

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-

ge zwischen den filmischen Erzählungen (*Diskurspositionen*) und ihren Produktions- und Rezeptionskontexten an.

Nach der ersten groben Sichtung des Materials stieg ich in die einzelnen Filme ein und analysierte sie entlang des Kategoriensystems. Die ursprüngliche Idee war, in Anlehnung an die empirisch orientierte Literatur zur Filmanalyse, für alle Filme

- *Sequenzprotokolle* anzufertigen – eine »Minimalvoraussetzung für die Analyse« (Korte 2010, S. 58) –, um einen Überblick zu verschaffen, sowie
- einzelne Szenen und Sequenzen, »die für die Ziele der Analyse im Rahmen des Erkenntnisinteresses wichtig sind« (Mikos 2015, S. 87), genauer in *Einstellungsprotokollen* festzuhalten.

Im Analyseprozess erschien jedoch die Erstellung von Filmprotokollen weder zielführend noch mit Blick auf die Zeitaufwand-Nutzen-Relation optimal. Aus forschungspragmatischen Gründen entschied ich mich schließlich gegen die Protokollierung. Stattdessen bewährte sich der Ansatz, während des Filmschauens die einzelnen Kategorien direkt zu »füllen«: Unter Handlung wurden beispielsweise mehrere parallelaufende Erzählstränge in kurzen Sätzen zusammengefasst, Figurenportraits um neue Details und Facetten ergänzt, auffällige Kollektivsymbole, Farben oder Montagetechniken notiert sowie wichtige Zitate ausgeschrieben, die sich etwa auf Wertvorstellungen oder Einstellungen zum sozialistischen Staat beziehen.

Die einzelnen Analysekategorien wurden bereits bei der Herleitung des Kategoriensystems operationalisiert (Kap. 3). Für die Analyse des *Filminhalts* griff ich auf die Vollversionen der Filme zurück, die auf Streaming-Portalen und in Mediatheken verfügbar waren. Bei der Analyse des *Produktionskontextes* sowie der *Rezeption* stützte ich mich hauptsächlich auf online verfügbare Daten und Rezeptionsdokumente, einschließlich Beiträge in den Leit-, Regional- und Fachmedien sowie Pressemitteilungen und Statistiken auf Webseiten von Produktions- und Verleihfirmen, Fördergremien und politischen Institutionen.

An dieser Stelle möchte ich deshalb nur auf drei Kategorien eingehen, bei denen im Untersuchungsprozess zusätzliche Entscheidungen getroffen werden mussten: Auswahl der Medien (*Rezensionen*), Auswahl der Filmpreise (*Auszeichnungen*) sowie Überlegungen zur *Einordnung der Filme in den jeweiligen Erinnerungsdiskurs*.

Bei der Auswahl der Medien lag der Fokus primär auf *Leitmedien*, was jedoch nicht bedeutet, dass Fachmedien (wie Filmzeitschriften und -portale) sowie Medien, die relevante politische Lager vertreten und abweichende, alternative Perspektiven liefern, per se ausgeschlossen wurden. Für die Konzentration auf die Leitmedien sprechen jedoch nicht nur forschungsökonomische Gründe (da ein breites Medienspektrum schnell zu einer unüberschaubaren Materialmenge führt), sondern auch ihre überragende Bedeutung für den gesellschaftspolitischen Diskurs: Leitme-

dien schaffen Aufmerksamkeit für bestimmte Themen, liefern Deutungsangebote und werden dabei »von Entscheidungsträgern in Politik, Wirtschaft und Kultur (und damit auch von den Menschen, die über die Filmfördertöpfe wachen) genauso gelesen [...] wie von Journalistenkollegen und Künstlern« (Meyen 2013, S. 50). Vor diesem Hintergrund wurde folgende Medienauswahl getroffen:

- in Deutschland: die Tageszeitungen *Süddeutsche Zeitung* (SZ) und *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), die Wochenzeitung *DIE ZEIT* und das Nachrichtenmagazin *DER SPIEGEL*;
- in Russland: die Tageszeitungen *Iswestija*, *Komsomolskaja Prawda*, *Moskowskij Komsomolez* und *Rossijskaja Gaseta* (das Amtsblatt der russischen Regierung).

Dabei griff ich primär auf Online-Artikel zurück, die sich teilweise hinter der Bezahlschranke befinden und in der Regel auch in den Printausgaben der herangezogenen Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind.

Eine weitere Eingrenzung nahm ich bei den *Filmpreisen* vor. Allein in der Kategorie »Filmpreis (Deutschland)« listet Wikipedia 81 Einträge auf. Bei der Auswertung beschränkte ich mich auf jeweils die drei wichtigsten nationalen Kinofilmpreise:

- in Deutschland: den Deutschen Filmpreis (auch als Lola bezeichnet, der höchstdotierte deutsche Kulturpreis), den Bayerischen Filmpreis und den Preis der deutschen Filmkritik;
- in Russland: den Nika, den Goldenen Adler und den Preis des Filmfestivals Kinotawr.

Zudem schloss ich die Academy Awards (Oscars) und ihr europäisches Pendant, den Europäischen Filmpreis, mit ein.

Schließlich sollte der jeweilige *nationale Erinnerungsdiskurs* grob abgesteckt werden, um Filme sinnvoll einbetten zu können. Bei der Einordnung der Filme war vor allem die Frage entscheidend, inwieweit der jeweilige Film das *hegemoniale* bzw. vom Staat gewünschte Geschichtsnarrativ unterstützt oder herausfordert und somit eine Gegenerzählung präsentiert. Als Orientierungspunkt diene außerdem die Typologie der Erinnerungsmuster nach Martin Sabrow (2009, Kap. 2.1), der zwischen dem Diktatur-, Arrangement- und Fortschrittsgedächtnis unterscheidet.

Bereits bei der ersten Sichtung der Filme aus dem Sample wurde deutlich, dass viele von ihnen Elemente aus unterschiedlichen Erinnerungsmodi integrieren und somit neue, über die etablierten Diskursstrukturen hinausgehende Perspektiven liefern. Außerdem treten einige Filme in den Dialog miteinander – und sind somit als Antwort auf den bisherigen Stand der filmischen Aufarbeitung zu verstehen.