

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 zwangen, sind nicht angesagt.«
(Jäger 2015, S. 8)

In Foucaults ›Werkzeugkasten‹ können (und müssen oft) neue Instrumente hing eingelegt 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 (Diskurstgestaltung): 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 Heldeninnen 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 einer 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 hurrapatriotisches Kriegsdrama eines kremlfreundlichen 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) gefügige 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 Unterschied 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.