

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 Genre Grenzen 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 Komsovol (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 »*Ikoni-tät*« (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 Erinnerungsfilm 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 erinner-ten 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 Macht-hebeln der Diskursproduktion sitzen und über die Inhalte der Erinnerungskultur wachen, oder stehen Filmschaffenden vielfältige Beteiligungsmöglichkeiten offen?