

plexen Charaktere in Verbindung mit den herausfordernden Umständen ihres Lebens lassen das Publikum an das Geschehen glauben. Das Publikum möchte immer einen echten Helden sehen, den sie lieben, an den sie glauben, über dessen Triumphe sie sich freuen und bei dessen Niederlagen sie mitfühlen können.« (Rodnjanskij in Sawjalowa 2013)

Der Erfolg eines Films beim Publikum hängt auch von seiner erinnerungskulturellen und ideologischen Ausrichtung sowie seinem Bezug zu aktuellen gesellschaftspolitischen Diskursen ab. Ein Paradebeispiel dafür ist der bis heute erfolgreichste russische Geschichtsfilm *DWISCHENIJE WWERCH*. Die überragenden Besucherzahlen dieses Sportdramas erklärte Stas Tyrkin von der *Komsomolskaja Prawda* folgendermaßen:

»Ein sehr westlicher Blockbuster im Hollywood-Stil hat es auf paradoxe Weise geschafft, die weit verbreitete antiwestliche, antiamerikanische und überhebliche Stimmung der heutigen Russen einzufangen, ebenso wie die Nostalgie nach der längst verlorenen sowjetischen Gemeinschaft und die ganz frischen Komplexe darüber, dass unsere Nationalmannschaft nicht zu den bevorstehenden Olympischen Winterspielen zugelassen wurde. ›Dwischenije Wwerch‹ kommt in die Kinos in einer Zeit, in der die nationalen Gefühle grippeartig entzündet sind, und bietet einen hervorragenden psychotherapeutischen Trost mit einer Utopie über die Zeiten, in denen der Sieg über ›den Westen‹ nicht mit Worten, sondern in Taten möglich war.« (Tyrkin 2017)

5.4 Filmische Rückblicke auf den Sozialismus: Zusammenfassung und Vergleich

Die Auseinandersetzung mit der sozialistischen Vergangenheit bildet sowohl in Deutschland als auch in Russland einen zentralen Bestandteil der nationalen Geschichtsdiskurse, wobei dieses Geschichtskapitel fortlaufend neu interpretiert und für diverse (politische) Zwecke instrumentalisiert wird. In dieser Arbeit wurden deutsche und russische Kinofilme analysiert, die es vermochten, ein breites, erinnerungskulturell gespaltenes Publikum mit ihren Darstellungen und Deutungen der Vergangenheit zu erreichen. Die unterschiedlichen ästhetischen und narrativen Zugänge zu der sozialistischen Ära reflektieren die geschichtspolitischen Debatten im jeweiligen Land und adressieren verschiedene erinnerungskulturelle sowie identitätsbezogene Bedürfnisse der Gesellschaft. Der filmische Diskurs in beiden Ländern ist dabei stark von einem *Willen zur Wahrheit* durchdrungen, um einen Begriff von Michel Foucault (1974) zu verwenden.

Die 20 erfolgreichsten Filme konstruieren vier unterschiedliche *sozialistische Realitäten*. Sie legen unterschiedliche thematische Schwerpunkte, eröffnen den

Figuren variierende Grade an Handlungs- und Entscheidungsfreiheit und transportieren diverse Wertimplikationen. Eine Vier-Felder-Matrix, die eine Typologisierung dieser audiovisuellen Geschichtswelten ermöglicht und die Identifikation von Einflussfaktoren gestattet, stellt das Kernergebnis dieser Arbeit dar (Kap. 5.1).

Geschichten nach einem Schwarz-Weiß-Muster Die Synthese der Erkenntnisse aus der Analyse der DDR- und Sowjetunion-Darstellungen zeigt eine Dominanz von Geschichtserzählungen, die sich in der Regel auf simple Narrative und klischeehafte Figuren stützen und klare (ideologische) Botschaften vermitteln. Obwohl es nicht angebracht ist, nationale Kinofilme pauschal als Versuch der jeweiligen Regierungen zu deuten, die filmischen Erzählungen mit den offiziellen Geschichtsnarrativen in Einklang zu bringen und ›ideologisch korrekte‹ Deutungen zu erzwingen, offenbart sich in Bezug auf Deutschland und Russland: Die Filme spiegeln größtenteils die Deutungsschemata der staatlichen Erinnerungspolitik wider und resonieren mit Wahrnehmungsmustern des Publikums, die durch Leitmedien sowie Medien der historisch-politischen Bildung, wie Schulbücher oder Museen, geprägt werden.

- In populären deutschen Kinofilmen herrscht das Bild der DDR als *Unrechtsstaat* hinter dem Stacheldraht, gezeichnet von Mangel, Gewalt und Propaganda. In den Fokus rücken Leid und der Widerstand gegen das Regime (*WIE FEUER UND FLAMME*, *DAS LEBEN DER ANDEREN*, *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*, *BALLON*).
- Die meisten russischen Erfolgsfilme zeichnen ein spiegelverkehrtes Bild des Lebens im Sozialismus, das fast als Gegenentwurf zur deutschen Diktaturerzählung erscheint: Sie portraituren die Sowjetunion als einstige *Wohlfühlheimat* und rufen überwiegend die ruhmreichen Kapitel der sowjetischen Geschichte in Erinnerung (*LEGENDA № 17*, *WREMJA PERWYCH*, *SALJUT-7*, *DWISCHENIJE WWERCH*, *STRELZOW*, *TSCHEMPION MIRA*).

Die unterschiedlichen thematischen Schwerpunkte führen zu unterschiedlichen Arten der Figurenkonstruktion:

- In Deutschland steht das unschuldige, zu Unrecht leidende und verfolgte *Opfer* im Mittelpunkt der Erinnerungskultur. Die Auseinandersetzung mit der DDR-Geschichte erfolgt daher vornehmlich durch Narrationen des Leids.
- In Russland hingegen ist die Figur des *Helden* oder *Kämpfers*, der bereitwillig sein Leben für das Vaterland riskiert, zentral. Die Aufarbeitung der sowjetischen Geschichte geschieht vorrangig durch Geschichten des Heldentums.

Die dominanten Deutungen der sozialistischen Vergangenheit pendeln zwischen den Polen *Trauma* und *Triumph*. Unterstützt werden diese Narrative durch Symbo-

le und emotional aufgeladene Bilder, die sich tief in das kollektive Gedächtnis der jeweiligen Nation eingepträgt haben. Die Ikonografie der Erinnerungen reicht von Stacheldraht und Raketen über graue Stasi-Uniformen bis hin zu bunten, gepunkteten Kleidern, westlichen Schlagern und sowjetischen Estrada-Melodien.

Trotz der Unterschiede in der Deutung weisen die untersuchten Filme aus beiden Ländern eine wesentliche Gemeinsamkeit auf: Während den einfachen Bürgerinnen und Bürgern der DDR und der Sowjetunion – den zukünftigen Bürgerinnen und Bürgern der Bundesrepublik und Russlands – mit großer Sympathie begegnet wird, avanciert der sozialistische Machtapparat zum zentralen Feindbild, mit dem symbolisch abgerechnet wird. Diese Konstellation erscheint aus geschichtspolitischer Sicht durchaus sinnvoll.

Positive Erinnerung unter dem Vorzeichen der Kontinuität In beiden Ländern schaffen populäre Filme eine positive gegenwartsbezogene Erinnerung, wobei sie unterschiedliche Strategien verfolgen, um die Gegenwart durch Bezüge zur Vergangenheit aufzuwerten.

- In deutschen Kinofilmen wird die Geschichte der DDR, des Mauerfalls und der Wiedervereinigung hauptsächlich als die Überwindung einer Diktatur und die Etablierung einer »geglückten Demokratie« (Wolfrum 2006) erzählt. Diese Darstellung reiht sich in die liberale Demokratietradition ein. Anstatt das Ende der DDR als eine ostdeutsche »Erfahrung eines radikalen Bruchs« (Steinle 2015, S. 82) zu interpretieren, deren Folgen bis in die Gegenwart reichen, erzeugen Filme eine Distanz zum dunklen Kapitel der deutsch-deutschen Geschichte, indem sie es als überwunden bzw. abgeschlossen darstellen.
- Russische Filme hingegen knüpfen die Gegenwart an eine vermeintlich große und ruhmreiche Vergangenheit, wodurch sie ein Kontinuum unter dem Vorzeichen des Großmachtstatus und des »ewigen Krieges« mit dem Westen konstruieren. Ein positiver Blick auf die Sowjetunion der Nachkriegszeit sollte jedoch nicht als Glorifizierung des Sozialismus, geschweige denn der sowjetischen Führung, missverstanden werden. Wenn die Filme die sowjetische Ära verteidigen, loben sie nicht den Sozialismus als soziales, wirtschaftliches oder ideologisches Modell, sondern ehren diese Ära als Periode der Errungenschaften, des nationalen Ruhms und der internationalen Anerkennung. Das Verhältnis russischer Filme zum Zusammenbruch der Sowjetunion gestaltet sich komplexer als in Deutschland, wo nahezu alle Geschichten auf die Überwindung der Diktatur durch die Friedliche Revolution zulaufen und der Mauerfall das Ende des Leids unter dem repressiven Regime und den Beginn eines freien, glücklichen und selbstbestimmten Lebens in der bundesdeutschen Demokratie markiert. Russische Filme etablieren eine positive gegenwartsbezogene Erinnerung auf zweifache Weise: Einerseits zeichnen sie ein kritisch-

negatives Bild des sowjetischen Staatsapparates, der durch Parteifunktionäre und KGB-Agenten repräsentiert wird und den Volkshelden Hindernisse in den Weg legt, sodass dem überwundenen System keine Sehnsucht entgegengebracht wird. Andererseits weisen sie der nach der Auflösung der Sowjetunion (vermeintlich) fortbestehenden Volks- und Wertegemeinschaft eine wichtige, sinn- und identitätsstiftende Funktion zu.

Differenzierungsmöglichkeiten

»Es gibt in diesem Film keinen moralischen Zeigefinger, sondern es gibt Möglichkeiten.« (Nina Hoss über *BARBARA* in Petzold et al. 2012, S. 10)

Schematische Darstellungen und simple Narrative in *Leidens-* und *Wohlfühlfilmen* greifen ins Leere, wenn es darum geht, die Mechanismen und Regelwerke des sozialistischen Staates zu verstehen. Der Regisseur Andreas Dresen warnt vor den Gefahren der mangelnden Differenzierung und bringt Vorschläge ein, wie das Schwarz-Weiß-Narrativ durchbrochen werden könnte:

»Nötig sind Anknüpfungspunkte, die aufzeigen: Von der DDR bleibt mehr als das, wofür ich mich schämen soll. Wenn jeder dort angeblich nur Täter oder Opfer oder Mitläufer war, dann war jeder ein Verlierer. Und wenn nur diejenigen als anständig betrachtet werden, die das Land verließen, dann festigt sich das Geschichtsbild, das nicht nur falsch ist, sondern Menschen verletzt und sie damit diesem heutigen Land entfremdet. Warum reden wir noch von dem, was wir schon von den Leuten wissen oder zu wissen glauben? Warum so wenig von dem, was wir in ihnen entdecken können?« (Dresen in Schütt 2020, S. 30)

Aus Dresens Worten lässt sich ein Appell an Filmschaffende herauslesen: Bleibt neugierig auf die Menschen, ihre Geschichten und Emotionen, versteht das Leben in seinen (scheinbaren) Widersprüchen, anstatt »hinterher und von außen [zu richten], wo man sich so bequem überlegen fühlen kann« (Schütt 2020, S. 29). Filme sollten die Perspektive erweitern und aufzeigen, was in den einfachen Schwarz-Weiß-Narrativen auf der Strecke bleibt: Nämlich was das Leben im Sozialismus auszeichnete, welche Rollen Individuen einnehmen konnten, wie diese Staaten entstanden, mit welchen Ideen sie antraten, woran sie scheiterten und warum viele Menschen ihnen noch heute nachtrauern oder – im Gegenteil – sich vom Trauma nicht erholen können. Es bedeutet oft auch, gegen hegemoniale Narrative anzukämpfen, was ein Fingerspitzengefühl erfordert. »Ein interessantes Minenfeld...«, so Andreas Dresen (Pandora Film Verleih 2018).

Kompromiss- und Parallelrealitäten bieten Ansätze, um den Diskurs konstruktiv zu erweitern und die polarisierenden Leidens- und Wohlfühlerzählungen mit Differenzierungen zu versehen.

- Einerseits erreicht man dies, indem die grundsätzliche Möglichkeit eines ›*richtigen Lebens im falschen*‹ (Theodor W. Adorno) anerkannt und dargestellt wird, was trotz Verbote und Unterdrückung – die keinesfalls verharmlost werden sollen – noch möglich war. Es geht darum, Freiräume aufzudecken, Strategien im Umgang mit Restriktionen zu verstehen und somit individuelle Handlungs- und Entscheidungsspielräume zu erschließen. Diese Perspektive verknüpft das alltägliche Leben mit Formen des (oft unspektakulären) Widerstandes von Menschen, die nach Freiheit und Selbstbestimmung streben, und wurde in beiden Ländern bisher am eindrucklichsten in Form von (Tragi-)Komödien (*SONNENALLEE*, *NVA*, *SUSHI IN SUHL*) oder Musicals mit komödiantischen Elementen (*STILJAGI*) umgesetzt.
- Andererseits kommt man Ambivalenzen auf die Spur, indem man die westlich-liberale Wertebrille und die russische Hurrapatriotismus-Brille beiseitelegt und versucht, die sozialistische Gesellschaft in ihrer spezifischen *ideologisch-politischen Beschaffenheit* zu verstehen. Ein solcher Perspektivenwechsel bedeutet unter anderem, auch jenen Charakteren Verständnis und Legitimation entgegenzubringen, die in einem restriktiven Staatssystem ihre persönliche Freiheit den kollektiven Bedürfnissen unterordnen, Gemeinschaftssinn über individuelle Autonomie stellen und bei denen das Verantwortungsgefühl gegenüber ihren Mitmenschen ihre eigenen Bedürfnisse überwiegt. Im Fokus dieses Erzählansatzes sollten nuancierte Figuren mit ihren inneren und äußeren Konflikten, Ängsten und Widersprüchen stehen. Als geeignete Genres bewährten sich Biopics (*GUNDERMANN*, *WYSSOZKI*) sowie Dramen, die komplexe Beziehungsgeschichten entweder im ganz normalen Alltag (*BARBARA*) oder vor dem Hintergrund von Krisen und Katastrophen (*LEDOKOL*, *TSCHERNOBYL*) entfalten.

Diese Perspektiven offenbaren – im Einklang mit den »Empfehlungen der Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes ›Aufarbeitung der SED-Diktatur‹« (2007) – »die spannungshafte Wechselbeziehung von Herrschaft und Gesellschaft zwischen Akzeptanz und Auflehnung, Begeisterung und Verachtung, misstrauischer Loyalität und Nischenglück« (S. 31–32).

Werteorientierung als kleinster gemeinsamer Nenner Die Analyse der Inhalte, thematischen Schwerpunkte und Sichtweisen auf den Sozialismus in den untersuchten Kinofilmen zeigt eine reiche Vielfalt auf. Diese Filme tragen unterschiedliche Konflikte aus, artikulieren diverse Problemlagen und positionieren sich in unterschiedli-

chem Maße kritisch gegenüber den Macht- und Herrschaftsstrukturen. Ein verbindendes Element der meisten nationalen Produktionen ist die Werteorientierung, die sie vermitteln.

- Sieben der zehn deutschen Filme folgen einem *individualistischen Wertekompass*, indem sie persönliche Freiheit und individuelle Selbstbestimmung in den Vordergrund stellen. Während das Ausmaß des staatlichen Eingriffs in das Privatleben variiert und damit die Größe der individuellen Spielräume bestimmt, präsentieren diese Filme Figuren, die sich in einer ständigen Spannung zwischen dem Verlangen nach Freiheit und der Erfahrung der Unterdrückung bewegen. Einzig das Drehbuch von Laila Stieler zu *GUNDERMANN* gestattet es der Hauptfigur, aus ehrlicher Überzeugung am kommunistischen Ideal festzuhalten und an die Utopie einer gerechteren Gesellschaft zu glauben.
- Neun der zehn russischen Filme sind in einem *kollektivistischen Wertesystem* verankert und stärken das Fundament, auf dem die russische (Geschichts-)Politik der letzten Jahrzehnte errichtet wurde: Sie zielen darauf ab, Patriotismus und eine nahezu grenzenlose Opferbereitschaft als identitätsstiftende Werte zu etablieren. In diesen Filmen wird dem Kollektiv bzw. der Volksgemeinschaft eine größere Bedeutung beigemessen als der persönlichen Autonomie und Selbstverwirklichung.

Erfolgsfilme in beiden Ländern liefern vornehmlich Identitätsangebote, die mit den nationalen Wertesystemen und den gesellschaftlich anerkannten sowie gesetzlich verankerten Moral- und Normvorstellungen übereinstimmen.

- In Deutschland ist die *freiheitlich-demokratische Grundordnung* im Grundgesetz festgeschrieben, welches das Individuum, seine Würde (Art. 1 GG) und seine Grundrechte (Art. 2–19 GG) schützt. Der Schutz der persönlichen Freiheit vor staatlicher Willkür wird daher als Kern des staatlichen Strebens angesehen. Menschen, die in einer demokratisch gesinnten Gesellschaft sozialisiert wurden, erkennen im Staatssozialismus fast instinktiv ein »Bauwerk der Unrechtmäßigkeit« und betrachten den sozialistischen Staat als ein untragbares System, in dem »elementare Menschenrechte wie Selbstbestimmung und Freizügigkeit mit Füßen getreten [wurden]« (Schindelbeck 2011, S. 45). Filme, die ein freiheitlich-individualistisches Wertesystem zugrunde legen, stoßen daher in der deutschen Gesellschaft auf weitreichende Akzeptanz.
- Ein diametral entgegengesetztes Bild ergibt sich beim Blick auf Russland: Eine repräsentative Umfrage aus dem Jahr 2021 ergab, dass sich lediglich 12 Prozent der russischen Bevölkerung als Demokraten identifizieren. Dabei lehnten 47 Prozent der Teilnehmenden demokratische Überzeugungen entweder tendenziell (27 Prozent) oder vollständig (20 Prozent) ab (Lewada-Zentrum 19.10.2021).

Im gleichen Jahr sahen nur 16 Prozent der Befragten in der westlichen Demokratie ein erstrebenswertes gesellschaftspolitisches Modell, wohingegen 49 Prozent das sowjetische System zum Vorbild ernannten (Lewada-Zentrum 10.09.2021). Diese tiefgreifende Skepsis gegenüber westlichen Normen und Werten in der russischen Gesellschaft spiegelt sich auch in den untersuchten Filmen wider. Durch einen Ukas von Präsident Putin vom 9. November 2022 wurden *Kollektivismus und Patriotismus als Leitwerte* in der Gesetzgebung verankert (Präsident der Russischen Föderation 09.11.2022). In diesem Dokument, betitelt »Grundlagen der Staatspolitik zur Wahrung und Festigung traditioneller russischer ethisch-moralischer Werte«, werden »traditionelle Werte« wie Dienst am Vaterland, Mitverantwortung für dessen Schicksal, Gerechtigkeit, Kollektivismus, gegenseitige Hilfe, historisches Gedächtnis und die Einheit der Völker Russlands hervorgehoben. Gleichzeitig brandmarkt der Ukas unter der Bezeichnung »destruktive Ideologie« solche Werte und Ideen, die als »fremd« und »zerstörerisch« für die russische Gesellschaft angesehen werden, einschließlich Egoismus und Freizügigkeit sowie die Leugnung der Ideale des Patriotismus, des Dienstes für das Vaterland und des positiven Beitrags Russlands zur Weltgeschichte.

In den meisten Filmen, die in ihrem jeweiligen Land die Spitze der Kinocharts erreichen, werden somit nationale – gesamtdeutsche oder gesamtrussische – Werte verhandelt, die »als Handlungsmotivationen und Ziele der Figuren ausgegeben [werden]« (Lüdeker 2015, S. 76).

Identität durch Abgrenzung

»Der Rekurs auf etablierte Klischees aus Zeiten der Systemkonkurrenz bietet sich auch aus Gründen der Erzählökonomie an, da damit ein Repertoire an Motiven und Darstellungsstrategien bereitsteht, das für Eindeutigkeit sorgt und an langfristige mediale Erfahrungen anschließen kann.« (Steinle 2015, S. 86–87)

Die Mehrheit der analysierten Filme bietet nationale Identitätskonstrukte an, die sich nicht nur auf kollektiv geteilte Werte stützen, sondern sich auch durch eine Abgrenzung von den als dekadent wahrgenommenen Anderen charakterisieren. Diese Abgrenzung basiert auf der impliziten Annahme eigener geistig-moralischer Überlegenheit. Trotz unterschiedlicher Strategien für die Definitionen von *In-* und *Out-groups* in deutschen und russischen Filmen folgen die Mechanismen der Inklusion und Exklusion aus der Wir-Gemeinschaft einem ähnlichen Muster.

- In Deutschland konstruiert die *Ingroup* eine *Wertegemeinschaft*, die durch zentrale, identifikationsstiftende Konzepte wie Freiheit, Selbstentfaltung und Demo-

kratie definiert ist. Zu ihr zählen sowohl freiheitlich gesinnte (Ex-)DDR-Bürgerinnen und -Bürger als auch Westdeutsche. Die *Outgroup* umfasst hingegen die *Feinde der Demokratie*: das als Unrechtsstaat betrachtete System und seine Anhängerinnen und Vertreter. Das System DDR wird dabei zu einem Feindbild stilisiert, das von der gesamtdeutschen Wertegemeinschaft abgelehnt und letztlich mit geballter Kraft überwunden wird. Der DDR wird in diesem Kontext die Rolle des ›anderen‹ Staates zugewiesen, dessen Geschichte hauptsächlich unter dem Blickwinkel diktatorischer Herrschaftspraktiken betrachtet wird, die im Gegensatz zur Rechtsstaatlichkeit der demokratischen Bundesrepublik stehen.

- Populäre russische Filme stärken das Gefühl von Stolz auf die Zugehörigkeit zu einer außergewöhnlichen Nation, die sich durch eine lange, vielfältige und ruhmreiche Geschichte auszeichnet. Die russische *Volksgemeinschaft* steht als *Ingroup* im Zentrum dieser Erzählungen. Die Russen werden als ein Volk dargestellt, das sich seit Jahrzehnten auf einem besonderen Pfad bewegt, Leid überwindet, Hindernisse bewältigt, Schwache befreit, das Böse bezwingt, Unmögliches vollbringt, Zusammenhalt zeigt und nach Frieden und Gerechtigkeit strebt. Dieses Nationsverständnis basiert auf einer (angenommenen) Kontinuität: Die Russische Föderation versteht sich als Erbin des sowjetischen Imperiums und knüpft an dessen Großmachttradition an. Die Vergangenheit wird auch in Bezug auf die Konstruktion der *Outgroup* mit der Gegenwart verbunden: Der Westen wird als ewiger Feind, Aggressor und Kriegstreiber dargestellt, der Russland zu einer Konfrontation zwingt.

Ingroup-Outgroup-Polarisierungen gehen unweigerlich mit Klischeevorstellungen über die Anderen einher. In den untersuchten Filmen knüpfen diese Klischees an narrative Muster aus den Zeiten des Kalten Krieges an. So manifestieren sich die Gegensätze zwischen Ost und West als Ausdruck unterschiedlicher Werte- und Normorientierungen auf beiden Seiten des ehemaligen Eisernen Vorhangs. Die Mehrheit der deutschen Filme zeichnet dabei das Bild eines moralisch degenerierten SED-Staates, während russische Filme den Westen als sittlich verwahrlost darstellen.

Die in Geschichtsfilmen vermittelten Feindbilder korrespondieren nicht zufällig mit der politisch-ideologischen Agenda der Gegenwart: In Deutschland wird die zunehmende Popularität von Bewegungen, Gruppierungen und Parteien, die in der Öffentlichkeit als antidemokratisch, autoritär und rechtspopulistisch eingestuft werden, als Bedrohung für die Demokratie betrachtet. In Russland hingegen werden die westlich-liberalen Werte als Gefahr für den nationalen Zusammenhalt angesehen.

Filmischer Geschichtsdiskurs: Dynamik und Tendenzen

»Die Diskurse müssen als diskontinuierliche Praktiken behandelt werden, die sich überschneiden und manchmal berühren, die einander aber auch ignorieren und ausschließen.« (Foucault 1974, S. 36)

Michel Foucault, ebenso wie Margarete und Siegfried Jäger, heben in ihren diskurs-theoretischen Schriften den *dynamischen* Charakter des Diskurses hervor. Filme stehen in einer vielfältigen Wechselwirkung mit den gesellschaftspolitischen Diskursen ihrer Entstehungszeit und den (insbesondere erfolgreichen und wirkmächtigen) Vorgängerproduktionen. Diese Verflechtung bestätigt, was Gerhard Lüdeker und Dominik Orth (2010b) als »Doppelfunktion des Films« (S. 11) beschreiben: Filme greifen nicht nur gesellschaftspolitische Diskurse ihrer Produktionszeit auf und reflektieren bestehende Erinnerungsnarrative, sondern sie konstruieren auch neue Formen der Erinnerung. Sie setzen bislang unbeleuchtete oder marginalisierte Geschichtskapitel in Szene, kontern hegemoniale Narrative und erweitern somit den Bereich dessen, was gesagt, gezeigt und erinnert werden kann.

Die Dynamik in der Darstellung und Semantik der beiden sozialistischen Staaten in populären Kinofilmen wurde bereits in den Kapiteln 5.2 und 5.3 ausführlich diskutiert. Daher konzentriere ich mich hier auf die wesentlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten, die sich beim Vergleich der Diskursentwicklungen in beiden Ländern herauskristallisieren.

Einerseits zeichnen sich in Deutschland und Russland gegenläufige Tendenzen ab: Während der Diskurs über die DDR im deutschen Kino eine zunehmende Ausdifferenzierung erfährt und komplexere, mehrschichtige Erzählungen ein breites Publikum finden, beobachtet man in Russland eine Einengung des Deutungsspektrums.

- In Russland resultiert der Ausschluss alternativer Erzählungen aus dem öffentlichen Erinnerungsraum vornehmlich daraus, dass gerade in Zeiten militärischer Konflikte – spätestens seit 2014 und verstärkt seit Februar 2022 – Geschichte und ihre künstlerische Inszenierung für die Regierung zu einem wichtigen ideologischen Instrument avanciert sind. Dieses dient sowohl der Legitimierung von Regierungshandlungen als auch der Diffamierung ihrer Gegner. Der russische Staat festigte sein Macht- und Interpretationsmonopol zunehmend, indem er die Zensurmaßnahmen verschärfte, nicht zuletzt in der Film- und Medienbranche, den Zugang zu Kinoleinwänden stärker reglementierte und den Wettbewerb einschränkte. In den letzten Jahren rücken Patriotismus und die Polarisierung zwischen *In-* und *Outgroup* verstärkt in den Vordergrund, wobei dem Diskursstrang Krieg ein breiter Raum gewährt wird. Diese Tendenz untermauert Siegfried Jägers (2015) Auffassung von Diskursen als *Rauchmeldern* oder *Früh-*

warnsystemen: »Sie können auf Gefahren hinweisen, die noch nicht aktuell sind, es aber unter genauer zu definierenden Bedingungen werden können und in aller Regel auch werden.« (S. 8) Hinsichtlich zukünftiger Themen und Deutungen gab die russische Kulturministerin Olga Ljubimowa im April 2022 eine klare Linie vor: »Wir erwarten eine Menge Familienfilme, Historien- und Sportdramas – alles, was ich aufgelistet habe, kann dem patriotischen Genre zugeordnet werden.« (Bondarewa 2022)

- In Deutschland nahm die Auseinandersetzung um die Deutungshoheit einen produktiven Charakter an: Die Vielfalt und die öffentliche Konkurrenz von Erzählmustern sind konstitutiv für den Diskurs in einer demokratischen Gesellschaft. Obwohl unkonventionelle Perspektiven oft Schwierigkeiten haben, sich gegen die hegemoniale Diktaturerzählung durchzusetzen – nicht zuletzt, weil ein multiperspektivischer Blick auf die DDR nicht im Interesse aller beteiligten Akteure liegt –, erlauben die strukturellen Bedingungen dennoch die Produktion von Filmen, die dominante diskursive Positionen herausfordern, hinterfragen und Gegenerzählungen anbieten.

Trotz gegensätzlicher Entwicklungen weisen die dominanten filmischen Geschichtsdiskurse in beiden Ländern eine signifikante Gemeinsamkeit auf: Sie orientieren sich zunehmend an dem Wissens- und Erfahrungshorizont jüngerer Zielgruppe und knüpfen an aktuelle gesellschaftspolitische Diskurse an. Zu diesen Diskursen zählen nicht nur solche, die in direktem Zusammenhang mit der sozialistischen Vergangenheit stehen, sondern auch aktuelle Themen wie die Klimakrise und die *Fridays for Future*-Bewegung⁸, Social-Media-Influencer und Selbstdarstellung⁹, der Konflikt zwischen Russland und dem von den USA angeführten Westen bzw. der NATO¹⁰ oder die Abwanderung russischer Staatsbürgerinnen und Staatsbürger ins (überwiegend westliche) Ausland¹¹.

Ein besonders aussagekräftiges Beispiel für die Verbindung von historischen Ereignissen mit zeitgenössischen Debatten bietet der Fluchthriller *BALLON*: Das pädagogische Filmheft bringt die Ballonflucht aus der DDR in die BRD im Jahr 1979 mit der Flucht über das Mittelmeer nach Europa bzw. Deutschland seit 2015 in Verbindung und bezieht dabei Position zur europäischen Flüchtlingspolitik. Durch den

8 Ein aktuelles Beispiel ist die ARD-Produktion *DIE UNHEIMLICHE LEICHTIGKEIT DER REVOLUTION* (DE 2021), ein Drama, das in Leipzig während der Jahre 1988–1989 spielt und die Geschichte von Jugendlichen erzählt, die sich in einer Umweltbewegung engagieren.

9 Der Kinofilm *IN EINEM LAND, DAS ES NICHT MEHR GIBT* (DE 2022) portraitiert den herausfordernden Aufstieg einer jungen ostdeutschen Frau zur Spitze der glamourösen Modewelt, nachdem sie zufällig von einem Fotografen der Zeitschrift *Sibylle* als Mannequin entdeckt wird.

10 Den Eindruck einer Kontinuität, Natürlichkeit und Unvermeidlichkeit dieses Konflikts vermitteln fast alle populären Geschichtsfilme der jüngsten Zeit.

11 Das Schachdrama *TSCHEMPION MIRA* wurde bereits im Kapitel 5.2 ausführlich besprochen.

Verweis auf den »verbalen Schlagabtausch« zwischen der damaligen Bundeskanzlerin Angela Merkel und dem damaligen ungarischen Präsidenten Viktor Orbán im Juli 2018 wird der Kontrast zwischen einer von Humanität geprägten Demokratie und einer Diktatur, die ihre Grenzen mit Zäunen und Soldaten schützt, herausgestellt (Blome 2018, S. 20–21).

Indem Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart gezogen werden, wird die Erinnerung nicht nur gegenwarts- und zukunftsrelevant, sondern eröffnet auch breiteren Bevölkerungsgruppen – besonders denjenigen, die selbst keine direkten Erfahrungen mitbringen – die Möglichkeit, einen produktiven Anschluss an ihre eigene Lebens- und Wissenswelt herzustellen.

Akteure der Diskurs- und Wissensproduktion Die Analyse des Produktionskontextes widmete sich einer der Schlüsselfragen der Erinnerungskultur: »*Wem gehört die Geschichte?*« (Braun 2013). In beiden Ländern sind die Geschichtsdarstellungen eng mit den Strukturen verbunden, in denen sie entstehen. Die Verbindung von Filmemachern zur Kulturpolitik und staatlichen Institutionen wie Fördergremien und Ministerien mag zwar keinen direkten Einfluss auf die Qualität der Filme haben, beeinflusst jedoch unweigerlich die Deutungsmuster, die in den Werken vermittelt werden.

In beiden Ländern dient der *Zugang zum Feld* der Filmproduktion – und damit auch zu (finanziellen) Ressourcen, die üblicherweise in den Händen staatlicher oder staatsnaher Instanzen liegen – als ein zentraler Kontrollmechanismus über den filmischen Diskurs.

- In Deutschland wird der Markt vorwiegend von westlich bzw. westdeutsch sozialisierten Akteuren dominiert. Diese verfügen über ein über Jahre hinweg aufgebautes Netzwerk, Referenzen und einen reichen Erfahrungsschatz – diese »erfolgsversprechende Kapitalmischung« (Wiedemann 2018b, S. 18) ermöglicht es ihnen, Fördermittel für umfangreiche Filmprojekte einzuwerben. Angesichts der tendenziell schwächeren Stellung ostdeutscher Filmemacher im Filmproduktionsbereich ist es folgerichtig, dass die DDR in den letzten 30 Jahren hauptsächlich durch die »West-Brille« betrachtet wurde und ihr Zusammenbruch vornehmlich als Erfolgsgeschichte der Überwindung einer Diktatur und der Demokratisierung dargestellt wird.
- In Russland sind die Loyalität zur Regierung sowie der Zugang zu Machtkreisen entscheidende Faktoren für die Finanzierung von Filmprojekten und deren Vertriebschancen. Die Spitzenpositionen in der Filmindustrie werden von einer kleinen Gruppe überwiegend älterer Filmemacher besetzt. Ihre Produktionen richten sich nach den thematischen und ideologischen Vorgaben sowie den geschichtspolitischen Interessen des Staates und bieten schließlich Deutungsangebote und Bilder an, die die Erwartungen des Kremls bedienen.

Neben der Sozialisation und politischen Orientierung der Filmemacher sowie ihrer Stellung innerhalb der Filmindustrie spielt auch der explizit formulierte oder stillschweigende kulturpolitische *Auftrag* der Filmproduktion eine ausschlaggebende Rolle.

- In Deutschland unterstützt der demokratiefördernde Auftrag der staatlichen Kulturpolitik und der politischen Bildung die Intention, dass Filme als Teil der öffentlichen Gedenkkultur die Erinnerung an das Unrecht, das unter der SED-Regierung begangen wurde, pflegen und dadurch das Bewusstsein für Freiheit und Rechtsstaatlichkeit stärken sollen. Auch wenn die Bedeutung dieser demokratiefördernden kulturellen Mission unbestritten bleibt, führt die Fokussierung auf Staatsverbrechen, Gewalterfahrungen und Leid zu einer Einengung des diskursiven Raums: Das ganz normale oder sogar glücklich-erfüllte Leben innerhalb eines restriktiven Staates bleibt oft unberücksichtigt.
- In Russland bleibt hingegen ein reflexiv-kritischer Umgang mit der Gewaltgeschichte auf der Strecke. Erfolgreiche Filme stehen im Dienst der offiziellen Erinnerungskultur, welche die poststalinistische Sowjetunion als eine Ära des Ruhms portraitiert und die Tugenden und Heldentaten der Nation hervorhebt. Dabei werden die Begriffe *sowjetisch* und *russisch* in Bezug auf das Volk abwechselnd verwendet und in ihrer Bedeutung gleichgesetzt.

Bezüglich der Produktionsstrukturen sind ebenfalls zwei gegenläufige Tendenzen feststellbar:

- In Deutschland weitet sich der diskursive Raum zunehmend aus, was es neuen Akteuren und Generationen ermöglicht, sich an der Diskussion über die Vergangenheit zu beteiligen.
- In Russland hingegen wird der Zugang zur Filmindustrie zunehmend eingeschränkt. Zusätzlich verließen viele renommierte und international vernetzte Regisseure und Produzenten, wie Alexander Rodnjanskij (*TSCHERNOBYL*) und Timur Bekmambetow (*WREMJA PERWYCH*), das Land kurz nach dem Beginn des russischen Überfalls auf die Ukraine.

Rezeption im Kontext der Erinnerungskultur: Erfolgskomponenten Die Analyse der Rezeption verdeutlicht einmal mehr die Vielschichtigkeit des Mediums Geschichtsfilm, in dem genrespezifische, filmgestalterische, erinnerungskulturelle und geschichtspolitische Faktoren ineinandergreifen. Durch eine eingehende Analyse der filmischen Geschichtsdarstellungen und deren Rezeption lässt sich quasi eine *Formel für den Kinotriumph* herausarbeiten, wobei *drei Schlüsselkomponenten* für den Erfolg eines Films identifiziert wurden. Diese Elemente finden sich in sämtlichen Filmen wieder, die an den Kinokassen besonders erfolgreich waren, allerdings in

jeweils unterschiedlichen Kombinationen und Ausprägungen. Zu Publikumsmagneten avancieren letztlich Filme, die den *Spagat zwischen kollektiver Erinnerung, künstlerischer Qualität und kommerziellem Erfolg* meistern.

Erfolgskomponente 1: Breitgefächerte Erinnerungs- und Identifikationsangebote Bei der Rezeption von Filmen offenbaren sich oft tiefe Gräben, die durch die postsozialistischen Erinnerungslandschaften verlaufen. Die Bewertungen und Interpretationen von Filmkritikern, gesellschaftspolitischen Akteuren, Zeitzeugen und dem Publikum weichen häufig stark voneinander ab, insbesondere in Bezug auf die ›Richtigkeit‹ und Authentizität der Darstellung. Filme, die es vermögen, Elemente verschiedener Erinnerungslandschaften zu einer schlüssigen Geschichte zu vereinen, erhalten oft positive Kritiken und Auszeichnungen und erzielen hohe Einspielergebnisse. Durch das Zusammenführen unterschiedlicher Gedächtnis Modi verbessern diese Filme ihre Chancen auf weitreichende Akzeptanz, indem sie dem diversen Publikum mehrere Lesarten und Anknüpfungspunkte zur Identifikation bieten.

Trotz der gespaltenen Erinnerungslandschaften neigt die Mehrheit der Gesellschaft dazu, Vorstellungen und Deutungen zu verinnerlichen, die im hegemonialen Diskurs dominant sind und sich beispielsweise in Leitmedien, Museen und Lehrbüchern manifestieren. Vor diesem Hintergrund werden filmische Bilder, die kollektiv geteilte Vorstellungen und somit zwangsläufig auch Klischees bedienen, vom Publikum oft als gegeben hingenommen. Sie gelten als »Bestätigung des vermeintlich bereits Gewussten« (Korte 2010, S. 31) und werden verarbeitet, ohne dass die darunterliegenden ideologischen Elemente eindeutig erkannt werden. Dies entspricht der Logik von *Konsensfilmen*, die genau auf diese breite Akzeptanz abzielen:

»Wer möglichst hohe Zuschauerzahlen erreichen möchte, der sucht brisante Themen der kollektiven Erinnerung und erzählt sie so, dass er auf ein hohes Maß an Zustimmung stößt. Massenattraktive Filme sind deshalb tendenziell immer Konsensfilme, die den Publikumsgeschmack treffen und Mehrheitsmeinungen bestätigen oder sogar verstärken.« (Fischer und Schuhbauer 2016, S. 35)

Es ist zu erwarten, dass sich die Tendenz zu Stereotypisierung, Vereinfachung und Homogenisierung des Geschichtsbildes mit zunehmendem zeitlichen Abstand weiter verstärkt. Es wird immer leichter fallen, an die medial geprägten Vorstellungen jüngerer Generation ohne Primärerfahrung anzuknüpfen. Besonders in Blockbustern wird der Staatssozialismus oft als Symbol einer Leidenszeit (in Deutschland) oder einer ruhmreichen Ära (in Russland) dargestellt, während das Interesse am sozialistischen Alltag mit seinen Besonderheiten und Widersprüchen zu schwinden beginnt. Gleichzeitig ist insbesondere im deutschen *Arthouse*-Kino eine gegenläufige Entwicklung erkennbar: eine Zunahme an Komplexität und Differenzierung. Diese Tendenz speist sich vor allem aus dem Bedürfnis, den sozialistischen Staat

als einen alternativen Gesellschaftsentwurf zum liberalen Kapitalismus in seiner Eigenart zu verstehen und den Lebensgeschichten der ehemaligen DDR-Bürger über die simplen Opferrollen hinaus Sinn und Wert zu verleihen.

Erfolgskomponente 2: Künstlerische und handwerkliche Qualität Die Dominanz bestimmter Deutungsmuster in den Kinocharts sollte nicht zu dem Fehlschluss verleiten, dass der Erfolg eines Films primär an seine erinnerungspolitische Position gekoppelt ist. An die Spitze gelangen in erster Linie Filme, die durch ihre künstlerische Qualität und handwerkliches Niveau das Publikum fesseln und sowohl Kritik als auch Preisjurs überzeugen. Emotionale Tiefe, gut durchdachte Charakterzeichnung, Unterhaltungswert und die geschickte dramaturgische Verdichtung von Handlungssträngen spielen eine wesentliche Rolle für den kommerziellen und künstlerischen Erfolg eines Werks. In der Handlung treten das Ungewöhnliche, das Einzigartige und das Hochemotionale an die Stelle des eher unspektakulären Alltäglichen. Das erklärt die Affinität der Filmemacher zu Blockbustern und spektakulären Sujets, wie dramatische Fluchtgeschichten oder ein mitreißendes Finale bei den Olympischen Spielen. Kritiker und insbesondere das Publikum wollen großes Kino erleben: »Filme auf künstlerisch und technisch höchstem Niveau oder auch Filme, die dem Geschmack der breiten Besuchermasse gerecht werden, die Erlebniskino mit vielen Schauwerten präferieren« (Zwirner 2012, S. 43). In der Regel steckt hinter solchem »Erlebniskino« ein hoher Produktionsaufwand und dementsprechend auch erhebliche finanzielle Investitionen.

Erfolgskomponente 3: Marketing und Mundpropaganda Selbst der beeindruckendste Film kann sein potenzielles Publikum nur erreichen, wenn die potenziellen Zuschauer den Kinostart auf dem Schirm haben und den Film als sehenswert empfinden. Die Steigerung der Aufmerksamkeit wird vor allem durch zwei Faktoren gefördert: *Marketing* – einschließlich Out-of-Home-Werbung und Fernsehspots – sowie *Mund-zu-Mund-Propaganda*. Die großzügigen Werbe- und Promobudgets sorgen insbesondere in den ersten Tagen nach dem Start für hohe Besucherzahlen. Für die weitere Entwicklung des Zuschauerinteresses ist jedoch die Resonanz bei den Zuschauern entscheidend, wie das Beispiel von *SONNENALLEE* eindrücklich belegt (Kap. 5.2, vgl. auch Hidalgo et al. 2006).

