

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 Weitgabe 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 Drog 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 Preußer (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 Keghel (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« (Keghel 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, Machstrukturen 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 Blockbuster 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 Preußer

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.

