

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 Bürokrati- edschungel 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? Dar- auf 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 Zu- sammenhänge 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 re- flexive Auseinandersetzung statt Abwicklung und tiefgreifendes Verständnis statt Abgrenzung setzt. Eine Kultur, die den Weg ebnet für das, was mir heute wichti- ger denn je erscheint: den »Ausstieg aus der törichten und todbringenden Eskala- tion 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.

