

und bezieht sich häufig auf den gesamten Film, nicht seine einzelnen Komponenten (Mikos 2015, S. 11).

Hierin besteht ihr Unterschied dazu, wie ich in dieser Arbeit an die Filme herangehe – nämlich wissenschaftlich, das heißt: *systematisch*, *reflektiert* und *methodisch kontrolliert*. Zusammenfassend postuliert Mikos:

»Es gibt keinen Königsweg der Analyse, sehr wohl aber eine Systematik der Arbeitsschritte, die eine Analyse leiten und zu einer pragmatischen Lösung der genannten Probleme beitragen können. Dazu bedarf es einer Operationalisierung, der Bestimmung von Hilfsmitteln für die Datensammlung und -auswertung sowie Überlegungen zur Darstellung der Analyseergebnisse.« (Mikos 2015, S. 71)

Zur *Operationalisierung* gehört vor allem die Entscheidung, wie man die prinzipiell endlose Analysearbeit unter gegebenen Umständen endlich und durchführbar macht bzw. eingrenzt und wie man filmische Diskurse mit ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität »greifbar« macht.

4.2 Filmauswahl

»Anhand von methodischen Schritten wird Material zusammengestellt, von dem angenommen wird, dass sich aus ihm die Regeln der diskursiven Praxis diskursanalytisch herausarbeiten lassen.«
(Diaz-Bone 2017, S. 136)

»Der Kinofilm ist, besonders in seiner Koproduktions-Konstellation mit dem reichweitenstarken Medium Fernsehen, zu einer zentralen Instanz der Geschichtspolitik [...] geworden.«
(Dörner und Vogt 2012, S. 26)

Die Vielzahl der Serien, Spielfilme und Dokumentationen, die sich in Deutschland und in Russland mit den ehemaligen sozialistischen Staaten auseinandersetzen, ist schlichtweg überwältigend. Das Spektrum der Themen und Genres der DDR-Erzählungen reicht von *ostalgischen* Coming-of-Age-Komödien über Flucht- und Stasi-Dramen bis zu Familienepen und Agententhrellern. Ebenso ist die Bandbreite der Filme, die die Sowjetunion heroisch wiedererstehen lassen oder mit einer schonungslosen Aufarbeitung des Stalinismus den Finger in die Wunde legen, mittlerweile kaum zu überblicken.

Bei der Entscheidung, welche Filme aus diesem umfangreichen Reservoir für die Analyse herangezogen werden sollen, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Ein Ansatz, den Gerhard Lüdeker (2012) in seiner Analyse der DDR-Darstellung im Film verfolgt, ist eine *chronologische* Herangehensweise. Dabei wählt er einzelne Spielfilme aus, die eine bestimmte Phase des filmischen Diskurses repräsentieren, und stellt sie »in einen Kontext mit den im selben Zeitraum prävalenten Identitätsdiskursen« (S. 15). Ein weiteres denkbare Verfahren wäre, die Varianz der filmischen Erinnerungsdiskurse über einige bewusst ausgewählte *Extremfälle* abzubilden, um eine »maximale Kontrastierung« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021, S. 232) zu erreichen.

Mit Blick auf die Fragestellung dieser Arbeit habe ich mich für das Konzept der *Zentralität* entschieden. Das Prinzip der Zentralität geht davon aus, dass der Stellenwert einer Aussage im Diskurs an ihre Sichtbarkeit gekoppelt ist, und erfordert daher die Fokussierung auf besonders prominente, herausragende Diskurselemente (Meyen et al. 2019, S. 157). Aus diesem Grund richte ich mein Augenmerk auf die sogenannten *Erinnerungsfilme* (Erll und Wodianka 2008), also Filme, die aufgrund ihrer öffentlichen Resonanz einen bedeutenden Beitrag zur Debatte über die Deutung und Bewertung der sozialistischen Vergangenheit leisten (Kap. 1.3.1, 1.3.2). Denn die Grundannahme besagt, dass das, was nicht öffentlich präsent ist, ohne Wirkung bleibt; hingegen hat das, was eine breite Rezeption erfährt, ein hohes Potenzial, die kollektiven Wissensbestände, Realitätsvorstellungen und Geschichtsbilder zu beeinflussen. Die Stärke der gesellschaftlichen Resonanz machte ich anhand der Reichweite bzw. der Publikumszahlen fest. Eine weitere Entscheidung betraf die Art der Filme, die für die Diskursanalyse herangezogen werden sollten. Hier fiel meine Wahl auf *fiktionale Kinofilme in abendfüllender Länge*. Die Auswahl der Filme erfolgte schließlich anhand der Kinoergebnisse.

Es besteht sicherlich Raum für Diskussionen darüber, ob der Fokus der Analyse tatsächlich auf Kinofilmen liegen sollte und ob die Anzahl der Kinobesuche wirklich ausschlaggebend für die erinnerungskulturelle Relevanz eines Films ist. Insbesondere in Deutschland erhalten Filme »im Kino tendenziell nur eine geringe Resonanz« und erreichen erst bei der Zweitverwertung über DVD, im Fernsehen und auf Streaming-Plattformen »wirklich nennenswerte Zuschauerzahlen« (Lüdeker 2012, S. 17). Vor diesem Hintergrund vernachlässigt beispielsweise der Medienwissenschaftler Gerhard Lüdeker bei seiner Analyse von filmischen Geschichtsbildern diese »dispositive Differenz«, also den unterschiedlichen Rezeptionsort (Kinosaal, Fernsehgerät oder Computerbildschirm), und argumentiert stattdessen: »Es interessiert nicht, wie viele Zuschauer in die Kinos gegangen sind oder den Fernseher eingeschaltet haben, sondern ob diese Filme überhaupt nennenswerte Zuschauerzahlen erreicht haben und somit eine gewisse Wirkung im Kontext nationaler Identitäts- und Erinnerungsdiskurse entfalten konnten oder nicht.« (Ebd.)

Dennoch gibt es mindestens zwei gewichtige Gründe für die Konzentration auf fiktionale Kinoproduktionen:

- In der (kritischen) Diskursanalyse kommt der *Logik des Mediums* eine entscheidende Bedeutung zu. Der Kinospielefilm unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von anderen Filmformen, wie etwa Dokumentarfilmen, TV-Event-Movies, Docu-Fictions oder Streaming-Serien. Diese Unterschiede betreffen unter anderem die spezifische Rezeptionssituation im Kinosaal, auf der Leinwand und vor einem Publikum sowie seine ästhetischen und emotionalen Potenziale, die ihn zu einem besonders wirkmächtigen Medium machen. Darüber hinaus werden Kinofilmprojekte, insbesondere Blockbuster, in der Regel mit höheren Budgets als herkömmliche Fernsehproduktionen realisiert, »weshalb die Vergangenheit in ihnen oft aufwendiger inszeniert [wird]« (Lüdeker 2012, S. 17).
- Letzteres führt direkt zum zweiten Argument für die Fokussierung auf Kinofilme: der spezifischen *Logik des Feldes* Kinofilmproduktion, auf die im Kapitel 1.3.3 bereits ausführlich eingegangen wurde und die im Ergebniskapitel verstärkt Beachtung finden wird. An dieser Stelle nehme ich deshalb nur eine Abgrenzung von dem nach anderen Logiken und Regeln funktionierenden Feld der Fernsehproduktion vor: Hier erweist sich die Beteiligung von Senderredaktionen als besonders problematisch. Der Filmhistoriker und Regisseur Claus Löser bemerkt, dass der Drang der Sender nach Dramatik anspruchsvollen Erzählungen im Weg steht, und warnt davor, von Fernsehfilmen eine differenzierte Beschäftigung mit der Vergangenheit zu erwarten: »Wenn Sie heute versuchen, einen differenzierten Stoff anzubieten, kommen Sie damit nicht durch, weil die Redakteure sofort Emotionalität und Dramatisierung fordern.« (Löser in Schlichting et al. 2015, S. 155). Vor diesem Hintergrund vermute ich, dass in Kinoproduktionen potenziell eine größere Bandbreite an Erzähl- und Deutungsmustern zu finden ist als in Fernsehfilmen.

Auch die Annahme, dass die Box-Office-Spitzenreiter fast automatisch ein höheres Potenzial besitzen, kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit zu beeinflussen, als Flops, lässt sich kritisch hinterfragen. Der Erfolg oder das Scheitern eines Films kurz nach dem Kinostart erlaubt noch keine abschließende Aussage über seine diskursive Prägekraft. Einige Filme erleben Jahre nach ihrer Premiere ein *Revival* oder werden im Zuge des Diskurswandels mit neuen Bedeutungen angereichert. Zum Beispiel fand der DEFA-Film *DIE ARCHITEKTEN* im Trubel der Wende kaum Beachtung, galt jedoch 20 Jahre später »als eines der wichtigsten Zeitzeugnisse über die Endzeit einer Gesellschaft, die von vielen als eine Art Hoffnung angesehen wurde« (Behbehani 2010, S. 72). Der verstörende, antinostalgische Noir-Thriller *GRUS 200* (Fracht 200) (RU 2007) von der Regie-Legende Alexej Balabanow, der 1984 in einer sowjetischen Provinzstadt vor dem Hintergrund des Afghanistan-Krieges spielt, er-

hielt angesichts der Gewaltexzesse in ukrainischen Kriegsgebieten seit 2022 erneut Aufmerksamkeit.

Samplebildung Für die Analyse wurden insgesamt 20 Spielfilme herangezogen, die folgende Kriterien erfüllen:

- Ihre Haupthandlung spielt in der DDR bzw. der Sowjetunion der Nachkriegszeit.
- Sie wurden zwischen 1990 bzw. 1991 und 2021 in Deutschland bzw. Russland produziert.
- Sie erzielten hohe Besucherzahlen in den Kinos von Deutschland bzw. Russland.

Die Tabellen 5 und 6 bieten einen Überblick über die jeweils ausgewählten nationalen Kinoproduktionen, geordnet nach der Anzahl der Kinobesuche seit dem Start.

Tab. 5: *Analysierte Filme mit DDR-Bezug*

Titel	Kinobesuche in Deutschland seit Start
<i>GOOD BYE, LENIN!</i> (DE 2003)	6.574.961
<i>SONNENALLEE</i> (DE 1999)	2.660.119
<i>DAS LEBEN DER ANDEREN</i> (DE 2006)	2.367.731
<i>BALLON</i> (DE 2018)	936.359
<i>NVA</i> (DE 2005)	786.697
<i>GUNDERMANN</i> (DE 2018)	384.047
<i>WIE FEUER UND FLAMME</i> (DE 2001)	374.732
<i>BARBARA</i> (DE 2012)	369.415
<i>DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER</i> (DE 2018)	302.171
<i>SUSHI IN SUHL</i> (DE 2012)	232.107

Quelle: Filmförderungsanstalt (FFA), LUMIERE/European Audiovisual Observatory

Tab. 6: Analyisierte Filme mit Sowjetunion-Bezug

Titel	Kinobesuche in Russland seit Start
<i>DWISCHENIJE W WERCH</i> (RU 2017)	12.453.261
<i>WYSSOZKIJ</i> (RU 2011)	4.230.427
<i>LEGENDA № 17</i> (RU 2013)	4.205.168
<i>SALJUT-7</i> (RU 2017)	3.095.943
<i>STILJAGI</i> (RU 2008)	2.902.357
<i>WREMJA PERWYCH</i> (RU 2017)	2.423.504
<i>TSCHERNOBYL</i> (RU 2021)	1.461.604
<i>STRELZOW</i> (RU 2020)	1.455.706
<i>LEDOKOL</i> (RU 2016)	1.454.542
<i>TSCHEMPION MIRA</i> (RU 2021)	1.282.619

Quelle: Kinopoisk, Kino-teatr

Bei der Zusammenstellung des Untersuchungskorpus wurden, entsprechend den Auswahlkriterien, Filme ausgeschlossen, die zwar einen Bezug zur DDR bzw. zur Sowjetunion aufweisen, jedoch

- den sozialistischen Staat lediglich als Kulisse nutzen, wie etwa *BRIDGE OF SPIES – DER UNTERHÄNDLER* (USA/DE 2015), oder nur einen kurzen Handlungsstrang in der DDR bzw. der Sowjetunion verorten, wie beispielsweise *WERK OHNE AUTOR* (DE 2018);
- in den frühen 1990er Jahren bzw. in der unmittelbaren Nachwendezeit spielen, wie etwa *GO TRABI GO* (DE 1991) oder *WIR KÖNNEN AUCH ANDERS...* (DE 1993);
- ohne Beteiligung Deutschlands bzw. Russlands produziert wurden, wie beispielsweise *ATOMIC BLONDE* (USA 2017) und *THE DEATH OF STALIN* (UK/FR 2017);
- Remakes oder Fortsetzungen von sowjetischen Kultfilmen darstellen, wie etwa *IRONIJA SUDBY: PRODOLSCHENIJE* (Ironie des Schicksals: Die Fortsetzung) (RU 2007).

Unter den deutschen Produktionen stellte lediglich die Tragikomödie *GOOD BYE, LENIN!* eine Ausnahme dar. Ihre Handlung setzt kurz vor dem Mauerfall ein und spielt in der Zeit des gesellschaftspolitischen Umbruchs. Strenggenommen ist die DDR im letzten Jahr ihrer Existenz mit der DDR vor der Öffnung der Mauer schwer vergleichbar. Dennoch erschien es mir nicht vertretbar, den bislang kommerziell erfolgreichsten deutschen Kinofilm über die DDR aus der Arbeit auszuschließen. Dass

GOOD BYE, LENIN! auch mit Blick auf die DDR-Konstruktion einen Sonderfall darstellt, wird sich im Ergebnisteil zeigen.

Bei der Zusammenstellung der russischen Stichprobe habe ich außerdem für eine bessere Vergleichbarkeit mit den filmischen DDR-Darstellungen

- Filme ausgeklammert, die in den frühen 1920er Jahren und in der stalinistischen Sowjetunion spielen, etwa *PODDUBNYJ* (RU 2012), und
- auf Kriegsfilme verzichtet, wie beispielsweise *9 ROTA* (Die Neunte Kompanie) (RU/UA/FI 2005) über die sowjetische Intervention in Afghanistan, da sie einer grundlegend anderen Logik folgen als Filme über friedliche Zeiten.

4.3 Ablauf der Untersuchung

Das theorie- und kategoriengeleitete Vorgehen, das dieser Studie zugrunde liegt, setzt sich nicht aus Analyseschritten zusammen, die »standardisiert und linear« aufeinanderfolgen (Löblich 2016, S. 76). Vielmehr wird der Forschungsprozess als eine Art *Spirale* aufgefasst, an der gedreht werden kann: Einmal getroffene Entscheidungen bezüglich des theoretischen Rahmens, der Untersuchungsmerkmale im Kategoriensystem, der Fallauswahl oder des Analysezeitraums dürfen revidiert werden, wenn bei der Auswertung empirischer Daten Erkenntnisse gewonnen werden, die mit dem bisherigen theoretischen Konstrukt nicht zu erklären sind (Meyen et al. 2019, S. 47–49). In dieser Studie ging ich zum Beispiel während der Interpretation der Analyseergebnisse zurück zum Theorieteil und steig in die Literatur zur nationalen Identität und Werteorientierung erneut ein, um Theorie und Empirie besser in Einklang zu bringen. Auch der Überfall Russlands auf die Ukraine im Februar 2022 ließ die filmischen Geschichtskonstruktionen der letzten Jahre in einem anderen, noch viel grelleren Licht erscheinen. Bei der empirischen Analyse der filmischen Diskurse orientierte ich mich maßgeblich an die »Gebrauchsanweisung« von Siegfried Jäger (2015, S. 90–111), verzichtete jedoch auf eine Unterscheidung zwischen Struktur- und Feinanalyse und befasste mich stattdessen mit allen Filmen gleichermaßen ausführlich.

Meine Analysearbeit begann nicht unmittelbar mit der Analyse der ausgewählten Filme entlang des Kategoriensystems, sondern mit einer »Orientierungsphase« (Jäger 2015, S. 94). In dieser Phase sichtete ich die Materialbasis grob und verschaffte mir einen schnellen Überblick über die Diskussionen rund um die einzelnen Filme. Dabei hielt ich einige auffällige Deutungsmuster, Klischees und Kollektivsymbole schriftlich fest und formulierte erste Überlegungen zu narrativen Strukturen, wiederkehrenden Themen und Motiven sowie zur ästhetischen Gestaltung. Anschließend stellte ich vorsichtige Vermutungen über mögliche kausale Zusammenhän-