

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 konflikttäres 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 Schieflagen 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 filmscher 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 Geschichtsinzenierungen, 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.