deutungsmacht beleuchtet und hegemoniale Deutungen als »instabil und flüchtig« entlarvt, eröffnet sie den Raum für eine Utopie und zeigt »Alternativen zum Bestehenden« auf (Nestler und Winter 2007, S. 328). Utopien wagen heißt somit, neue Perspektiven und Möglichkeiten zu entwickeln, die Partizipation fördern und Veränderung ermöglichen. Diese Herangehensweise erschließt die Erkenntnisse dieser Arbeit nicht nur für die wissenschaftliche Gemeinschaft, sondern macht sie auch für Akteure jenseits der akademischen Welt relevant – beispielsweise für Filmemacher, Produzentinnen, Entscheidungsträger in der Kulturpolitik und ein filmbegeistertes Publikum.

Durch die Typologisierung filmischer Lebenswelten wies ich auf Klischees und Leerstellen hin und zeigte Wege auf, wie aus eindimensionalen Narrativen und simplifizierenden Täter-Opfer-Zeichnungen ausgebrochen werden kann. Ich untersuchte, welche Filmgenres und dramaturgische Kniffe, Charakterportraits und Erzählperspektiven ein tieferes Verständnis des Lebens in sozialistischen Staaten ermöglichen könnten. Die Ermittlung von Kontextfaktoren, die die Produktion und Rezeption der jeweiligen Filme beeinflussen, ließ mich nicht nur die Strukturen und Akteurskonstellationen erkennen, die den Raum des Sagbaren einschränken, sondern auch solche, die den Diskurs durch neue Perspektiven bereichern können. An dieser Stelle möchte ich auf eine Wiederholung verzichten und stattdessen auf das Ergebniskapitel verweisen. Diese Arbeit ist somit mehr als eine kritische Untersuchung des Sozialismus-Diskurses in populären Kinofilmen; sie ist ein Plädoyer für die Öffnung von Räumen und Foren für differenzierte Erzählungen und Lebenserfahrungen, die im schier unerschöpflichen Fundus der DDR- und Sowjetunion-Geschichte ruhen und im hegemonialen Diskurs bisher keinen oder nur einen randständigen Platz fanden.

Die Zukunft des filmischen Geschichtsdiskurses Diese Arbeit bietet lediglich eine vorläufige Bestandsaufnahme filmischer Geschichtsdiskurse, da die Inhalte der Erinnerungskultur einem fortwährenden Wandel unterliegen: »[M]emories of this past remain in flux, partly in response to shifting political, social and cultural agendas, but also as a result of the passing of time, the coming of new generations and the exploration of new media.« (Saunders und Pinfold 2013, S. 3–4)

Unter Berücksichtigung dieser Einflussfaktoren halte ich meine Überlegungen zur Zukunft der filmischen Erinnerung fest, die allerdings mehr Fragen aufwerfen, als dass sie Antworten liefern.

Einschneidende *politische Ereignisse* setzen eine Dynamik des Erinnerns und Vergessens in Gang, die die Inhalte und Deutungen von Geschichtserzählungen verändert. Der Überfall Russlands auf die Ukraine vertiefte die Gräben zwischen Ost und West und belebte Diskussionen über Imperien, eine multipolare Weltordnung, Völkerrechte, kollektive Identitäten und geteilte historische Erfahrungen wieder. Der Wahlsieg eines AfD-Kandidaten im thüringischen Kreis Sonneberg im Juni 2023 markierte eine Zäsur in der Partei- und Politiklandschaft Deutschlands: Thüringens Innenminister und SPD-Vorsitzender Georg Maier nannte es ein »Alarmsignal für alle demokratischen Kräfte«, und ähnlich besorgte Reaktionen kamen von anderen Parteien, während die Leitmedien das Narrativ eines »rechten Ostens« weiter zementierten. Kriege und konflikthafte innenpolitische Prozesse gehen in der Regel mit Furcht, Abgrenzung, *Stigmatisierung und Entfremdung* einher – Tendenzen, die sich auch im filmischen Geschichtsdiskurs niederschlagen und womöglich zu einer Simplifizierung von Narrativen und einer Verhärtung des Freund-Feind-Schemas führen. Gleichzeitig bergen solche Zeiten des Umbruchs das *Potenzial für eine produktive Annäherung*, die für das Verständnis der Konfliktursachen und die Suche nach Lösungen wichtiger denn je ist. Auch andere Herausforderungen der Gegenwart, wie die Klimakrise, befeuern Diskussionen über die Vergangenheit. Vor dem Hintergrund des menschengemachten Klimawandels gewinnt insbesondere das utopische Potenzial einer alternativen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung an Bedeutung – vor allem unter denen, die den Kapitalismus für den aktuellen Krisenzustand verantwortlich machen und einen radikalen Kurswechsel fordern, unter Slogans wie »System change, not climate change« und »Planet over profit«.

Der *zunehmende zeitliche Abstand* und die *Abfolge der Generationen* beeinflussen ebenfalls die Konjunktur der Erinnerung. Die Dynamik im filmischen Diskurs ergibt sich etwa daraus, dass die nachrückende Generation von Filmemachern, die die DDR und die Sowjetunion nicht selbst erlebt haben, neue Geschichtskapitel aufgreift. Sie interpretieren diese vor dem Hintergrund ihrer eigenen Sozialisation und Überzeugungen und bringen ihr Geschichtsverständnis in neuen ästhetischen Formen zum Ausdruck. Es ist schwierig vorherzusagen, in welche Richtung sich der Diskurs entwickeln wird. Einige Anzeichen sprechen für eine Differenzierung: Mit dem zeitlichen Abstand scheint es einfacher zu werden, unvoreingenommen und neugierig an die Vergangenheit heranzutreten, statt sich von Emotionen hinreißen zu lassen. Vielleicht führt dies dazu, dass simple, nach einem Schwarz-Weiß-Muster gestrickte Geschichtsbilder zunehmend auf Widerstand stoßen, während die Suche nach den Zwischentönen attraktiver wird. Doch der Zeitabstand könnte auch das Gegenteil bewirken: Mit dem Verblassen der DDR und der Sowjetunion aus dem kollektiven Gedächtnis könnte das Interesse an der sozialistischen Vergan-

genheit schwinden. Dieses Desinteresse würde wiederum in Stereotypisierung und Vereinfachung resultieren und den Raum des Sagbaren verengen: Die vielfältigen Erinnerungsmodi mit ihren unterschiedlichen Inhalten und Deutungen würden schließlich »zugunsten eines einheitlichen Fixpunktes der Erinnerung nivelliert« (König 2010, S. 124).

Im Bereich der Filmproduktion zeichnen sich außerdem Tendenzen ab, die eine Einengung des diskursiven Raums andeuten: Der *Wettbewerb* auf dem Kino-markt verschärft sich, die *Zugangshürden* bleiben hoch, und am längeren Hebel der Diskursproduktion sitzt eine vergleichsweise homogene Gruppe. Zudem hat der Staat als mächtiger Akteur der Erinnerungspolitik in beiden Ländern seine Finger im Spiel, indem er seine geschichtspolitischen Interessen teils direkt, teils subtil durchsetzt. Dennoch befinden sich das Feld der Filmproduktion, die Akteurskonstellationen und die Produktionsstrukturen in einem stetigen Wandel: Seit der Mitte der 2010er Jahre traten *Streaming-Dienste* ihren Siegeszug an und avancierten innerhalb kürzester Zeit zu wirkmächtigen Lieferanten sowohl fiktionaler als auch dokumentarischer Geschichtsbilder. Ob sich die Deutungshoheit vom Kino und Fernsehen zum Streaming verlagern wird, ist schwer vorherzusehen, zumal die Grenzen zunehmend verschwimmen. Ein Beispiel dafür ist, dass Streaming-Anbieter ihre Filme in Kinos zeigen, wie es bei der Netflix-Produktion *IM WESTEN NICHTS NEUES* (DE/US/UK 2022) der Fall war. Bemerkenswert ist, dass Streaming-Produktionen bereits das Potenzial demonstrierten, hegemoniale Narrative herauszufordern und alternative Erzählungen anzubieten (vgl. Gordeeva 2021).

Zukunftsperspektiven der Forschung Die Erforschung filmischer Geschichtsbilder birgt ein Forschungsfeld, das ebenso reichhaltig ist und darauf wartet, erkundet zu werden, wie das unerschöpfliche Reservoir der Geschichte selbst. Die Grenzen meiner theoretischen Brille und die Limitationen meines methodischen Ansatzes sind mir dabei durchaus bewusst. Nachfolgend skizziere ich vier aussichtsreiche Ansätze für erkenntnistheoretische und empirische Forschungsperspektiven in zukünftigen Studien.

- *Quantitative Filmanalyse und Methodenkombination:* In dieser Arbeit wählte ich einen qualitativen Zugang, um ein tiefgründigeres Verständnis filmischer Geschichtskonstruktionen zu erlangen sowie den zugrundeliegenden Kontexten und Strukturen auf die Spur zu kommen. Ein quantitativer Ansatz hingegen eignet sich besonders gut, um durch die Auswertung von Mustern, Häufungen und Verteilungen einen Überblick über größere Stichproben zu gewinnen und allgemeingültigere Aussagen zu treffen. Quantitative Aspekte könnten beispielsweise in die Analyse filmästhetischer Mittel, Charakterdarstellungen oder Kontexte integriert werden, wie der Kommunikationswissenschaftler Sascha Trültzsch-Wijnen (2021) in seinem Aufsatz darlegt. In Übereinstimmung mit

Trültzsch-Wijnen plädiere ich für eine *Kombination* der beiden Methoden: »[D]ie Integration von qualitativen Analyse- und Auswertungsstrategien führt in der Regel zu differenzierteren Ergebnissen und erleichtert die Interpretation der quantitativ erhobenen Daten« (S. 394).

- *Erweiterung des Kategoriensystems um spezifische Analyseaspekte:* Für spezifischere Fragestellungen könnte die Inhaltsanalyse von Filmen detailreicher gestaltet werden. So wäre es beispielsweise aufschlussreich, die Gestaltung staatlicher, öffentlicher und privater Räume unter die Lupe zu nehmen und dabei insbesondere die Einrichtung von Wohnungen hinsichtlich des Spannungsfeldes zwischen Mangel und Behaglichkeit sowie zwischen Einheitlichkeit und dem Streben nach Individualität zu untersuchen. Der Fokus könnte gezielt auf bestimmte Motive und Lebensbereiche, wie etwa die Kunstszene, das Schulwesen oder Jugendkulturen, gelegt werden. Es könnte aber auch eine intensivere Betrachtung von Bild-, Text- und Filmzitataten erfolgen, um der Intertextualität im filmischen Diskurs auf die Spur zu kommen. Die Analyse von Produktionsstrukturen ließe sich durch eine eingehendere Berücksichtigung von koproduzierenden öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten sinnvoll erweitern, da auf diese Weise ein bedeutender Akteur in den Blick geraten würde, »der neben gesellschaftlichen auch politischen Einflüssen unterliegt« (Wiedemann 2018b, S. 13). Einen weiteren Mehrwert würde beispielsweise die Einbindung von Kritiken in ausländischen Medien bringen, was der transnationalen Dimension der Erinnerungskultur Rechnung trägt. Auch die Auswertung von Nutzerkommentaren unter Filmtrailern auf YouTube, zu Filmrezensionen in Online-Medien oder zu filmbezogenen Beiträgen auf Social-Media-Plattformen könnte tiefere Einblicke ermöglichen.
- *Erweiterung des Methodenspektrums:* Neben der Film- bzw. Inhaltsanalyse gibt es weitere methodische Ansätze, die zur Erforschung von Geschichtsfilmen herangezogen werden können. Meine Analyse hat beispielsweise die Dimension der *Oral History* nicht berücksichtigt, also wie filmische Geschichtsdarstellungen von den Zuschauern »im Dunkel des Kinosaals und in der Alltäglichkeit ihrer Lebenspraxis« (Schenk 1994, S. 73) verarbeitet werden. Die Aneignung und Wahrnehmung der Filme durch das Publikum könnte durch Leitfadeninterviews, Gruppendiskussionen oder die teilnehmende Beobachtung bei Filmvorführungen erforscht werden. Zudem könnten Interviews mit Filmemacherinnen und Produzenten tiefgreifende Einblicke in den Produktionsprozess liefern.
- *Ausweitung der Stichprobe:* Die Beschränkung meiner Stichprobe auf nur 20 Kinofilme mit überragenden Einspielergebnissen ermöglichte lediglich einen schlaglichtartigen Überblick über die filmische Auseinandersetzung mit der sozialistischen Vergangenheit. Im Mittelpunkt standen dabei populäre, weitreichend beachtete Erzählungen, während Filme mit geringeren kommerziellen

Erfolgen unbeleuchtet blieben. Es wäre jedoch besonders aufschlussreich zu erforschen, welche Themen, Bilder und Narrative es nicht an die Spitze der Kinocharts geschafft haben – und welche Herausforderungen Filmschaffende dabei zu bewältigen hatten. Ebenfalls lohnenswert wäre ein Blick über die Grenzen des Mainstream-Kinos hinaus auf künstlerisch ambitionierte *Arthouse*-Filme, die den Geschichtsdiskurs innerhalb der intellektuellen Elite sowohl national als auch international prägten, wie etwa *DIE STILLE NACH DEM SCHUSS* (DE 2000), *GRUS 200* (RU 2007) oder *CAPTAIN VOLKONOGOV ESCAPED* (RU/FR/EST 2021).

Die Einbindung internationaler bzw. ausländischer Produktionen, die einen Blick von außen bieten, wäre ebenso bereichernd, denn die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die lange Zeit »weitgehend nationalstaatlich organisiert« (Wolfrum 2010, S. 21) war, weitet sich immer stärker über die nationalen Grenzen hinaus aus. Erinnerungspolitik hat sich längst »zu einer innenpolitischen wie außenpolitischen Arena« (Welzer 2005, S. 9) entwickelt, in der Filme als Leitmedien der Erinnerungskultur eine entscheidende Rolle einnehmen. Die Analyse internationaler Werke wie *THE DEATH OF STALIN* (UK/FR 2017), *ANNA* (FR 2019) oder *CHERNOBYL* (US/UK 2019) würde es ermöglichen, ein transnationales, sprach- und kulturübergreifendes Erinnern in den Fokus zu rücken.

Insbesondere die HBO-Sky-Miniserie *CHERNOBYL* leitet über zu einem weiteren Aspekt: Es könnte sinnvoll sein, die Bandbreite der untersuchten Formate und Genres zu erweitern, um neben Kinofilmen auch Streaming-Serien, TV-Eventfilme und Docu-Fictions einzubeziehen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Grenzen zwischen diesen Formaten angesichts der zunehmenden Differenzierung der Vertriebswege und Rezeptionsplattformen immer mehr verschwimmen (Hagener 2012, S. 131).

Diese Arbeit bietet auf theoretischer, konzeptioneller und methodischer Ebene vielfältige Anknüpfungspunkte zur Untersuchung von Themen, die über das Medium Film und die (postsozialistische) Erinnerungskultur hinausreichen. Sie kann als Ausgangspunkt für die Analyse verschiedener medialer Diskurse und diskursiver Kontexte dienen. Indem sie die Konstruktion von Geschichtsbildern im deutschen und russischen Kino beleuchtet, veranschaulicht diese Arbeit, wie diskursive Wissensproduktion funktioniert, wie Wahrheit und Macht miteinander verflochten sind und wie dieses Wechselspiel effektiv und kritisch analysiert werden kann.

Persönliches Die Fertigstellung dieser Dissertation fiel in eine Zeit, die vom Überfall Russlands auf die Ukraine geprägt war. Der Krieg und all seine Begleitumstände warfen mich völlig aus der Bahn und führten mich an einen Punkt, an dem ich den Sinn und den Wert wissenschaftlicher Arbeit in Zweifel zog. Was bringt For-

schung, wenn selbst die ausgeklügeltste Studie nicht in der Lage ist, die Gewalt- eskalation zu verhindern? Warum sollte ich mich im Institut am Englischen Garten den filmischen Diskursen widmen, während an Bahnhöfen und in Notunterkünften hunderte Geflüchtete dringend Hilfe benötigen? Woher sollte man die Motivation zur Forschung schöpfen, wenn es offenbar nichts Wichtigeres gibt als Landsleute, für die kein Weg mehr zurück nach Russland führt, durch den deutschen Bürokratiendschungel zu navigieren und sie bei der Suche nach Arbeit und einer Unterkunft zu unterstützen? Ist es überhaupt möglich, aus dem akademischen Elfenbeinturm heraus die Welt zu einem besseren, friedlicheren, gerechteren Ort zu machen? Darauf konnte ich bislang keine eindeutigen Antworten finden. Möglicherweise gibt es dennoch einen Weg, als Wissenschaftlerin den *Krankheiten* dieser Welt mit einem *Heilplan* zu begegnen. Indem wir Problemen auf den Grund gehen, komplexe Zusammenhänge aufdecken sowie Struktur und Ordnung ins Chaos der Gefühle und Ereignisse bringen, können wir Ansätze finden, um Missstände zu beheben und Schief lagen zu korrigieren.

In einer Zeit, in der mitten in Europa ein Krieg tobt, für dessen Rechtfertigung fortwährend auf Geschichte rekurriert wird, möchte ich für eine Erinnerungskultur eintreten, die nicht der »Vorbereitung auf den nächsten Waffengang« (König 2010, S. 123) dient. Ich plädiere für eine Erinnerungskultur, die nicht in Stereotypen und Klischees verharret, die Komplexitäten nicht nur erlaubt und aushält, sondern auch anstrebt. Eine Kultur, die das Freund-Feind-Denken hinter sich lässt und auf reflexive Auseinandersetzung statt Abwicklung und tiefgreifendes Verständnis statt Abgrenzung setzt. Eine Kultur, die den Weg ebnet für das, was mir heute wichtiger denn je erscheint: den »Ausstieg aus der törichten und todbringenden Eskalation von Aggression, Niederlage und Revanche« (ebd.). Mit dieser Arbeit versuchte ich, die Weichen für eine Erinnerungskultur zu stellen, die einen kritisch-reflexiven Umgang mit der Geschichte fördert. Ich hoffe, dies ist mir gelungen.

Literaturverzeichnis

- Ackeret, Markus (2019): Immer mehr »ausländische Agenten« in Russland. In: *Neue Zürcher Zeitung* (nzz.ch), 19.12.2019. Online verfügbar unter <https://www.nzz.ch/international/russland-mehr-druck-auf-nichtstaatliche-organisationen-ld.1529459>
- Afanasjew, Anna (2021): Обстоятельное объяснение, как государство поддерживает кино в России [Eine ausführliche Erklärung, wie der Staat das Kino in Russland unterstützt]. In: *Kinopoisk* (kinopoisk.ru), 14.12.2021. Online verfügbar unter <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4005463/>
- Ahbe, Thomas (2005): *Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen.
- Ahbe, Thomas (2013): Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg. Soziologische und diskursanalytische Befunde nach 20 Jahren staatlicher Einheit. In: Goudin-Steinmann, Elisa und Carola Hähnel-Mesnard (Hg.): *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität*. Berlin: Frank & Timme, S. 27–58.
- Akzente Film & Fernsehproduktion: Über uns. Online verfügbar unter <https://www.akzentefilm.de/uber-uns/>
- Alexejew, Alexandr (2012): Никита Высоцкий: В моем фильме то, что не получилось сказать отцу при жизни [Nikita Wyssozkij: In meinem Film ist das, was ich meinem Vater zu seinen Lebzeiten nicht sagen konnte]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 25.01.2012. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2012/01/26/vysockij.html>
- Alexijewitsch, Swetlana (2015): *Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Almasow, Alexej (2017): Наука побеждать [Lernen, wie man gewinnt]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 27.12.2017. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/26775/3809325/>
- Alperina, Susanna (2008): »Стиляги«, »Обитаемый остров« и »Любовь-морковь-2« поборются за внимание зрителей в Новый год [»Stiljagi«, »Obitajemyj Ostrow« und »Ljubow-Morkow-2« werden um die Aufmerksamkeit der Zuschauer an Silvester konkurrieren]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 18.12.2008. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2008/12/18/yarmolnik.html>

- Alperina, Susanna (2017): Фильм »Время первых« выйдет в прокат 6 апреля [Der Film »Wremja Perwych« kommt am 6. April in die Kinos]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 30.03.2017. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2017/03/30/film-vremia-pervyh-vyjdet-v-prokat-6-aprelia.html>
- Althen, Michael (2004): »Nach ›Good bye, Lenin!‹ auf einmal der Grandmaster der Ostalgie«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.03.2004 (54), S. 39. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wolfgang-becker-nach-good-bye-lenin-auf-einmal-der-grandmaster-der-ostalgie-1143407.html>
- Altwegg, Jürg (2003): Gewinner: »Good bye, Lenin« in Frankreich. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (faz.net), 14.09.2003. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kino-gewinner-good-bye-lenin-in-frankreich-1115979.html>
- Amnesty International (28.12.2021): Russland: Verbot von Memorial International ist eine Zäsur. Online verfügbar unter <https://www.amnesty.de/allgemein/pressemitteilung/russland-verbot-von-memorial-ist-zaesur>
- Arefjew, Egor (2017): Почему фильм »Время первых« не провалился, а разошелся [Warum der Film »Wremja Perwych« nicht floppte, sondern wütend wurde]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 21.04.2017. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/26670.7/3691817/>
- Arnold, Frank (2018a): Interview mit Lars Kraume über seinen Film »Das schweigende Klassenzimmer«. In: *epd film* (epd-film.de), 01.03.2018. Online verfügbar unter <https://www.epd-film.de/meldungen/2018/interview-mit-lars-kraume-ueber-seinen-film-das-schweigende-klassenzimmer>
- Arnold, Frank (2018b): Interview mit Michael Bully Herbig über seinen Film »Ballon«. In: *epd film* (epd-film.de), 01.10.2018. Online verfügbar unter <https://www.epd-film.de/meldungen/2018/interview-mit-michael-bully-herbig-ueber-seinen-film-ballon>
- Arnold, Markus; Dressel, Gert; Viehöver, Willy (2012): Über dieses Buch. In: Markus Arnold, Gert Dressel und Willy Viehöver (Hg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*. Wiesbaden: Springer VS, S. 7–13.
- Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–19.
- Assmann, Jan (2000): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 3. Auflage. München: C.H. Beck.
- Bach, Susanne (2013): Brussig, Thomas. In: *KinderundJugendmedien.de*, 01.01.2013. Online verfügbar unter <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/autoren/552-brussig-thomas>
- Bangel, Christian (2019): Ernstfall Ost. In: *ZEIT ONLINE* (zeit.de), 27.05.2019. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2019-05/wahlergebnis-ostdeutschland-europawahl-afd-rechtsextremismus>

- Baranow, P. (2009): Стиляги. Рецензия на очередную антисоветскую киноподелку [Stiljagi. Eine Rezension über einen weiteren antisowjetischen Kinofilm]. In: *Kommunistische Partei der Russischen Föderation (kprf.ru)*, 07.01.2009. Online verfügbar unter https://kprf.ru/rus_soc/62619.html
- Barker, Martin; Austin, Thomas (2000): *From Antz to Titanic. Reinventing Film Analysis*. London: Pluro Press.
- Barney, Timothy (2009): When We Was Red: Good Bye Lenin! and Nostalgia for the »Everyday GDR«. In: *Communication and Critical/Cultural Studies* 6 (2), S. 132–151.
- Barsegian, Evelina (2011): Спасибо, что настоящий [Danke, dass du echt bist]. In: *Moskovskij Komsomolez (MK.RU)*, 01.12.2011. Online verfügbar unter <https://spb.mk.ru/articles/2011/12/01/648877-spasibo-chto-nastoyaschiy.html>
- Beck, Ulrich (2017): *Die Metamorphose der Welt*. Berlin: Suhrkamp.
- Behbehani, Behrouz (2010): Die Architekten. In: Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 26), S. 67–72.
- Beisel, Karoline Meta (2018): Mit viel Pathos in den Westen. In: *Süddeutsche Zeitung (sueddeutsche.de)*, 28.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ballon-im-kino-mit-viel-pathos-in-den-westen-1.4147406>
- »Beleidigung liegt außerhalb des Films« (2000). In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 28.01.2000. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/brussig-zu-sonne-nallee-anzeige-beleidigung-liegt-ausserhalb-des-films-a-62184.html>
- Bellour, Raymond (1999): Der unauffindbare Text. In: *montage AV – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 8 (1), S. 8–17.
- Benz, Wolfgang (2006): Geschichte in Spielfilmen und Fernsehdokumentationen — eine Herausforderung für die historisch-kritische Geschichtsforschung. Thesen. 10. Bundeskongress für politische Bildung, Mainz.
- Berezhnaya, Liliya (2014): Die Stalinzeit im russischen Postperestroika-Film: Zwischen nationaler Sinnstiftung, Sowjetnostalgie und melodramatischen Kassenschlagern. In: Jörg Ganzenmüller und Raphael Utz (Hg.): *Sowjetische Verbrechen und russische Erinnerung. Orte – Akteure – Deutungen*. München: De Gruyter Oldenbourg, S. 197–215.
- Bergahn, Daniela (2009): Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarck's *Das Leben der Anderen*. In: *Oxford German Studies* 38 (3), S. 321–333.
- Bernhardt, Petra (2009): Spiel's noch mal, Erich? Eine hegemonietheoretisch orientierte Lesart von *Good Bye, Lenin!* als Beitrag zum Ostgliedediskurs. In: Wolfgang Bergem und Reinhard Wesel (Hg.): *Deutschland fiktiv. Die deutsche Einheit, Teilung und Vereinigung im Spiegel von Literatur und Film*. Münster: LIT, S. 89–130.
- Bidder, Benjamin (2017): *Generation Putin. Das neue Russland verstehen*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

- Biermann, Wolf (2006): Warum Wolf Biermann über den Stasi-Film »Das Leben der Anderen« staunt. In: *WELT* (*welt.de*), 22.03.2006. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/print-welt/article205586/Warum-Wolf-Biermann-ueber-den-Stasi-Film-Das-Leben-der-Anderen-staunt.html>
- Bille, Thomas (2019): Conny Gundermann: »Andreas Dresen verletzt Gundi nicht, der liebt den auch«. In: *MDR KULTUR* (*mdr.de*), 28.06.2019. Online verfügbar unter <https://www.mdr.de/kultur/kino-und-film/andreas-dresen-conny-gundermann-100.html>
- Blome, Gabriele (2018): *Ballon. Filmheft mit Materialien für die schulische und außerschulische Bildung*. Berlin: Vision Kino. Online verfügbar unter <https://www.kinofenster.de/download/ballon-fh2-pdf>
- Blüher, Dominique; Kessler, Frank; Tröhler, Margrit (1999): Film als Text. Theorie und Praxis der »analyse textuelle«. In: *montage AV – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 8 (1), S. 3–7.
- Bollwahn, Barbara (2012): Sushi made in DDR. In: *SPIEGEL* (*spiegel.de*), 19.10.2012. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/geschichte/restaurant-waffenschmied-sushi-in-suhl-ddr-a-949567.html>
- Bondarewa, Maria (2022): Интервью с Марией Бондаревой. Ольга Любимова: на российское кино выделено 11,5 миллиарда рублей [Interview mit Marija Bondarewa. Olga Ljubimowa: Für das russische Kino wurde 11,5 Milliarden Rubel bereitgestellt]. *Rossija* 24, 13.04.2022.
- Borowsky, Peter (2002): Zeiten des Wandels. Deutschland 1961–1974. Die DDR in den siebziger Jahren. In: *Informationen zur politischen Bildung* (izpb) 258. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/zeiten-des-wandels-258/>
- Bösch, Frank (2022): Gundermann. In: Daria Gordeeva und Michael Meyen (Hg.): *DDR im Film*. Online verfügbar unter <https://ddr-im-film.de/de/film/gundermann>
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Braun, Michael (2013): *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff Verlag.
- Brockmann, Stephen (2020): SONNENALLEE (1999) und die Geburt der filmischen Ostalgie. In: Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin: De Gruyter, S. 191–211.
- Brück, Ingrid; Viehoff, Reinhold; Pfau, Sebastian (2009): Die deutsche Teilung und Wiedervereinigung im Spiegel des Fernsehkrimis. In: Wolfgang Bergem und Reinhard Wesel (Hg.): *Deutschland fiktiv. Die deutsche Einheit, Teilung und Vereinigung im Spiegel von Literatur und Film*. Münster: LIT, S. 153–170.

- Bugajewa, Lubow (2022): Советское прошлое на постсоветском телеэкране [Die sowjetische Vergangenheit im postsowjetischen Fernsehen]. In: *Vestnik of Saint Petersburg University. Art studies* 12 (2), S. 243–258.
- Buß, Christian (2012): Der Chaosmacher von Berlin. In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 07.03.2012. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/kino-grossmeister-christian-petzold-der-chaosmacher-von-berlin-a-818215.html>
- Central Partnership: [Startseite]. Online verfügbar unter <https://www.centpart.ru>
- Central Partnership (2021a): *Tschempion Mira (Presseheft)*. Moskau.
- Central Partnership (2021b): *Tschernobyl (Presseheft)*. Moskau.
- Classen, Christoph (2008): Qualitative Diskursanalysen in der historischen Medien- und Kommunikationsforschung. In: Klaus Arnold, Markus Behmer und Bernd Semrad (Hg.): *Kommunikationsgeschichte. Positionen und Werkzeuge. Ein diskursives Hand- und Lehrbuch*. Münster: LIT, S. 363–382.
- Conrad, Andreas (2018): Ein Biest von Ballon. In: *Tagesspiegel (Tagesspiegel.de)*, 08.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/berlin/ein-biest-von-ballon-5299186.html>
- Cooke, Paul (2003): Performing ›Ostalgie‹: Leander Haussmann's Sonnenallee. In: *German Life and Letters* 56 (2), S. 156–167.
- Cooke, Paul (Hg.) (2013): *»The Lives of Others« and Contemporary German Film*. Berlin: De Gruyter.
- Creuzberger, Stefan (2011): Stalinismus und Erinnerungskultur. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 61 (49–50), S. 42–47.
- Dahn, Daniela (2019): *Der Schnee von Gestern ist die Sintflut von Heute. Die Einheit – eine Abrechnung*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Dardykina, Natalja; Retschkalow, Wadim; Karzew, Nikita (2009): Фильм вызвал стильные эмоции [Der Film rief stilvolle Emotionen hervor]. In: *Moskowskij Komsomolez (MK.RU)*, 01.02.2009. Online verfügbar unter <https://www.mk.ru/culture/cinema/article/2009/02/01/232187-film-vyizval-stilnyie-emotsii.html>
- Dell, Matthias (2018a): Ein totes Land, ein schaler Film. In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 28.02.2018. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/das-sc-hweigende-klassenzimmer-von-lars-kraume-der-immer-gleiche-zeitgeschichtsquark-a-1195837.html>
- Dell, Matthias (2018b): Einer wie keiner. In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 21.08.2018. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/gundermann-mit-alexander-scheer-einer-wie-keiner-filmkritik-a-1224062.html>
- Denk, David (2016): Der Filmemacher, der das Publikum abstimmen lässt. In: *Süddeutsche Zeitung (sueddeutsche.de)*, 16.10.2016. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/medien/portraet-der-richter-und-sein-denker-1.3207944-0>

- Diaz-Bone, Rainer (2017): Diskursanalyse. In: Lothar Mikos und Claudia Wegener (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK, S. 131–143.
- Die Enquete-Kommission zur Aufarbeitung der SED-Diktatur (1998): Schlussbericht. der Enquete-Kommission »Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit«. Online verfügbar unter <https://dserver.bundestag.de/btd/13/110/1311000.pdf>
- Dieckmann, Christoph (2005): Zonenkindereien. In: *ZEIT ONLINE* (zeit.de), 29.09.2005. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2005/40/NVA>
- Dieckmann, Christoph (2018): Dylans Genosse. In: *DIE ZEIT*, 16.08.2018 (34), S. 43. Online verfügbar unter [https://www.zeit.de/2018/34/gerhard-gundermann-lie](https://www.zeit.de/2018/34/gerhard-gundermann-liedermacher-ddr-heimatfilm)
[dermacher-ddr-heimatfilm](https://www.zeit.de/2018/34/gerhard-gundermann-lie)
- Diez, Thomas (2002): Die Konflikttheorie postmoderner Theorien internationaler Beziehungen. In: Thorsten Bonacker (Hg.): *Sozialwissenschaftliche Konflikttheorien. Eine Einführung*. Opladen: Leske + Budrich, S. 187–204.
- Donnersmarck, Florian Henckel von (Hg.) (2006): *Das Leben der anderen. Filmbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Donnersmarck, Florian Henckel von; Mühe, Ulrich (2006): »Es hat ja schon viele Versuche gegeben, die DDR-Realität einzufangen.« Ein Gespräch mit Ulrich Mühe. In: Florian Henckel von Donnersmarck (Hg.): *Das Leben der anderen. Filmbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 182–200.
- Dorgerloh, Annette (2011): Westwärts — ostwärts: Die Mauer im Spielfilm. In: Anke Kuhrmann, Doris Liebermann und Annette Dorgerloh (Hg.): *Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film*. Berlin: Ch. Links Verlag, S. 329–416.
- Dörner, Andreas; Vogt, Ludgera (2012): Unterhaltungskultur als politische Kultur: Politikvermittlung in der Gegenwartsgesellschaft. In: Andreas Dörner und Ludgera Vogt (Hg.): *Unterhaltungsrepublik Deutschland. Medien, Politik und Entertainment*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 11–31.
- dpa (2018): Langer Applaus für »Das schweigende Klassenzimmer«. In: *Süddeutsche Zeitung* (sueddeutsche.de), 21.02.2018. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/film-berlin-langer-applaus-fuer-das-schweigende-klassezimmer-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-180221-99-169270>
- Dresen, Andreas (2009): Der falsche Kino-Osten. In: *ZEIT ONLINE* (zeit.de), 16.04.2009. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2009/17/Dresen>
- Drogi, Susanne (2016): »Wir haben die Mauer weggebeamt!« Kindliche Deutungen des Mauerfalls zwischen Realismus und Absurdität im Film Sputnik. In: Carolin Führer (Hg.): *Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*. Göttingen: V&R unipress, S. 369–386.
- Dubin, Boris (2005): Goldene Zeiten des Krieges. Erinnerung als Sehnsucht nach der Brežnev-Ära. In: *Osteuropa* 55 (4–6), S. 219–233.

- Dubin, Boris (2007): Gesellschaft der Angepassten. Die Brežnev-Ära und ihre Aktualität. In: *Osteuropa* 57 (12), S. 65–78.
- Dudik, Alexandr (2016): »Ледокол«: Когда не тонет [»Ledokol«: Wenn es nicht untergeht]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 21.10.2016. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/26598.7/3613308/>
- Dupak, Anna (2019): Образ советского человека в российском кино: социологический анализ [The image of the Soviet man in Russian films: a sociological analysis]. In: *Vestnik of Saint Petersburg University. Sociology* 12 (4), S. 385–402.
- »Empfehlungen der Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes ›Aufarbeitung der SED-Diktatur‹« (2007). In: Martin Sabrow, Rainer Eckert, Monika Flacke, Klaus-Dietmar Henke, Roland Jahn, Freya Klier et al. (Hg.): *Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 17–45.
- Eribon, Didier (1993): *Michel Foucault. Eine Biografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Erll, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Erll, Astrid; Wodianka, Stephanie (2008): Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ›Erinnerungsfilms‹. In: Astrid Erll und Stephanie Wodianka (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: De Gruyter, S. 1–20.
- Fabian, Daniel (2018): »Ballon« – Mehr als bloß heiße Luft: Das FILMSTARTS-Interview mit Michael Bully Herbig. In: *FILMSTARTS* (filmstarts.de), 28.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18521262.html>
- Falck, Marianne (2006): *Das Leben der Anderen. Filmheft*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (bpb). Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/shop/materialien/filmhefte/34052/das-leben-der-anderen/>
- Felsmann, Klaus-Dieter (2001): Wie Feuer und Flamme. In: *kinofenster.de*, 01.06.2001. Online verfügbar unter https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0106b/wie_feuer_und_flamme_film/
- Felsmann, Klaus-Dieter (2018): *Das schweigende Klassenzimmer. Filmheft mit Materialien für die schulische und außerschulische Bildung*. Berlin: Vision Kino. Online verfügbar unter <https://www.kinofenster.de/download/das-schweigende-klassenzimmer-fh2-pdf>
- Festenberg, Nikolaus von (2003): Sandmännchen rettet die DDR. In: *SPIEGEL* (spiegel.de), 02.02.2003. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/sandmaennchen-rettet-die-ddr-a-2cd1e2e2-0002-0001-0000-000026271002>
- Filmförderungsanstalt (FFA): Marktforschung und Statistik. Filmhitlisten. Online verfügbar unter <https://www.ffa.de/marktdaten.html#hitlisten>
- Finger, Evelyn (2003): Die unsinkbare Republik. In: *ZEIT ONLINE* (zeit.de), 06.02.2003. Online verfügbar unter https://www.zeit.de/2003/07/Die_unsinkbare_Republik

- Finger, Evelyn (2006): Die Bekehrung. In: *DIE ZEIT*, 23.03.2006 (13). Online verfügbar unter https://www.zeit.de/2006/13/Leben_der_anderen
- Fischer, Thomas; Schuhbauer, Thomas (2016): *Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Folkers, Andreas (2019): Veridiktion und Denunziation. Foucaults Genealogie der Kritik und die Politik der Wahrheit. In: Marchart, Oliver und Renate Martensen (Hg.): *Foucault und das Politische. Transdisziplinäre Impulse für die politische Theorie der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS, S. 87–107.
- Forchner, Hanka (1999): Über allem strahlt die Sonne. In: *FOCUS*, 08.11.1999 (45), S. 294.
- Foucault, Michel (1973): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. München: Carl Hanser Verlag.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1986a): *Sexualität und Wahrheit. Band I. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1986b): *Sexualität und Wahrheit. Band II. Der Gebrauch der Lüste*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1988): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a.M.: FISCHER Taschenbuch.
- Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, Michel (2005): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980–1988*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2014): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band II. 1970–1975. 2. Auflage*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- François, Étienne (2009): Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen. In: Harald Schmid (Hg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis*. Göttingen: V&R unipress, S. 23–36.
- Freund, Nicolas (2014): Stört nicht beim Kochen. In: *Süddeutsche Zeitung (sueddeutsche.de)*, 03.12.2014. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/medien/sushi-in-suhl-in-der-ard-mit-rohem-fisch-gegen-die-ddr-tristesse-1.2248269>
- Fromm, Hans; Gruber, K. D.; Guther, Anette (2012): Making of Barbara. In: Arne Höhne (Hg.): *Barbara. Ein Film von Christian Petzold*. Berlin: Piffel Medien; Arne Höhne. Presse + Öffentlichkeit, S. 14–19.

- Gangloff, Tilmann P. (2014): Denkmal für einen Träumer. In: *Frankfurter Rundschau* (*fr.de*), 03.12.2014. Online verfügbar unter <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/denkmal-einen-traeumer-11175320.html>
- Ganzenmüller, Jörg; Utz, Raphael (2014): Exkulpation und Identitätsstiftung. Der Gulag in der russischen Erinnerungskultur. In: Jörg Ganzenmüller und Raphael Utz (Hg.): *Sowjetische Verbrechen und russische Erinnerung. Orte – Akteure – Deutungen*. München: De Gruyter Oldenbourg, S. 1–30.
- García, José (2023): »Perspektive Deutsches Kino«: Wohin geht der deutsche Film? In: *Die Tagespost* (*die-tagespost.de*), 20.02.2023. Online verfügbar unter <https://www.die-tagespost.de/kultur/film-kino/wohin-geht-der-deutsche-film-art-235802>
- Gauck, Joachim (2006): »Ja, so war es!«. In: *stern* (*stern.de*), 25.03.2006. Online verfügbar unter <https://www.stern.de/kultur/film/-das-leben-der-anderen---ja-so-war-es---3495674.html>
- Geipel, Ines (2006): Kleine, graue, miese DDR. In: *WELT* (*welt.de*), 10.06.2006. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/print-welt/article222229/Kleine-graue-miese-DDR.html>
- Giddens, Anthony (1988): *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Glyba, Konstantin (2021): Как Данила Козловский наехал на Гагарина в фильме »Чернобыль« [Wie Danila Kosloswkij im Film »Tschernobyl« Gagarin angriff]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 24.09.2021. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/28335.5/4480231/>
- Gordeeva, Daria (2021): Deutsche Einheit im Film. Öffentlich-Rechtliche, Netflix und Kampf um Deutungshoheit. In: *medien & zeit* 36 (4), S. 20–33.
- Graf, Dominik (2012): »Das Grauen... das Grauen!«. In: *DIE ZEIT*, 26.04.2012 (18), S. 51.
- Gretzschel, Matthias (1999): Warum »Sonnenallee« so erfolgreich ist. In: *Hamburger Abendblatt* (*abendblatt.de*), 14.12.1999. Online verfügbar unter <https://www.abendblatt.de/archiv/1999/article204731989/Warum-Sonnenallee-so-erfolgreich-ist.html>
- Grossberg, Lawrence (1997): *Bringing It All Back Home. Essays on Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.
- Günzel, Stephan (2020): Begriffe und Konzepte: Wahrheit. In: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin: J. B. Metzler, S. 343–347.
- Hage, Volker (1999): »Jubelfeiern wird's geben«. In: *SPIEGEL* (*spiegel.de*), 05.09.1999. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/jubelfeiern-wirds-geben-n-a-c617doeb-0002-0001-0000-000014718462>

- Hagener, Malte (2012): Kinofilm in Deutschland: Produktionsbedingungen, institutionelle und ökonomische Struktur. In: Andreas Dörner und Ludgera Vogt (Hg.): *Unterhaltungsrepublik Deutschland. Medien, Politik und Entertainment*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 129–142.
- Halbwachs, Maurice (1966): *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin: Luchterhand.
- Halbwachs, Maurice (1991): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: FISCHER Taschenbuch.
- Hall, Stuart (2005): Encoding/decoding. In: Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe und Paul Willis (Hg.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London: Routledge, S. 117–127.
- Hall, Stuart (2019): Encoding and Decoding in the Television Discourse [originally 1973; republished 2007]. In: David Morley (Hg.): *Stuart Hall: Essential Essays, Volume 1: Foundations of Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, S. 257–276.
- Hallasch, Alexander (2016): Die DDR im Spielfilm nach 1989. In: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Inszeniert. Deutsche Geschichte im Spielfilm*. Berlin: Christof Kerber GmbH & Co. KG, S. 214–237.
- Hartmann, Greta; Leistner, Alexander (2019): Umkämpftes Erbe. Zur Aktualität von »1989« als Widerstandserzählung. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 69 (35–37), S. 18–24.
- Haug, Kristin (2012): Der Osten macht den Mund auf. In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 20.10.2012. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/der-kinofilm-sushi-in-suhl-ueber-ein-japan-restaurant-in-der-ddr-a-861667.html>
- Haußmann, Leander (Hg.) (1999): *SONNENALLEE. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga.
- Havran, Ingeborg (2001): *Wie Feuer und Flamme. Film-Heft von Ingeborg Havran*. Köln: Institut für Kino und Filmkultur.
- Hein, Christoph (2019): Warum ich meinen Namen aus »Das Leben der Anderen« löschen ließ. In: *Süddeutsche Zeitung (sueddeutsche.de)*, 24.01.2019. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/donnersmarck-hein-das-leben-der-anderen-1.4300244>
- Heinrich-Böll-Stiftung (28.02.2022): *Memorial International vom Obersten Gericht Russlands endgültig verboten. Gemeinsame Erklärung*. Online verfügbar unter <https://www.boell.de/de/2022/02/28/memorial-international-vom-obersten-gericht-russlands-endgueltig-verboten>
- Henzler, Bettina; Moller, Sabine (2016): Der Spielfilm Barbara als ästhetische Position zur DDR-Vergangenheit. Exemplarische Analysen und didaktische Impulse. In: Carolin Führer (Hg.): *Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*. Göttingen: V&R unipress, S. 387–416.

- Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Thomas, Tanja (2009): Einleitung. In: Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7–17.
- Herrmann, Jörg (2001): *Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film*. Gütersloh: Chr. Kaiser/Gütersloher Verlagshaus.
- Hickethier, Knut (2012): *Film- und Fernsehanalyse*. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hidalgo, César; Castro, Alejandra; Rodriguez-Sickert, Carlos (2006): The effect of social interactions in the primary consumption life cycle of motion pictures. In: *New Journal of Physics* 8 (52). Online verfügbar unter <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1367-2630/8/4/052/pdf>
- Hildermeier, Manfred (2017): *Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*. München: C.H. Beck.
- Hillman, Roger (2006): GOOD BYE, Lenin! (2003). History in the Subjunctive. In: *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice* 10 (2), S. 221–237.
- Hodgin, Nick (2011): *Screening the East. Heimat, Memory and Nostalgia in German Film since 1989*. New York: Berghahn Books.
- Hofstede, Geert; Hofstede, Gert Jan (2011): *Lokales Denken, globales Handeln. Interkulturelle Zusammenarbeit und globales Management*. 5., durchgesehene Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Hoppe, Katharina (2019): Wahrsprechen und Bezeugen. Politik der Wahrheit nach Michel Foucault und Donna Haraway. In: Oliver Marchart und Renate Martensen (Hg.): *Foucault und das Politische. Transdisziplinäre Impulse für die politische Theorie der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS, S. 161–183.
- Human Rights Watch (21.07.2020): Russia: Rights Researcher's Trial Raises Serious Concerns. Online verfügbar unter <https://www.hrw.org/news/2020/07/21/russia-rights-researchers-trial-raises-serious-concerns>
- Hütter, Hans Walter (2016): Vorwort. In: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Inszeniert. Deutsche Geschichte im Spielfilm*. Berlin: Christof Kerber GmbH & Co. KG, S. 6–7.
- Indrikow, Andrej (2017): Премьера «Салют-7»: российский фильм на старте обошел Тома Круза [Premiere von »Saljut-7«: Russischer Film übertrifft Tom Cruise beim Start]. In: *Komsomolskaja Prawda (KP.RU)*, 20.10.2017. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/26746/3775278/>
- InsideKino: [Startseite]. Online verfügbar unter <https://www.insidekino.de/>
- Isajew, Jegor; Poschidajewa, Irina (2016): Популярная история в современной России: мифы, образы и представления о прошлом в спортивном историческом фильме [Populäre Geschichte im heutigen Russland: Mythen, Bilder und Wahrnehmungen der Vergangenheit in einem Sportgeschichtsfilm]. In: *Гуманитарный вектор [Humanitärer Vektor]* 11 (4), S. 128–136.

- Jäger, Margarete (2004): Die Kritik am Patriarchat im Einwanderungsdiskurs. Analyse einer Diskursverschränkung. In: Reiner Keller, Andreas Hierseland, Werner Schneider und Willy Viehöver (Hg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2: Forschungspraxis*. 2. Auflage: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 421–437.
- Jäger, Margarete (2019): Wie kritisch ist die Kritische Diskursanalyse? In: Thomas Wiedemann und Christine Lohmeier (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorien, Vorgehen, Erweiterungen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 61–82.
- Jäger, Margarete; Jäger, Siegfried (2007): *Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jäger, Siegfried (2015): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. 7., vollständig überarbeitete Auflage. Münster: UNRAST Verlag.
- Jampolskaja, Jelena (2009): Ты за стилиг или за комсомольцев? [Bist du für Stiljagi oder für Komsomolzy?]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 14.01.2009. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/344452>
- Janotta, Anja (2018): Heiße Kinowerbung: Ballon über dem Reichstag. In: *W&V (wuv.de)*, 10.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.wuv.de/Archiv/Hei%C3%9Fe-Kinowerbung-Ballon-%C3%BCber-dem-Reichstag>
- Jusipowa, Larisa (2008): »Стилиги« против »Обитаемого острова« [»Stiljagi« gegen »Obitajemyj Ostrow«]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 29.10.2008. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/342284>
- Jusipowa, Larisa (2009): Успех »Стиляг« обернулся поражением для продюсеров [Der Erfolg von »Stiljagi« wurde zur Niederlage für die Produzenten]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 13.08.2009. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/351835>
- Jusipowa, Larisa (2011a): Петр Буслов: »Для меня не было артиста N, играющего Высоцкого. Для меня на площадке был Семеныч.« [Pjotr Buslow: »Für mich gab es keinen Schauspieler N, der Wyssozkij spielte. Für mich war Semjonytsch auf der Bühne.«]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 13.11.2011. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/506629>
- Jusipowa, Larisa (2011b): Сумерки. Сага. Высоцкий [Zwielicht. Saga. Wyssozkij]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 30.11.2011. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/508229>
- Jusipowa, Larisa (2013): »Номер семнадцатый« становится первым [»Die Nummer siebzehn« wird die Nummer eins]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 11.04.2013. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/548492>
- Kammler, Clemens (2020a): Einführung: Konzeptualisierungen der Werke Foucaults. In: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin: J. B. Metzler, S. 11–13.

- Kammler, Clemens (2020b): Hauptwerke: Archäologie des Wissens. In: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin: J. B. Metzler, S. 56–65.
- Kannapin, Detlef (2009): Die Verfehlung am Witz der Sache. Oder: Wie das gesamtdeutsche Kino die DDR-Geschichte sieht. In: Wolfgang Bergem und Reinhard Wesel (Hg.): *Deutschland fiktiv. Die deutsche Einheit, Teilung und Vereinigung im Spiegel von Literatur und Film*. Münster: LIT, S. 35–54.
- Kapczynski, Jennifer M. (2007): Negotiating Nostalgia: The GDR Past in Berlin Is in Germany and Good Bye, Lenin! In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 82, S. 78–100.
- Kascha, Hartmut (2018): Witwe Conny: Es tut mir schon weh, meinen falschen Mann zu sehen. In: *Bild (bild.de)*, 09.08.2018. Online verfügbar unter <https://www.bild.de/regional/sachsen-anhalt/ddr/was-seine-witwe-conny-ueber-den-film-sagt-56614586.bild.html>
- Kaschin, Oleg (2019): Дудь как вызов. Почему на него так набросились? [Dud als Herausforderung. Warum wird er so angegriffen?]. In: *Republic (republic.ru)*, 13.09.2019. Online verfügbar unter <https://republic.ru/posts/94691>
- Kaupp, Cristina Moles (2003): *Good Bye, Lenin! Filmheft von Cristina Moles Kaupp*. Bonn. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/system/files/pdf/RQZRHU.pdf>
- Keghel, Isabelle de (2005): Ungewöhnliche Perspektiven. Der Zweite Weltkrieg in neueren russländischen Filmen. In: *Osteuropa* 55 (4–6), S. 337–346.
- Keghel, Isabelle de (2015): Neue Perspektiven auf den »Großen Vaterländischen Krieg«: die russländische TV-Serie »Strafbataillon« zwischen kritischer Aufarbeitung, Patriotismus und Kommerz. In: Andreas Wirsching, Jürgen Zarusky, Alexander Tschubarjan und Viktor Ischtschenko (Hg.): *Erinnerung an Diktatur und Krieg. Brennpunkte des kulturellen Gedächtnisses zwischen Russland und Deutschland seit 1945*. Berlin: De Gruyter Oldenbourg, S. 305–327.
- Keller, Reiner (2011): *Wissensoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.
- Keller, Reiner (2019): Grundlagen der Wissensoziologischen Diskursanalyse. In: Thomas Wiedemann und Christine Lohmeier (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorien, Vorgehen, Erweiterungen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 35–60.
- Kilb, Andreas (2006a): Abschied von einer Illusion. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.02.2006 (34), S. 45. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/glosse-feuilleton-abschied-von-einer-illusion-1301434.html>
- Kilb, Andreas (2006b): Verschwörung der Hörer. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (faz.net)*, 21.03.2006. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kino-verschwörung-der-hoerer-1306894.html>

- Kilb, Andreas (2007): Auch bei uns ist es jetzt wieder leerer. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.09.2007 (217), S. 39.
- Kindler, Robert (2014): Kratzer auf dem »Autobus des Sieges«. Erinnerung an den Stalinismus in der Sowjetunion und in Russland. In: Jörg Baberowski und Robert Kindler (Hg.): *Macht ohne Grenzen. Herrschaft und Terror im Stalinismus*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 193–213.
- Kinobusiness.com: [Startseite]. Online verfügbar unter <https://www.kinobusiness.com/>
- Kinofonds (Fond Kino) (20.04.2023): Определен перечень кинокомпаний – лидеров отечественного кинопроизводства [Eine Liste der führenden einheimischen Filmunternehmen wurde erstellt]. Online verfügbar unter <https://fond-kino.ru/news/opredelen-perecen-kinokompanij-liderov-otecestvennogo-kinoproizvodstva-2023/>
- Kinofonds/EAIS: Государственная поддержка [Staatliche Unterstützung]. Online verfügbar unter <https://ekinobilet.fond-kino.ru/government-support/>
- Kinopoisk: [Startseite]. Online verfügbar unter <https://www.kinopoisk.ru/>
- Kino-teatr: [Startseite]. Online verfügbar unter <https://www.kino-teatr.ru/>
- Kiseljowa, Tatjana (2023): Лучшим фильмом минувшего года стал »Чемпион мира« [Der beste Filme des vergangenen Jahres wurde »Tschempion Mira«]. In: *Moskowskij Komsomolez* (MK.RU), 28.01.2023. Online verfügbar unter <https://www.mk.ru/culture/2023/01/28/luchshim-filmom-minuvshego-goda-stal-chempion-mira.html>
- Kitschin, Walerij (2008): Валерий Тодоровский: »Стиляги« – кино про вечную потребность человека быть свободным [Walerij Todorowski: »Stiljagi« ist ein Film über das ewige Bedürfnis des Menschen, frei zu sein]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 17.12.2008. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2008/12/17/stilyagi.html>
- Kitschin, Walerij (2013): На экраны выходит фильм о Валерии Харламове [In die Kinos kommt ein Film über Walerij Charlamow]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 11.04.2013. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2013/04/11/harlamov-site.html>
- Kleber, Reinhard (2006): Die Auseinandersetzung mit der DDR fängt gerade erst an. In: *kinofenster.de*, 21.09.2006. Online verfügbar unter https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kfo106b/die_auseinandersetzung_mit_der_ddr_faengt_gerade_erst_an/
- Klein, Michael (2014): *Die nationale Identität der Deutschen. Commitment, Grenzkonstruktionen und Werte zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kljutscharjowa, Natalja (2011): Über die Krise. Essay. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APuZ) 61 (49–50), S. 3–8.
- König, Helmut (2010): Das Politische des Gedächtnisses. In: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 115–125.

- König, Jürgen (2007): »Die ersten Punks waren wie die Landung Außerirdischer«. In: *Deutschlandfunk Kultur* (deutschlandfunkkultur.de), 20.08.2007. Online verfügbar unter <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-ersten-punks-waren-wie-die-landung-ausserirdischer-100.html>
- Koreik, Uwe (2020): Eine durch Spielfilme rekonstruierte DDR – und junge Lerner des Deutschen als Fremdsprache: Über DAS LEBEN DER ANDEREN (2006). In: Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin: De Gruyter, S. 254–272.
- Koroljow, Andrej (2017): Создатели драмы »Время первых« сделали ставку на патриотический тренд [Die Macher des Dramas »Wremja Perwykh« haben auf einen patriotischen Trend gesetzt]. In: *Moskowskij Komsomolez* (MK.RU), 03.05.2017. Online verfügbar unter <https://ufa.mk.ru/articles/2017/05/03/sozdатели-dramy-vremya-pervykh-sdelali-stavku-na-patrioticheskij-trend.html>
- Korte, Helmut (2010): *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Körte, Peter (2005): Soweit die Pointen tragen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (faz.net), 26.09.2005. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/leander-haussmanns-film-nva-soweit-die-pointen-tragen-1258059.html>
- Kötzing, Andreas (2018a): Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit im Film und Fernsehen – eine vorläufige Bestandsaufnahme. In: Andreas Kötzing (Hg.): *Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen*. Göttingen: Wallstein Verlag, S. 9–39.
- Kötzing, Andreas (Hg.) (2018b): *Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Kowalczyk, Ilko-Sascha (2019): *Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde*. München: C.H. Beck.
- KP.ru (2011): Телевизионная артподготовка [Fernseh-Kunstvorbereitung]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 01.12.2011. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/25797/2779016/>
- KP.ru (2016): Это надо видеть: в Череповце состоялся предпремьерный показ фильма »Ледокол« [Das muss man sehen: In Tscherepowez fand eine Vorpremiere des Films »Ledokol« statt]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 20.10.2016. Online verfügbar unter <https://www.vologda.kp.ru/daily/26597.4/3612600/>
- Kramer, Henri (2011): Die DDR als Kulisse. In: *Tagesspiegel* (tagesspiegel.de), 14.06.2011. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/potsdam/landeshauptstadt/die-ddr-als-kulisse-7467604.html>
- Kritikanstvo: [Startseite]. Online verfügbar unter <https://kritikanstvo.ru/movies/>

- Krotz, Friedrich (2009): Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität. In: Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 210–223.
- »Kto my? Kuda idjom? Konkurs ›Ideja dlja Rossii.« [»Wer sind wir? Wohin gehen wir? Der Wettbewerb ›Idee für Russland.«] (1996). In: *Rossijskaja Gaseta*, 30.07.1996 (142).
- Kulturministerium der Russischen Föderation (30.11.2022): Министерство культуры Российской Федерации определило 17 приоритетных тем государственной финансовой поддержки кинопроизводства на 2023 год [Das Kulturministerium der Russischen Föderation legte 17 vorrangige Themen für die staatliche finanzielle Unterstützung der Filmproduktion im Jahr 2023 fest]. Online verfügbar unter https://culture.gov.ru/press/news/minkultury_rossii_opredeli_lo_prioritetnye_temy_gospodderzhki_kinoproizvodstva_v_2023_godu/
- Kumb, Florian (2014): *Filmförderung und Subventionskontrolle in Deutschland*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kürten, Jochen (2018): Im Kino: »Ballon« von Michael »Bully« Herbig. In: *Deutsche Welle* (*dw.com*), 27.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.dw.com/de/mit-dem-wind-nach-westen-michael-bully-herbigs-film-ballon/a-45659735>
- Lanz, Markus (2018): Markus Lanz. ZDF, 25.09.2018.
- Laptewa, Elena (2011): Иван Ургант: »Я так хотел узнать, кто играет Высоцкого, что ворвался в гримерку без стука!« [Iwan Urgant: »Ich wollte so sehr wissen, wer Wyssozkij spielt, dass ich in die Umkleide gestürzt bin, ohne anzuklopfen!«]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 01.11.2011. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/25781/2764816/>
- Larsen, Susan (2000): Melodramatic Masculinity, National Identity, and the Stalinist Past in Postsoviet Cinema. In: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 24 (1), S. 85–120.
- Lenz, Susanne (2018): »Die Frage nach dem Warum ist eine Wessi-Frage«. In: *Frankfurter Rundschau* (*fr.de*), 26.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/frage-nach-warum-eine-wessi-frage-10954287.html>
- Leusink, Andreas (Hg.) (2018): *Gundermann. Von jedem Tag will ich was haben, was ich nicht vergesse...* Berlin: Ch. Links Verlag.
- Lewada-Zentrum (29.10.2007): Репрессии 1937–38 годов [Repressionen der 1937–38er Jahre]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2007/10/29/repressii-1937-38-godov/>
- Lewada-Zentrum (04.03.2008): К годовщине смерти Сталина [Zum Jahrestag des Todes von Stalin]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2008/03/04/k-godovshhine-smerti-stalina/>
- Lewada-Zentrum (23.12.2008): Россияне о распаде СССР и будущем СНГ [Die Russen über den Zusammenbruch der UdSSR und die Zukunft der Gemein-

- schaft Unabhängiger Staaten (GUS)]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2008/12/23/rossiyane-o-raspade-sssr-i-budushhem-sng-2/>
- Lewada-Zentrum (24.06.2019): Советский Союз [Die Sowjetunion]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2019/06/24/ussr/>
- Lewada-Zentrum (24.03.2020): Три четверти россиян считают советскую эпоху лучшей в истории страны [Drei Viertel der Russen halten die Sowjetära für die beste in der Geschichte des Landes]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2020/03/24/tri-chetverti-rossiyan-schitayut-sovetskuyu-epohu-luchshej-v-istorii-strany/>
- Lewada-Zentrum (16.04.2021): Прощай, Европа? [Ade, Europa?]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2021/04/16/proshhaj-evropa/>
- Lewada-Zentrum (10.09.2021): Какой должна быть Россия в представлении россиян? [Wie sollte Russland aus Sicht der Russen sein?]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2021/09/10/kakoj-dolzha-byt-rossiya-v-predstavlenii-rossiyan/>
- Lewada-Zentrum (19.10.2021): Демократия, социализм и рыночные реформы [Demokratie, Sozialismus und Marktreformen]. Online verfügbar unter <https://www.levada.ru/2021/10/19/demokratiya-sotsializm-i-rynochnye-reformy/>
- Lezina, Evgenija (2014): Memorial und seine Geschichte. Russlands historisches Gedächtnis. In: *Osteuropa* 64 (11–12), S. 165–176.
- Lichterbeck, Philipp (2004): Die innere Wahrheit der DDR. In: *Tagesspiegel* (*Tagesspiegel.de*), 05.12.2004. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-innere-wahrheit-der-ddr-1176004.html>
- Link, Jürgen (1997): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opfaden: Westdeutscher Verlag.
- Litowtschenko, Alexej (2016): Уйма в лодке, не считая собаки [Viel im Boot, den Hund nicht mitgerechnet]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 20.10.2016. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2016/10/20/ledokol-coj-i-gorbachev-spasaiut-moriakov-ot-krovavogo-rezhima.html>
- Litowtschenko, Alexej (2021): »Чернобыль«: Данила Козловский спасает всех [»Tschernobyl«: Danila Koslowskij rettet alle]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 14.04.2021. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2021/04/14/chernobyl-danila-kozlovskij-spasaet-vseh.html>
- Litwinow, Georgij (2009): *Стилиаги: Как это было* [Stiljagi: Wie es war]. Sankt Petersburg: Amfora.
- Löblich, Maria (2010): *Die empirisch-sozialwissenschaftliche Wende in der Publizistik- und Zeitungswissenschaft*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Löblich, Maria (2016): Theoriegeleitete Forschung in der Kommunikationswissenschaft. In: Stefanie Averbek-Lietz und Michael Meyen (Hg.): *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 67–79.

- Locke, Stefan (2012): Sukiyaki in Suhl. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (faz.net), 11.09.2012. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/japanische-kueche-in-der-ddr-sukiyaki-in-suhl-11884028>
- Lüdeker, Gerhard Jens (2010): Der rote Kakadu von Dominik Graf – zwischen Ostalgie und Täter-Opfer-Erzählung. In: Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 26), S. 109–116.
- Lüdeker, Gerhard Jens (2012): *Kollektive Erinnerung und nationale Identität im Film. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München: Edition text + kritik.
- Lüdeker, Gerhard Jens (2015): DDR-Erinnerung in gegenwärtigen deutschen Spielfilmen: Vom Dissens zum Konsens. In: Hans-Joachim Veen (Hg.): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln: Böhlau Verlag, S. 59–79.
- Lüdeker, Gerhard Jens; Orth, Dominik (Hg.) (2010a): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 26).
- Lüdeker, Gerhard Jens; Orth, Dominik (2010b): *Mauerblicke – Die DDR im Spielfilm. Eine Einleitung*. In: Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 26), S. 7–12.
- Lueken, Verena (2012a): Wenn Sie es knacken hören, bricht das Herz. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (faz.net), 12.02.2012. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/berlinale-2012/berlinale-filme-wenn-sie-es-knacken-hoeren-bricht-das-herz-11646980.html>
- Lueken, Verena (2012b): Nur ein anderes Wort dafür, dass man nichts zu verlieren hat. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 07.03.2012 (67), S. 29. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-freiheit-ist-mehr-als-ein-wort-barbara-11674242.html>
- LUMIERE/European Audiovisual Observatory: [Startseite]. Online verfügbar unter <https://lumiere.obs.coe.int/>
- Maischberger, Sandra; Haußmann, Leander; Brussig, Thomas (1999): »SONNENALLEE« – eine Mauerkomödie. In: Leander Haußmann (Hg.): *SONNENALLEE. Das Buch zum Farbfilm*. Berlin: Quadriga, S. 8–24.
- Mannheim, Karl (2015): *Ideologie und Utopie. Mit einer Einleitung von Jürgen Kaube*. 9., um eine Einleitung erweiterte Auflage. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann GmbH.
- Marchart, Oliver; Martinsen, Renate (2019): Einleitung. Foucault und die politische Theorie. In: Oliver Marchart und Renate Martinsen (Hg.): *Foucault und das Poli-*

- tische. *Transdisziplinäre Impulse für die politische Theorie der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–5.
- Marsdal, Magnus (2005): Sozialistischer Individualismus. Vielleicht ist die neoliberale Gesellschaft einfach nicht individualistisch genug? In: *UTOPIE kreativ* 177–178 (7–8), S. 619–627.
- Martschukat, Jürgen (2020): Rezeption: Geschichtswissenschaften. In: Clemens Kammeler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin: J. B. Metzler, S. 366–375.
- Maximow, Andrej (2021): Козловский в фильме «Чернобыль» рассказывает историю про людей [Koslowski erzählt im Film »Tschernobyl« eine Geschichte über die Menschen]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 25.04.2021. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2021/04/25/maksimov-kozlovskij-v-filme-chernobyl-rasskazyvaet-istoriiu-pro-liudej.html>
- Mayer, Christian (2007): Wir sind Oscar! In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.02.2007, S. 9.
- MDR Riverboat (2018): Zehn Jahre um die Finanzierung gekämpft. *MDR* (*mdr.de*), 07.07.2018. Online verfügbar unter <https://www.mdr.de/riverboat/video-211106.html>
- MDR Zeitreise (2022): Glückliche Kindheit oder Diktatur? Streit um die »richtige« DDR-Erinnerung. In: *MDR* (*mdr.de*), 19.05.2022. Online verfügbar unter <https://www.mdr.de/geschichte/ddr/alltag/streit-um-erinnerungen-kindheit-in-der-ddr-100.html>
- Medinskij, Wladimir (2018): «Движение вверх» — образцовый отечественный кинопродукт [»Dwischenije Wwerch« ist ein vorbildliches nationales Kinoprodukt]. In: *TASS* (*TASS.RU*), 16.01.2018. Online verfügbar unter <https://tass.ru/opinions/4876832>
- Memorial (2019): Der Fall Jurij Dmitriev. Dokumentation. In: *Osteuropa* 12, S. 71–75.
- Meyen, Michael (2013): »Wir haben freier gelebt«. *Die DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen*. Bielefeld: Transcript.
- Meyen, Michael; Löblich, Maria; Pfaff-Rüdiger, Senta; Riesmeyer, Claudia (2019): *Qualitative Forschung in der Kommunikationswissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Mikos, Lothar (2015): *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Konstanz: UVK.
- Mikos, Lothar; Wegener, Claudia (2017): Einleitung. In: Lothar Mikos und Claudia Wegener (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK, S. 10–15.
- Mohr, Reinhard (2006): Stasi ohne Spreewaldgurke. In: *SPIEGEL* (*spiegel.de*), 15.03.2006. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/das-leben-der-anderen-stasi-ohne-spreewaldgurke-a-406092.html>

- Moller, Sabine (2015): Die Rezeption der Spielfilme *Good Bye, Lenin!* und *Das Leben der Anderen* in Deutschland und in den USA. In: Hans-Joachim Veen (Hg.): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln: Böhlau Verlag, S. 101–116.
- Moller, Sabine (2018): *Zeitgeschichte sehen. Die Aneignung von Vergangenheit durch Filme und ihre Zuschauer*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Moller, Sabine (2020): Geschichtsunterricht im Fake-News-Format: *GOOD BYE, LENIN!* (2003) und sein internationales Publikum. In: Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin: De Gruyter, S. 233–253.
- Möller, Barbara (2018): »Die DDR war eine Heimat, in der man sich wohlfühlte«. In: *WELT* (welt.de), 01.03.2018. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/kultur/kino/article174093638/Das-schweigende-Klassenzimmer-Regisseur-Lars-Kraume-im-Interview.html>
- National Academy of Motion Picture Arts and Sciences of Russia (30.01.2023): Объявлены лауреаты XXI Национальной кинопремии »Золотой орел« [Die Preisträger des XXI. Nationalen Filmpreises »Goldener Adler« wurden bekannt gegeben]. Online verfügbar unter <https://www.kinoacademy.ru/news/obyavleny-laureaty-xxi-nacionalnoy-kinopremii-zolotoy-orel>
- Nationaler Nachrichtendienst (NSN) (2015): Кинокритик: Никита Михалков отдаст »Золотого орла« себе [Filmkritiker: Nikita Michalkow wird den »Goldenen Adler« an sich selbst verleihen]. In: *NSN (Nationaler Nachrichtendienst)*, 23.01.2015. Online verfügbar unter <https://nsn.fm/culture/culture-kinokritik-nikita-mikhalkov-otdast-zolotogo-orka-sebe>
- Naughton, Leonie (2002): *That Was The Wild East. Film Culture, Unification, and the »New« Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nestler, Sebastian; Winter, Rainer (2007): Utopie im Film. In: Markus Schroer (Hg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK, S. 309–332.
- Netschaew, Alexandr (2017): Фильм »Движение вверх« посвятили победе советских баскетболистов [Der Film »Dwischenije Wwerch« wurde dem Sieg der sowjetischen Basketballmannschaft gewidmet]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 28.11.2017. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2017/11/28/film-dvizhenie-vverh-rh-posviatili-pobede-sovetskih-basketbolistov.html>
- Netschaew, Alexandr; Jatschmennikowa, Natalija (2017): Режиссер фильма »Салют-7« рассказал о конкуренции с Голливудом [Der Regisseur des Films »Saljut-7« erzählte über den Konkurrenzkampf mit Hollywood]. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 05.10.2017. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2017/10/05/rezhisser-filma-saliut-7-rasskazal-o-konkurencii-s-gollivudom.html>
- Nicodemus, Katja (2020): Macht Filmförderung die Filme besser? In: *Deutschlandfunk* (deutschlandfunk.de), 09.06.2020. Online verfügbar unter <https://www.deut>

- schlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-macht-filmfoerderung-die-filme-besser-100.html
- Nortey, Ivy (2018): Wieso eine Schulklasse aus der DDR unser Vorbild sein sollte. In: *BR PULS (br.de)*, 01.03.2018. Online verfügbar unter <https://www.br.de/puls/themen/popkultur/interview-mit-regisseur-lars-kraume-film-das-schweigende-klassenzimmer-100.html>
- Oehmke, Philipp; Höbel, Wolfgang (2009): »Diktatur der Schlamperei«. In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 21.06.2009. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/politik/diktatur-der-schlamperei-a-b14cd1d4-0002-0001-0000-000065794410>
- Orth, Dominik (2010): Der Blick über die Mauer in Leander Haußmanns Sonnenallee. In: Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 26), S. 91–96.
- Orth, Dominik (2020): Kulisse DDR: Spitzel, Spione und andere Stereotype in der Serie DEUTSCHLAND 83 (2015). In: Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin: De Gruyter, S. 297–306.
- Orth, Dominik; Preußner, Heinz-Peter (Hg.) (2020a): *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin: De Gruyter.
- Orth, Dominik; Preußner, Heinz-Peter (2020b): Mauerschau – Die DDR als Film: Eine Einleitung. In: Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Mauerschau – Die DDR als Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin: De Gruyter, S. 1–8.
- Orwell, George (1950): 1984. Roman. Zürich: Diana Verlag.
- Pandora Film Produktion: About us. Online verfügbar unter <https://www.pandorafilm.com/about-us.html>
- Pandora Film Verleih (2018): *Gundermann (Presseheft)*. Frankfurt a.M.
- Parr, Rolf (2020): Begriffe und Konzepte: Diskurs. In: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin: J. B. Metzler, S. 274–277.
- Pauleit, Winfried (2010): Stars der bemannten Raumfahrt und des Vorabendprogrammhimms. Zum Verhältnis von Film und Geschichte in Good Bye, Lenin! In: Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 26), S. 97–108.
- Peitz, Christiane (1999): Alles so schön grau hier. In: *DIE ZEIT*, 04.11.1999 (45).
- Pentzold, Christian (2019): Diskursmuster – Diskurspraktiken. Analytische Perspektiven für die kommunikationswissenschaftliche Diskursanalyse. In: Thomas Wiedemann und Christine Lohmeier (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft*. Theorien, Vorgehen, Erweiterungen. Wiesbaden: Springer VS, S. 19–34.

- Petzold, Christian (2012): Director's Note. In: Arne Höhne (Hg.): *Barbara. Ein Film von Christian Petzold*. Berlin: Piffel Medien; Arne Höhne. Presse + Öffentlichkeit, S. 3.
- Petzold, Christian; Hoss, Nina; Zehrfeld, Ronald (2012): Lieben und Lügen. In: Arne Höhne (Hg.): *Barbara. Ein Film von Christian Petzold*. Berlin: Piffel Medien; Arne Höhne. Presse + Öffentlichkeit, S. 5–13.
- Petzold, Dominik (2018): DDR-Flucht im Heißluftballon: Michael Bully Herbig im Interview zu Ballon. In: *AZ (abendzeitung-muenchen.de)*, 27.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/kino/ddr-flucht-im-heissluftballon-michael-bully-herbig-im-interview-zu-ballon-art-454174>
- Pfaff-Rüdiger, Senta; Löblich, Maria (2018): Blickpunkt Netzwerk. Die Auswertung qualitativer Netzwerkanalysen. In: Andreas M. Scheu (Hg.): *Auswertung qualitativer Daten. Strategien, Verfahren und Methoden der Interpretation nicht-standardisierter Daten in der Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 81–96.
- Piorkowski, Christoph David (2016): Die Spur der Macht in uns allen. Eine Lange Nacht über Michel Foucault. In: *Deutschlandfunk (deutschlandfunk.de)*, 08.10.2016. Online verfügbar unter <https://www.deutschlandfunk.de/eine-lange-nacht-ueber-michel-foucault-die-spur-der-macht-100.html>
- Plaggenborg, Stefan (2004): Sowjetische Geschichte in der Zeitgeschichte Europas. In: Wolfgang Schieder und Alexander Nützenadel (Hg.): *Zeitgeschichte als Problem. Nationale Traditionen und Perspektiven der Forschung in Europa*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 225–256.
- Platzdasch, Günter (2018): Wegen prinzipieller Eigenwilligkeit. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (faz.net)*, 28.08.2018. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/heimatfilm-gundermann-von-andreas-dresen-ueber-einen-ddr-saenger-15758589.html>
- Präsident der Russischen Föderation (25.04.2005): Послание Федеральному Собранию Российской Федерации [Botschaft an die Föderalversammlung der Russischen Föderation]. Online verfügbar unter <http://kremlin.ru/events/president/transcripts/22931>
- Präsident der Russischen Föderation (09.11.2022): Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809, Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей [Erlass des Präsidenten der Russischen Föderation Nr. 809 vom 09.11.2022, Verabschiedung der Grundlagen der Staatspolitik zur Wahrung und Festigung Festigung traditioneller russischer ethisch-moralischer Werte]. Online verfügbar unter www.kremlin.ru/acts/bank/48502
- Presidential Executive Office (17.04.2013): Владимир Путин присутствовал на показе фильма «Легенда № 17» [Wladimir Putin besuchte die Vorführung des Films »Legenda № 17«]. Online verfügbar unter <http://kremlin.ru/events/president/news/17919>

- prisma.de: Good Bye, Lenin! Online verfügbar unter <https://www.prisma.de/filme/Good-Bye-Lenin,442283>
- Probst, Lothar (2010): Das Leben der Anderen. In: Gerhard Jens Lüdeker und Dominik Orth (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien (Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 26), S. 117–123.
- Profit (2016): *Ledokol (Presseheft)*. Moskau.
- Prosjanow, Schan (2013): Николай Лебедев: »Мы можем обмануть себя, но мы никогда не обманем зрителя« [Nikolaj Lebedew: »Wir können uns selbst täuschen, aber wir werden niemals den Zuschauer täuschen«]. In: *Kino-teatr.ru*, 08.04.2013. Online verfügbar unter <https://www.kino-teatr.ru/kino/person/306/>
- Przyborski, Aglaja; Wohlrab-Sahr, Monika (2021): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: De Gruyter.
- Quellen zur Geschichte der Menschenrechte (2016): Arbeitskreis »Menschenrechte im 20. Jahrhundert«. An Stalin erinnern unter Putin (Teil 5), 23.06.2016. Online verfügbar unter <https://web.archive.org/web/20161222163016/www.geschichte-menschenrechte.de/mediathek/video/russland-und-die-menschenrechte/an-stalin-erinnern-unter-putin-teil-5/show/video/>
- Rabiner, Igor (2013a): Как аварию Харламова перенесли на 4 года назад [Wie der Charlamow-Unfall um vier Jahre nach hinten verschoben wurde]. In: *Championat.com*, 26.06.2013. Online verfügbar unter <https://www.championat.com/hockey/article-3207271-legenda--17-scenarist--o-sozdanii-filma.html>
- Rabiner, Igor (2013b): »Меньше всего мы хотели романтизировать СССР« [»Das Letzte, was wir wollten, war eine Romantisierung der UdSSR«]. In: *Championat.com*, 27.06.2013. Online verfügbar unter <https://www.championat.com/hockey/article-3207379-vtoraja-chast-besedy-so-scenaristom-legendy--17.html>
- Rahmlow, Axel (2019): Wie wichtig ist Freiheit, Bully Herbig? In: *Deutschlandfunk Kultur (deutschlandfunkkultur.de)*, 07.11.2019. Online verfügbar unter <https://www.deutschlandfunkkultur.de/30-jahre-mauerfall-wie-wichtig-ist-freiheit-bully-herbig-100.html>
- Ramm, Vita (2008): Гости из прошлого и черный ребенок [Die Gäste aus der Vergangenheit und das schwarze Kind]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 29.12.2008. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/344218>
- Rebhandl, Bert (2018): Staatsfeindschaft als Schulversagen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (faz.net)*, 01.03.2018. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-film-das-schweigende-klassenzimmer-wird-eine-ganz-schulklasse-zu-staatsfeinden-erklaert-15472207.html>
- Regierung der Russischen Föderation (25.12.2012): Постановление Правительства Российской Федерации от 25.12.2012 г. № 1397, О предоставлении субсидий из федерального бюджета на поддержку кинематографии [Verordnung der

- Regierung der Russischen Föderation Nr. 1397 vom 25.12.2012, Gewährung von Subventionen aus dem föderalen Haushalt zur Förderung der Filmkunst]. Online verfügbar unter <http://government.ru/docs/all/85593/>
- Regierung der Russischen Föderation (26.01.2016): Постановление Правительства Российской Федерации от 26.01.2016 г. № 38, О предоставлении субсидий из федерального бюджета на поддержку кинематографии [Verordnung der Regierung der Russischen Föderation Nr. 38 vom 26.01.2016, Gewährung von Subventionen aus dem föderalen Haushalt zur Förderung der Filmkunst]. Online verfügbar unter <http://government.ru/docs/all/105274/>
- Rehfeld, Nina (2001): »Es ist alles plattgewalzt!«. In: *SPIEGEL* (*spiegel.de*), 13.06.2001. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/natja-brunckhorst-es-ist-alles-plattgewalzt-a-139300.html>
- RIA Nowosti (2019): Опрос показал, сколько россиян хотели бы жить в эпоху Сталина [Umfrage zeigt, wie viele Russen gerne in der Stalin-Ära leben würden]. In: *RIA* (*ria.ru*), 18.04.2019. Online verfügbar unter <https://ria.ru/20190418/1552824590.html>
- Rödter, Andreas (2004): *Die Bundesrepublik Deutschland 1969–1990*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Rodek, Hanns-Georg (2018): »Ich bin auf Prügel vorbereitet.« In: *WELT* (*welt.de*), 27.09.2018. Online verfügbar unter https://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article181680824/Ich-bin-auf-Pruegel-vorbereitet.html
- Roginski, Arsenij (2009): Fragmentierte Erinnerung. Stalin und der Stalinismus im heutigen Russland. In: *Osteuropa* 59 (1), S. 37–44.
- Roginski, Arsenij (2011): Erinnerung und Freiheit. Die Stalinismus-Diskussion in der UdSSR und Russland. In: *Osteuropa* 61 (4), S. 55–69.
- Rogowa, Anastasija (2016): В СССР – на »Ледоколе« [In die UdSSR – mit dem »Eisbrecher«]. In: *Iswestija* (*IZ.RU*), 21.10.2016. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/639365>
- Rogowa, Anastasija (2017a): В кино наступило »Время первых« [Im Kino begann »Die Zeit der Ersten«]. In: *Iswestija* (*IZ.RU*), 05.04.2017. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/675675>
- Rogowa, Anastasija (2017b): »Салют-7« долетел до экранов [»Saljut-7« kommt auf die Leinwände]. In: *Iswestija* (*IZ.RU*), 09.10.2017. Online verfügbar unter <https://iz.ru/652214/anastasiia-rogorova/saliut-7-doletel-do-ekranov>
- Ruoff, Michael (2018): *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Sabrow, Martin (2009): Die DDR erinnern. In: Martin Sabrow (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*. München: C.H. Beck, S. 11–27.
- Sabrow, Martin (2019): »1989« als Erzählung. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APuZ) 69 (35–37), S. 25–33.

- Sander, Daniel (2012): Zärtlich in der Zone. In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 11.02.2012. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/ddr-liebesdrama-barbara-zaertlich-in-der-zone-a-814597.html>
- Sarubina, Svetlana (2012): Патриотизм в современном российском кинематографе (2000–2010 годы) [Patriotismus im zeitgenössischen russischen Kino (2000–2010)]. In: *Общественные науки и современность [Social Sciences and Contemporary World]* 5, S. 169–176.
- Saunders, Anna; Pinfold, Debbie (2013): Introduction: ›Wissen wie es war‹? In: Anna Saunders und Debbie Pinfold (Hg.): *Remembering and Rethinking the GDR. Multiple Perspectives and Plural Authenticities*. Basingstoke: palgrave macmillan, S. 1–15.
- Sawjalowa, Olga (2013): »Легенда № 17« установила рекорд по сборам в России [»Legenda № 17« stellte an den russischen Kinokassen einen Rekord auf]. In: *Iswestija (IZ.RU)*, 19.05.2013. Online verfügbar unter <https://iz.ru/news/550532>
- Scharowa, Ksenija (2018): Трансформации образа стилиаги в литературе и культуре XX-XXI вв. [Der Wandel der Darstellung von Stiljagi in Literatur und Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts]. Jekaterinburg: Ural State Pedagogical University. Online verfügbar unter <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/10484/2/sharova.pdf>
- Scheffel, Annett (2018a): Zwei Minuten stummer Protest. In: *Süddeutsche Zeitung (sueddeutsche.de)*, 06.03.2018. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/das-schweigende-klassenzimmer-im-kino-zwei-minuten-stummer-protest-1.3891493>
- Scheffel, Annett (2018b): Troubadour vom Tagebau. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.08.2018, S. 10. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/media/n/biopic-troubadour-vom-tagebau-1.4100342>
- Schenk, Irmbert (1994): Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung. In: *montage AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 3 (2), S. 73–98.
- Schenk, Ralf (2005): Die DDR im deutschen Film nach 1989. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 44, S. 31–38.
- Schenk, Ralf (2019): Schimmelnde Zitronen. In: *der Freitag (freitag.de)*, 20.09.2019. Online verfügbar unter <https://www.freitag.de/autoren/ralf-schenk/schimmelnde-zitronen>
- Scherbakowa, Irina (2010): Wenn Stumme mit Tauben reden. Generationendialog und Geschichtspolitik in Russland. In: *Osteuropa* 60 (5), S. 17–25.
- Schick, Thomas (2018): *Filmstil, Differenzqualitäten, Emotionen. Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel der Berliner Schule*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schindelbeck, Dirk (2011): Die Mauer und ihre Bilder. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 61 (31–34), S. 40–47.
- Schlichting, Franz-Josef; Löser, Claus; Kleinschmidt, Sebastian; Krüger, Thomas; Moller, Sabine; Baumert, Georg (2015): Warum soll die Friedliche Revolution

- noch ein Thema in Literatur, Film und Fernsehen sein? Dokumentation der Abschlussdiskussion des 13. Internationalen Symposiums. In: Hans-Joachim Veen (Hg.): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln: Böhlau Verlag, S. 153–171.
- Schmid, Harald (2008): Konstruktion, Bedeutung, Macht. Zum kulturwissenschaftlichen Profil einer Analyse von Geschichtspolitik. In: Horst-Alfred Heinrich und Michael Kohlstruck (Hg.): *Geschichtspolitik und sozialwissenschaftliche Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 75–98.
- Schmid, Harald (2009): Geschichte, Erinnerung, Politik. Einführende Überlegungen. In: Harald Schmid (Hg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis*. Göttingen: V&R unipress, S. 7–20.
- Schneider, Ulrich Johannes (2020): Zur Biografie. In: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin: J. B. Metzler, S. 3–8.
- Schroeder, Klaus (2015): Im Osten wird die Zivilgesellschaft vom Mob niedergetrampelt. In: *WELT (welt.de)*, 26.12.2015. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article150324244/Im-Osten-wird-die-Zivilgesellschaft-vom-Mob-niedergetrampelt.html>
- Schub, Maria (2020): Основные стратегии российской государственной политики памяти в контексте современного кинематографа [Schlüsselstrategien der russischen staatlichen Erinnerungspolitik im Kontext der zeitgenössischen Kinematographie]. In: *Дискурс-Пи [Discourse-P]* 3 (40), S. 88–100.
- Schulz, Werner (2007): »Das Leben der anderen« hat keinen Preis verdient. In: *WELT (welt.de)*, 25.02.2007. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/politik/article734960/Das-Leben-der-anderen-hat-keinen-Preis-verdient.html>
- Schütt, Hans-Dieter (2020): *Andreas Dresen. Glücks Spiel. Porträt eines Regisseurs*. Berlin: be.bra verlag.
- SEDDiktStiftG (05.06.1998): Gesetz über die Errichtung einer Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur. Online verfügbar unter <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/sites/default/files/uploads/files/2020-11/SEDDiktStiftG.pdf>
- Seegers, Lu (2008): DAS LEBEN DER ANDEREN oder die »richtige« Erinnerung an die DDR. In: Astrid Erll und Stephanie Wodianka (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: De Gruyter, S. 21–52.
- Seefßen, Georg (2020): Genuß vom cineastischen Magerquark! In: *ZEIT ONLINE (zeit.de)*, 10.09.2020. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/kultur/film/2020-09/filmfoerderung-deutschland-kritik-missstaende-filmkultur-kino-filmproduktion>
- Segert, Dieter (2019): Verpasste Chancen im 41. Jahr. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 69 (35–37), S. 12–17.
- Seidl, Christian (2019): Die DDR? Für junge Menschen fühlt sich das heute an wie Science-Fiction. In: *Berliner Zeitung*, 26.10.2019, S. 2–3.

- Sellhoff, Michael (2020): Werke und Werkgruppen: Die Ordnung des Diskurses. In: Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Berlin: J. B. Metzler, S. 66–71.
- Sosnowskij, Dmitrij (2017): Soviet Men Can Jump. In: *Rossijskaja Gaseta* (RG.RU), 27.12.2017. Online verfügbar unter <https://rg.ru/2017/12/27/dvizhenie-vverh-no-vaia-sportivnaia-drama-o-pobede-vopreki.html>
- SpotOnNews (2018): Großer Erfolg! Bullys Film feiert Premiere. In: *Gala* (gala.de), 13.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.gala.de/lifestyle/film-tv-musik/ballon--grosser-erfolg--bullys-film-feiert-premiere-21813314.html>
- Staatsduma der Föderationsversammlung der Russischen Föderation (07.04.2022): Ежегодный отчёт Правительства в Государственной Думе [Jahresbericht der Regierung an die Staatsduma]. Online verfügbar unter <http://government.ru/news/45073/>
- Stasi-Unterlagen-Archiv: Aufgaben und Struktur. Online verfügbar unter <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/ueber-uns/aufgaben-und-struktur/>
- Statistisches Bundesamt (2022): Kulturfinanzbericht 2022. Hg. v. Statistische Ämter des Bundes und der Länder. Wiesbaden. Online verfügbar unter <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002229004.pdf>
- Steinle, Matthias (2015): Drei Krisen und das Wunder ihres Endes: Die DDR im deutschen Dokudrama. In: Hans-Joachim Veen (Hg.): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln: Böhlau Verlag, S. 81–100.
- »Strafanzeige gegen Haußmann« (2000). In: *SPIEGEL* (spiegel.de), 27.01.2000. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/sonnenallee-straftanze-gegen-haussmann-a-61994.html>
- Strübel, Michael (2009): Ostalgie und Dekonstruktion im deutschen Film nach 1989. Auf der Suche nach der verlorenen Identität. In: Wolfgang Bergem und Reinhard Wesel (Hg.): *Deutschland fiktiv. Die deutsche Einheit, Teilung und Vereinigung im Spiegel von Literatur und Film*. Münster: LIT, S. 189–206.
- StUG (20.12.1991): Gesetz über die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (Stasi-Unterlagen-Gesetz). Online verfügbar unter <https://www.gesetze-im-internet.de/stug/BJNRO22720991.html>
- Sytschew, Sergej (2021): Не ради активности: зрелищный »Чернобыль« и забытый »Отец« [Nicht der Aktivität wegen: der spektakuläre »Tschernobyl« und der vergessliche »Vater«]. In: *Iswestija* (IZ.RU), 16.04.2021. Online verfügbar unter <https://iz.ru/1151990/sergei-sychev/ne-radi-aktivnosti-zrelischnyi-cbernobyl-i-zabytyy-otets>

- Taddicken, Monika (2016): Onlinekommunikation als Gegenstand qualitativer Forschung in der Kommunikationswissenschaft. In: Stefanie Averbeck-Lietz und Michael Meyen (Hg.): *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 445–464.
- Taureck, Bernhard H. F. (1997): *Michel Foucault*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Taylor, Henry M. (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.
- Thadden, Elisabeth von (2012): Wer bleibt. In: *DIE ZEIT*, 08.03.2012 (11), S. 53.
- Thomas, Volker (2006): Pogo hinterm Stacheldraht. In: *kinofenster.de*, 21.09.2006. Online verfügbar unter https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kfo106b/pogo_hinterm_stacheldraht/
- Tröhler, Margrit; Hediger, Vinzenz (2005): Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In: Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider und Margrit Tröhler (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S. 7–20.
- Trültzsch-Wijnen, Sascha (2021): Quantitative Filmanalyse. In: Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter (Hg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 379–397.
- Tyrkin, Stas (2017): Легенда № 18 [Legenda № 18]. In: *Komsomolskaja Prawda (KP.RU)*, 28.12.2017. Online verfügbar unter <https://www.kp.ru/daily/26776/3809458/>
- Uhl, Heidemarie (2009): Kultur, Politik, Palimpsest. Thesen zu Gedächtnis und Gesellschaft am Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Harald Schmid (Hg.): *Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis*. Göttingen: V&R unipress, S. 37–51.
- Uske, Holger (2013): DDR-Geschichte regional. Geschichte als Ereignis – Sushi in Suhl. In: *GeschichtsMesse*, S. 58. Online verfügbar unter <https://www.yumpu.com/de/document/read/11043024/geschichtsmesse-2013-das-lesebuch>
- Uslar, Moritz von (2018): Dem Stoff mal richtig einheizen. In: *ZEIT ONLINE (zeit.de)*, 24.09.2018. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2018/39/ballon-michael-bully-herbig-film-flucht-ddr-ostdeutschland>
- Vahabzadeh, Susan (2012): Schlafwandlerin im Wilden Osten. In: *Süddeutsche Zeitung (sueddeutsche.de)*, 13.02.2012. Online verfügbar unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berlinale-wettbewerb-schlafwandlerin-im-wilden-osten-1.1282502-0>
- van Dijk, Teun A. (1998): Opinions and Ideologies in the Press. In: Allan Bell und Peter Garrett (Hg.): *Approaches to Media Discourse*. Oxford: Blackwell, S. 21–63.
- Veen, Hans-Joachim (Hg.) (2015a): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln: Böhlau Verlag.

- Veen, Hans-Joachim (2015b): Einführung. In: Hans-Joachim Veen (Hg.): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln: Böhlau Verlag, S. 7–11.
- Verfassung der Russischen Föderation: Конституция Российской Федерации [Die Verfassung der Russischen Föderation]. Online verfügbar unter <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/0030-6444-2021-1-58/die-verfassung-der-russl-aendischen-foederation-jahrgang-67-2021-heft-1>
- Volk, Christian (2013): Politik und Gedächtnis. Warum Streit und Debatte in der Sphäre der Erinnerungspolitik nötig sind. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 02.03.2013 (51), S. 62.
- Waldenfels, Bernhard (2003): Kraftproben des Foucaultschen Denkens. In: *Philosophische Rundschau* 50 (1), S. 1–26.
- Warschawska, Julia (2021): »Я хорошо слышу тех, кто в меньшинстве«: Александр Роднянский — о »Чернобыле«, Кантемире Балагове, новой этике и феминизме [»Ich höre diejenigen gut, die in der Minderheit sind«: Alexandr Rodnjanskij über »Tschernobyl«, Kantemir Balagow, neue Ethik und Feminismus]. In: *Forbes (Forbes.ru)*, 16.04.2021. Online verfügbar unter <https://www.forbes.ru/forbeslife/426627-ya-horoshho-slyshu-teh-kto-v-menhsinstve-aleksandr-rodnyanskiy-o-chernobyle>
- Wasilenko, Anshelika (2013): Легенда №17 [Legenda № 17]. In: *Moskowskij Komsomolez (MK.RU)*, 10.04.2013. Online verfügbar unter <https://serp.mk.ru/articles/2013/04/10/839041-legenda-17.html>
- Weihrauch, Yvonne (2015): *Leben in der DDR. Zur filmischen Darstellung des Alltags im Sozialismus*. Hamburg: Diplomica.
- Wejz, Marija (2009): Стратегии реконструирования советской повседневности и телесности в современном российском кинематографе [Strategien zur Rekonstruktion des sowjetischen Alltagslebens und der Körperlichkeit im zeitgenössischen russischen Kino]. In: Jelena Jarskaja-Smirnowa und Pawel Romanow (Hg.): *Визуальная антропология: настройка оптики* [Visuelle Anthropologie: Anpassung der Optik]. Moskau: Wariant, S. 276–290.
- Wellershoff, Marianne (1999): Musik der Freiheit. In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 04.10.1999. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/so-nnenallee-musik-der-freiheit-a-45232.html>
- Welzer, Harald (2005): Die Gegenwart der Vergangenheit. Geschichte als Arena der Politik. In: *Osteuropa* 4–6 (55), S. 9–18.
- Wende, Waltraud (2011): *Filme, die Geschichte(n) erzählen. Filmanalyse als Medienkulturanalyse*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- »Wie Feuer und Flamme« (2001). In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 10.06.2001. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/wie-feuer-und-flamme-a-c96abc20-0002-0001-0000-000019383807>

- Wiedemann, Thomas (2017): Diskursanalyse und Filmanalyse. In: Lothar Mikos und Claudia Wegener (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. 2., völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK, S. 477–483.
- Wiedemann, Thomas (2018a): Die Diskursanalyse als Verfahren einer sozialwissenschaftlichen Filmanalyse. In: Andreas M. Scheu (Hg.): *Auswertung qualitativer Daten. Strategien, Verfahren und Methoden der Interpretation nicht-standardisierter Daten in der Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 177–189.
- Wiedemann, Thomas (2018b): *Die Logik des Filmemachens. Zwölf Interviews mit deutschen Filmregisseurinnen und -regisseuren*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Wiedemann, Thomas; Lohmeier, Christine (2019): Einleitung. Die Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft fruchtbar machen. In: Thomas Wiedemann und Christine Lohmeier (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorien, Vorgehen, Erweiterungen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–15.
- Wiedemann, Thomas; Meyen, Michael (2016): Internationalization Through Americanization: The Expansion of the International Communication Association's Leadership to the World. In: *International Journal of Communication* 10, S. 1489–1509.
- Wilke, Manfred (2006): Wieslers Umkehr. In: Florian Henckel von Donnersmarck (Hg.): *Das Leben der anderen. Filmbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 201–213.
- Winkler, Thomas (2001): »Die Punks kamen nach uns«. In: *taz. die tageszeitung*, 14.06.2001, S. 15. Online verfügbar unter <https://taz.de/Die-Punks-kamen-nach-uns!/1167640/>
- Winkler, Thomas (2009): DDR im Film. In: *kinofenster.de*, 13.10.2009. Online verfügbar unter https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier_ddr_10_2009%20/ddr_im_film/
- »Wir sind Oscar« (2007). In: *SPIEGEL (spiegel.de)*, 26.02.2007. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/kino/das-leben-der-anderen-wir-sind-oscar-a-468695.html>
- Wolfrum, Edgar (1999): *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung: 1948–1990*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wolfrum, Edgar (2001): *Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wolfrum, Edgar (2006): *Die geglückte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. 2. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wolfrum, Edgar (2010): Erinnerungskultur und Geschichtspolitik als Forschungsfelder. Konzepte – Methoden – Themen. In: Jan Scheunemann (Hg.): *Reformation und Bauernkrieg. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik im geteilten Deutschland*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, S. 13–32.

- Woltschkow, Sergej (2021): Правда и вымысел »Чернобыля«: ликвидаторы аварии на ЧАЭС разобрали фильм Даниила Козловского [Wahrheit und Fiktion in »Tschernobyl«: Die Liquidatoren des Tschernobyl-Unfalls analysierten den Film von Danila Koslowskij]. In: *Komsomolskaja Prawda* (KP.RU), 11.04.2021. Online verfügbar unter <https://www.spb.kp.ru/daily/27263.5/4396200/>
- Wulff, Hans J. (1998): Semiotik der Filmanalyse: Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse. In: *Kodikas/Code* 21, S. 19–36.
- Würfel, Carolin (2018): »Er denkt, er kann sie zerquetschen wie eine Fliege«. In: *ZEIT ONLINE* ([zeit.de](https://www.zeit.de)), 26.02.2018. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/kultur/2018-02/das-schweigende-klassenzimmer-lars-kraume-film-berlinale-ddr>
- WZIAM (30.12.2022): 100 лет СССР: забыть нельзя вернуться? [100 Jahre UdSSR: Vergessen, zurückgehen?]. Online verfügbar unter <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/100-let-sssr-zabyt-nelzja-vernutsja>
- X Filme Creative Pool: Profil. Online verfügbar unter <https://x-filme.de/profil/>
- Zander, Peter (2006): Film: Florian Henckel über sein Stasi-Drama »Das Leben der Anderen« (Interview). In: *WELT* ([welt.de](https://www.welt.de)), 21.03.2006. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/print-welt/article205266/Film-Florian-Henckel-ueber-sein-Stasi-Drama-Das-Leben-der-Anderen-Interview.html>
- Zwirner, Anke (2012): *Finanzierung und Förderung von Kinospielelfilmen in Deutschland. Herausforderungen und Chancen für junge Produzenten*. Wiesbaden: VS Verlag.

Filmverzeichnis

9 ROTA (2005) (RU/UA/FI, R: Fjodor Bondartschuk)
ALS WIR TRÄUMTEN (2015) (DE, R: Andreas Dresen)
ANNA (2019) (FR, R: Luc Besson)
ATOMIC BLONDE (2017) (USA, R: David Leitch)
BABYLON BERLIN (2017–) (DE, R: Tom Tykwer, Achim von Borries und Hendrik Handloegten)
BALLON (2018) (DE, R: Michael Herbig)
BARBARA (2012) (DE, R: Christian Petzold)
BETTINA (2022) (DE, R: Lutz Pehnert)
BRIDGE OF SPIES – DER UNTERHÄNDLER (2015) (US/DE; R: Steven Spielberg)
BRILLIANTOWAJA RUKA (1969) (SU, R: Leonid Gaidai)
CAPTAIN VOLKONOGOV ESCAPED (2021) (RU/FR/EST, R: Natascha Merkulowa und Alexej Tschupow)
CHERNOBYL (2019) (US/UK, R: Craig Mazin)
CLOUD ATLAS (2012) (DE/US, R: Lana Wachowski, Lilly Wachowski und Tom Tykwer)
DAS DAMENGAMBIT (2020) (US, R: Scott Frank)
DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) (DE, R: Florian Henckel von Donnersmarck)
DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER (2018) (DE, R: Lars Kraume)
DER ROTE KAKADU (2006) (DE, R: Dominik Graf)
DEUTSCHLAND 83 (2015) (DE, R: Edward Berger und Samira Radsil)
DIE ARCHITEKTEN (1990) (DDR, R: Peter Kahane)
DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT (1994) (RU/FR, R: Nikita Michalkow)
DIE STILLE NACH DEM SCHUSS (2000) (DE, R: Volker Schlöndorff)
DIE UNHEIMLICHE LEICHTIGKEIT DER REVOLUTION (2021) (DE, R: Andy Fetscher)
DWISCHENIJE WWERCH (2017) (DE, R: Anton Megerditschew)
GO TRABI GO (1991) (DE, R: Peter Timm)
GOOD BYE, LENIN! (2003) (DE, R: Wolfgang Becker)
GRUS 200 (2007) (RU, R: Alexej Balabanow)
GUNDERMANN (2018) (DE, R: Andreas Dresen)
IM WESTEN NICHTS NEUES (2022) (DE/US/UK, R: Edward Berger)
IN EINEM LAND, DAS ES NICHT MEHR GIBT (2022) (DE, R: Aelrun Goette)

- IRONIJA SUDBY: PRODOLSCHENIJE* (2007) (RU, R: Timur Bekmambetow)
KLEINRUPPIN FOREVER (2004) (DE, R: Carsten Fiebeler)
KOLYMA – BIRTHPLACE OF OUR FEAR (2019) (RU, R: Jurij Dud)
LEDOKOL (2016) (RU, R: Nikolaj Chomeriki)
LEGENDA № 17 (2013) (RU, R: Nikolaj Lebedew)
LIEBER THOMAS (2021) (DE, R: Andreas Kleinert)
LOLA RENNT (1998) (DE, R: Tom Tykwer)
MESTO WSTRETSCHI ISMENIT NELSJA (1979) (SU, R: Stanislaw Goworuchin)
NVA (2005) (DE, R: Leander Haußmann)
OSTPUNK! TOO MUCH FUTURE (2006) (DE, R: Carsten Fiebeler und Michael Boehlke)
PODDUBNYJ (2012) (RU, R: Gleb Orlow)
RUSSLAND. NEUESTE GESCHICHTE (2021) (RU, R: Andrej Kondraschow)
SALJUT-7 (2017) (RU, R: Klim Schipenko)
SONNENALLEE (1999) (DE, R: Leander Haußmann)
SPUTNIK (2013) (DE, R: Markus Dietrich)
STALIN: LIVE (2006) (RU, R: Boris Kasakow, Dmitrij Kusmin und Grigorij Ljubomir-
row)
STALINGRAD (2013) (RU, R: Fjodor Bondartschuk)
STILJAGI (2008) (RU, R: Walerij Todorowskij)
STILLES LAND (1992) (DE, R: Andreas Dresen)
STRAFBAT (2004) (RU, R: Nikolaj Dostal)
STRELZOW (2020) (RU, R: Ilja Utschitel)
SUSHI IN SUHL (2012) (DE, R: Carsten Fiebeler)
SWOI (2004) (RU, R: Dmitrij Messchijew)
THE DEATH OF STALIN (2017) (UK/FR, R: Armando Iannucci)
TRENER (2018) (RU, R: Danila Koslowskij)
TSCHEMPION MIRA (2021) (RU, R: Alexej Sidorow)
TSCHERNOBYL (2021) (RU, R: Danila Koslowskij)
UND DER ZUKUNFT ZUGEWANDT (2019) (DE, R: Bernd Böhlich)
WERK OHNE AUTOR (2018) (DE, R: Florian Henckel von Donnersmarck)
WIE FEUER UND FLAMME (2001) (DE, R: Connie Walther)
WIR KÖNNEN AUCH ANDERS... (1993) (DE, R: Detlev Buck)
WREMJA PERWYCH (2017) (RU, R: Dmitrij Kiseljow)
WYSSOZKIJ (2011) (DE, R: Pjotr Buslow)

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Theoretisch-analytischer Rahmen der Arbeit. Eigene Darstellung.
- Abb. 2: Dimensionen der Filmanalyse nach Helmut Korte. Eigene Darstellung in Anlehnung an Korte (2010, S. 23).
- Abb. 3: Vier-Felder-Matrix der Filmrealitäten. Eigene Darstellung.
- Abb. 4: Filmische DDR-Realitäten. Eigene Darstellung.
- Abb. 5: *WIE FEUER UND FLAMME* (Filmplakat). X Verleih.
- Abb. 6: *DAS LEBEN DER ANDEREN* (Filmplakat). Buena Vista.
- Abb. 7: *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* (Filmplakat). Studiocanal.
- Abb. 8: *BALLON* (Filmplakat). Studiocanal.
- Abb. 9: Grenzbeamtin in *WIE FEUER UND FLAMME*. Filmtrailer zu *WIE FEUER UND FLAMME*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=rnb1IMe3YHQ>) (Screenshot).
- Abb. 10: Stasimänner in *DAS LEBEN DER ANDEREN*. Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iq0o864ft3k>) (Screenshot).
- Abb. 11: Stasimänner in *BALLON*. Filmtrailer zu *BALLON*, hochgeladen von KinoCheck (https://www.youtube.com/watch?v=XaZmw3_5ulc) (Collage aus Screenshots).
- Abb. 12: Grenzsoldat in *WIE FEUER UND FLAMME*. Filmtrailer zu *WIE FEUER UND FLAMME*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=rnb1IMe3YHQ>) (Screenshot).
- Abb. 13: Grenzsoldaten in *BALLON*. Filmtrailer zu *BALLON*, hochgeladen von KinoCheck (https://www.youtube.com/watch?v=XaZmw3_5ulc) (Screenshot).
- Abb. 14: Fahnenappell in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*. Filmtrailer zu *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, hochgeladen von STUDIOCANAL Germany (<https://www.youtube.com/watch?v=NLJPyah8ak8&t>) (Screenshot).
- Abb. 15: Verhör in *DAS LEBEN DER ANDEREN*. Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iq0o864ft3k>) (Screenshot).
- Abb. 16: Punk Captain in *WIE FEUER UND FLAMME*. Filmtrailer zu *WIE FEUER UND FLAMME*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=rnb1IMe3YHQ>) (Screenshot).

- Abb. 17: U-Haft in *DAS LEBEN DER ANDEREN*. Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iqoo864ft3k>) (Screenshot).
- Abb. 18: Klassenraum in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*. Filmtrailer zu *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, hochgeladen von STUDIOCANAL Germany (<https://www.youtube.com/watch?v=NLJPyah8ak8&t>) (Screenshot).
- Abb. 19: Künstlerwohnung in *DAS LEBEN DER ANDEREN*. Filmtrailer zu *DAS LEBEN DER ANDEREN*, hochgeladen von KinoCheck Archive (<https://www.youtube.com/watch?v=iqoo864ft3k>) (Screenshot).
- Abb. 20: Edgars Wohnung in *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*. Filmtrailer zu *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, hochgeladen von STUDIOCANAL Germany (<https://www.youtube.com/watch?v=NLJPyah8ak8&t>) (Screenshot).
- Abb. 21: *SONNENALLEE* (Filmplakat). Delphi Filmverleih.
- Abb. 22: *NVA* (Filmplakat). Delphi Filmverleih.
- Abb. 23: *SUSHI IN SUHL* (Filmplakat). Movienet Film.
- Abb. 24: HO-Vertreter in *SUSHI IN SUHL*. Filmtrailer zu *SUSHI IN SUHL*, hochgeladen von vipmagazin Kino (<https://www.youtube.com/watch?v=rRkAgM3WoC8>) (Screenshot).
- Abb. 25: Miriam in *SONNENALLEE*. Filmtrailer zu *SONNENALLEE*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=8BoSDMqXEYY>) (Screenshot).
- Abb. 26: Marie in *NVA*. Filmtrailer zu *NVA*, hochgeladen von TrailerTracker (<https://www.youtube.com/watch?v=HIfejSfMRgo>) (Screenshot).
- Abb. 27: Micha und Mario in *SONNENALLEE*. *SONNENALLEE* (ganzer Film), hochgeladen von elektrojonas (<https://www.youtube.com/watch?v=eeWJ5Rx3lAw&t>) (Screenshot).
- Abb. 28: *BARBARA* (Filmplakat). Piffli Medien.
- Abb. 29: *GUNDERMANN* (Filmplakat). Pandora Film Verleih.
- Abb. 30: Landschaften in *BARBARA*. Filmtrailer zu *BARBARA*, hochgeladen von SupaDupaMovieTrailer (<https://www.youtube.com/watch?v=VoVUnYisWeg>) (Screenshot).
- Abb. 31: Szene aus *GUNDERMANN*. Filmtrailer zu *GUNDERMANN*, hochgeladen von Pandora Film Verleih (<https://www.youtube.com/watch?v=kYkXXIU7OAA>) (Screenshot).
- Abb. 32: *GOOD BYE, LENIN!* (Filmplakat). X Verleih.
- Abb. 33: Himmelblauer Trabant in *GOOD BYE, LENIN!*. Filmtrailer zu *GOOD BYE, LENIN!*, hochgeladen von Warner Bros. DE (<https://www.youtube.com/watch?v=bznjeEx98uM>) (Screenshot).
- Abb. 34: Filmische Sowjetrealitäten. Eigene Darstellung.
- Abb. 35: *LEGENDA № 17* (Filmplakat). Central Partnership.
- Abb. 36: *WREMJA PERWYCH* (Filmplakat). Bazelevs Distribution.

- Abb. 37: *SALJUT-7* (Filmplakat). Bazelevs Distribution.
- Abb. 38: *DWISCHENIJE WWERCH* (Filmplakat). Central Partnership.
- Abb. 39: *STRELZOW* (Filmplakat). Central Partnership.
- Abb. 40: *TSCHEMPION MIRA* (Filmplakat). Central Partnership.
- Abb. 41: Kanadier Phil Esposito in *LEGENDA № 17*. Szene aus *LEGENDA № 17*, hochgeladen von Alexandr Gromov (<https://www.youtube.com/watch?v=-iQs8rBGuEI>) (Screenshot).
- Abb. 42: Kanadier Phil Esposito in *LEGENDA № 17*. Szene aus *LEGENDA № 17*, hochgeladen von Alexandr Gromov (<https://www.youtube.com/watch?v=4ZgN2sc10Fw>) (Screenshot).
- Abb. 43: US-Fans in *DWISCHENIJE WWERCH*. Szene aus *DWISCHENIJE WWERCH*, hochgeladen von Top Filmy (<https://www.youtube.com/watch?v=HodstsVFlz4>) (Screenshot).
- Abb. 44: Sowjetdissident Wiktor Kortschnoj in *TSCHEMPION MIRA*. Filmtrailer zu *TSCHEMPION MIRA*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=JcNKKpqYoxE>) (Screenshot).
- Abb. 45: Funktionsärsbüro in *STRELZOW*. Filmtrailer zu *STRELZOW*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=FQwgo0GBjGQ>) (Screenshot).
- Abb. 46: Leonows Wohnung in *WREMJA PERWYCH*. Filmtrailer zu *WREMJA PERWYCH*, hochgeladen von Bazelevs (<https://www.youtube.com/watch?v=ygSZlQQmCyc>) (Screenshot).
- Abb. 47: Moskau in *LEGENDA № 17*. Filmtrailer zu *LEGENDA № 17*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=BRWyTgdWKZY>) (Screenshot).
- Abb. 48: Baguio City in *TSCHEMPION MIRA*. Filmtrailer zu *TSCHEMPION MIRA*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=JcNKKpqYoxE>) (Screenshot).
- Abb. 49: *WYSSOZKIJ* (Filmplakat). Sony Pictures (WDSSPR).
- Abb. 50: *LEDOKOL* (Filmplakat). Nasche Kino.
- Abb. 51: *TSCHERNOBYL* (Filmplakat). Central Partnership.
- Abb. 52: Szene aus *WYSSOZKIJ*. Filmtrailer zu *WYSSOZKIJ*, hochgeladen von Sony PicturesRU (<https://www.youtube.com/watch?v=wTbqwQbLmOA>) (Screenshot).
- Abb. 53: Prypjat vor der Katastrophe in *TSCHERNOBYL*. Filmtrailer zu *TSCHERNOBYL*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=y6e2vNM1Upk>) (Screenshot).
- Abb. 54: Prypjat nach der Katastrophe in *TSCHERNOBYL*. Filmtrailer zu *TSCHERNOBYL*, hochgeladen von Central Partnership (<https://www.youtube.com/watch?v=y6e2vNM1Upk>) (Screenshot).

Abb. 55: Wladimir Wyssozkij im Film. Filmtrailer zu *WYSSOZKIJ*, hochgeladen von SonyPicturesRU (<https://www.youtube.com/watch?v=wTbqwQbLmOA>) (Screenshot).

Abb. 56: Wladimir Wyssozkij (Archivfoto). Igor Palmin/Wikimedia Commons (<https://www.flickr.com/photos/igorpalmin/3272298032/>).

Abb. 57: *STILJAGI* (Filmplakat). Central Partnership.

Abb. 58: Uniformierte sowjetische Gesellschaft in *STILJAGI*. Filmtrailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von kinotarelka ru (https://www.youtube.com/watch?v=u_GdFJu252c) (Screenshot).

Abb. 59: Sowjetbürger empören sich über Polsas Aussehen in *STILJAGI*. Filmtrailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von Triolor (<https://www.youtube.com/watch?v=UKBwiY58qyk>) (Screenshot).

Abb. 60: Sowjetgesellschaft in blau-grauen Farben. Filmtrailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von kinotarelka ru (https://www.youtube.com/watch?v=u_GdFJu252c) (Screenshot).

Abb. 61: Stiljagi als bunte Paradiesvögel. Filmtrailer zu *STILJAGI*, hochgeladen von Triolor (<https://www.youtube.com/watch?v=UKBwiY58qyk>) (Screenshot).

Tabellenverzeichnis

Tab. 1:	Das Kategoriensystem (Teil I: Filminhalt)
Tab. 2:	Das Kategoriensystem (Teil II: Produktion)
Tab. 3:	Das Kategoriensystem (Teil III: Rezeption)
Tab. 4:	Das Kategoriensystem (gesamt)
Tab. 5:	Analysierte Filme mit DDR-Bezug
Tab. 6:	Analysierte Filme mit Sowjetunion-Bezug
Tab. 7:	DDR als Leidensrealität: Regie und Drehbuch
Tab. 8:	DDR als Leidensrealität: Produktion
Tab. 9:	DDR als Leidensrealität: Förderung
Tab. 10:	DDR als Leidensrealität: Verleih
Tab. 11:	DDR als Leidensrealität: Reichweite
Tab. 12:	DDR als Leidensrealität: Auszeichnungen
Tab. 13:	DDR als Parallelrealität: Regie und Drehbuch
Tab. 14:	DDR als Parallelrealität: Produktion
Tab. 15:	DDR als Parallelrealität: Förderung
Tab. 16:	DDR als Parallelrealität: Verleih
Tab. 17:	DDR als Parallelrealität: Reichweite
Tab. 18:	DDR als Parallelrealität: Auszeichnungen
Tab. 19:	DDR als Kompromissrealität: Regie und Drehbuch
Tab. 20:	DDR als Kompromissrealität: Produktion
Tab. 21:	DDR als Kompromissrealität: Förderung
Tab. 22:	DDR als Kompromissrealität: Verleih
Tab. 23:	DDR als Kompromissrealität: Reichweite
Tab. 24:	DDR als Kompromissrealität: Auszeichnungen
Tab. 25:	DDR als Wohlfühlrealität: Regie und Drehbuch
Tab. 26:	DDR als Wohlfühlrealität: Produktion
Tab. 27:	DDR als Wohlfühlrealität: Förderung
Tab. 28:	DDR als Wohlfühlrealität: Verleih
Tab. 29:	DDR als Wohlfühlrealität: Reichweite
Tab. 30:	DDR als Wohlfühlrealität: Auszeichnungen
Tab. 31:	Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Protagonisten

Tab. 32: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Regie und Drehbuch

Tab. 33: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Produktion

Tab. 34: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Förderung

Tab. 35: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Verleih

Tab. 36: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Reichweite

Tab. 37: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Rezensionen

Tab. 38: Sowjetunion als Wohlfühlrealität: Auszeichnungen

Tab. 39: Sowjetunion als Kompromissrealität: Protagonisten

Tab. 40: Sowjetunion als Kompromissrealität: Regie und Drehbuch

Tab. 41: Sowjetunion als Kompromissrealität: Produktion

Tab. 42: Sowjetunion als Kompromissrealität: Förderung

Tab. 43: Sowjetunion als Kompromissrealität: Verleih

Tab. 44: Sowjetunion als Kompromissrealität: Reichweite

Tab. 45: Sowjetunion als Kompromissrealität: Rezensionen

Tab. 46: Sowjetunion als Kompromissrealität: Auszeichnungen

Tab. 47: Sowjetunion als Parallelrealität: Regie und Drehbuch

Tab. 48: Sowjetunion als Parallelrealität: Produktion

Tab. 49: Sowjetunion als Parallelrealität: Förderung

Tab. 50: Sowjetunion als Parallelrealität: Verleih

Tab. 51: Sowjetunion als Parallelrealität: Reichweite

Tab. 52: Sowjetunion als Parallelrealität: Rezensionen

Tab. 53: Sowjetunion als Parallelrealität: Auszeichnungen

Daria Gordeeva, geb. 1994, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung der Ludwig-Maximilians-Universität München. Die gebürtige Russin erforscht mediale Realitäten und nimmt gesellschaftspolitische Diskurse in ihrer alten und neuen Heimat kritisch unter die Lupe.

