

Art von Zeitgeist. Andererseits bedeutet es für sie, die Filme so herzustellen, dass sie ein Publikum finden, dass sie auf eine Plattform, auf einen Markt treffen, der ihre Filme aufnimmt, den sie provozieren, begeistern oder emotional bewegen können.« (Zwirner 2012, S. 51)

Betrachtet man das Feld der Diskursproduktion als Möglichkeits- und Begrenzungsräum für die tatsächliche diskursive Praxis, stellt sich die Frage nach der »Handlungsmächtigkeit von Akteuren« (Keller 2019, S. 47). Der Medienwissenschaftler Andreas Dörner und die Soziologin Ludgera Vogt (2012) plädieren dafür, die ökonomischen und politischen Handlungslogiken der Akteure in den Mittelpunkt zu rücken sowie die Produktionsbedingungen, »die darüber entscheiden, welche Projekte mit welcher Zielsetzung realisiert werden können und welche nicht« (S. 25). Dörners Fachkollege Thomas Wiedemann definiert filmische Realitätskonstruktionen als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse und »das Ergebnis der Auseinandersetzungen um legitime Bedeutungen« (Wiedemann 2017, S. 477). Auch Wiedemann beschäftigt sich mit der Frage, wer, wie und warum es schafft, seine Sicht auf die Realität einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln und seine Deutungen durchzusetzen.

1.3.3 Das Feld der Kinofilmproduktion

»Sobald so viel Geld im Spiel ist, verlieren Sie die Kontrolle über das, was Sie eigentlich sagen wollen.«
(Schlichting et al. 2015, S. 155)

In Fragen der Finanzierung und Herstellung sind Filme »hochkomplexe und nicht selten fragile Objekte, die zwischen Kultur- und Wirtschaftsförderung [...] ausbalanciert sind« (Hagener 2012, S. 137). Neben ökonomischen und kulturellen Gesichtspunkten spielen juristische und steuerrechtliche Aspekte ebenso eine Rolle wie technologische, soziale, medienpolitische und historische (Zwirner 2012, S. 16; Kumb 2014, S. 20). Der folgende Abschnitt ist ein Versuch, dieser komplexen Struktur auf die Spur zu kommen, und wirft einen Blick hinter die Kulissen der Kinofilmproduktion. Dabei gehe ich pointiert auf einzelne Aspekte ein, die im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit besonders relevant erscheinen: Welche Akteure sind an der Entstehung der Filme im jeweiligen Land künstlerisch und finanziell beteiligt? Welche Interessen verfolgen sie? Wie werden Filme finanziert und welchen Platz nimmt dabei die staatliche Filmförderung ein? Das Verständnis für Mechanismen und Produktionsbedingungen ist entscheidend, um eine der zentralen Fragen dieser Arbeit im Ergebnisteil zu beantworten: Welche Bedeutung und welchen Einfluss haben Strukturen und Logik des Feldes der Kinofilmproduktion auf filmische Geschichtsbilder?

Kein Film ohne Förderung Die Herstellung eines Films, der Erfolgschancen hat und einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden kann, ist nicht nur ein aufwendiges Projekt, sondern auch ein teures Unterfangen. Neben den Kosten für das Team, die Technik und die Logistik müssen auch Mittel für die Entwicklung des Drehbuchs aufgebracht werden. Darüber hinaus gibt es Faktoren und Merkmale, die diesen Film gegenüber anderen Produktionen hervorheben sollen, wie eine prominente Besetzung, aufwendige Stunts oder spektakuläre Effekte (Zwirner 2012, S. 44). In der Distributionsphase entstehen zusätzliche Ausgaben für Marketing und Pressearbeit sowie – falls der Film über die Landesgrenzen hinaus vertrieben wird – für die Herstellung von untertitelten bzw. synchronisierten Filmkopien.

Bedenkt man die hohen Kosten, die für die Herstellung eines potenziell profitablen Films anfallen, überrascht es wenig, dass die Förderung durch die öffentliche Hand ein essenzieller Finanzierungsbaustein ist. Fast jeder deutsche Film, der den Weg ins Kino findet, wird »in den verschiedenen Stufen – von der Stoffentwicklung bis zum Verleih – mit direkten Fördergeldern unterstützt« (Zwirner 2012, S. 11). Im Durchschnitt stammt die Hälfte der Produktionsausgaben in Deutschland aus Förder töpfen (Wiedemann 2018a, S. 178). Auch in Russland, wenn auch die Subventionierung dort etwas anders organisiert ist, kommen die großen nationalen Kinoproduktionen kaum ohne staatliche Unterstützung aus (Afanasjewa 2021; Kinofonds/EAIS).¹⁰

Struktur der Filmförderung Durch die strukturelle Stärkung der einheimischen Filmwirtschaft und -kultur versucht die staatliche Filmförderung, der Marktmacht der US-amerikanischen Filmindustrie entgegenzuwirken und »ein Gegengewicht zu den marktdominierenden Konzernen« (Kumb 2014, S. 21) zu schaffen.

- Das Fördersystem in Deutschland wird häufig wegen seiner Unübersichtlichkeit kritisiert, die auf die »Vielzahl von Förderungen mit jeweils unterschiedlichen Antrags- und Fördermodalitäten« (Zwirner 2012, S. 55) zurückzuführen ist. Die folgende Darstellung bietet daher einen schematischen Überblick über Institutionen, die verschiedene Unterstützungsmaßnahmen für die Produktion und den Vertrieb von Kinofilmen anbieten.

In Deutschland wird zwischen *bundesweiter* und regionaler bzw. *ländergesteuerter* Förderung unterschieden. Auf Bundesebene sind die Filmförderungsanstalt (FFA), der Deutsche Filmförderfonds (DFFF), die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) und das Kuratorium junger deutscher Film

¹⁰ Eine finanzielle Unterstützung ist nicht die einzige Form der staatlichen Hilfe für die nationale Kinobranche. Es existieren zahlreiche weitere »direkte oder indirekte Werkzeuge zur staatlichen Unterstützung des einheimischen Films« (Hagener 2012, S. 137), wie beispielsweise Importbeschränkungen, Steuererleichterungen oder Kinoquoten.

die wichtigsten Anlaufstellen für Filmemacherinnen und Filmemacher. Auf Landesebene können beispielsweise die Medienboard Berlin-Brandenburg, die Mitteldeutsche Medienförderung (MDM) für Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, die Film- und Medienstiftung NRW und der FilmFernsehFonds Bayern (FFF Bayern) genannt werden. Eine so vielschichtige Struktur führt oft zu sogenannten »Gießkannenproduktionen« – Filmen, die von mehreren regionalen Förderanstalten Geld bekommen und deshalb beim Drehen durch Bundesländer tingeln müssen (Nicodemus 2020). Für die Filmförderung stellen Bund und Länder jährlich rund 450 Millionen Euro zur Verfügung (Statistisches Bundesamt 2022, S. 53). Zusätzlich zur staatlichen Förderung steuern auch öffentliche und private Landesrundfunkanstalten – die ARD, das ZDF, RTL Deutschland und ProSiebenSat.1 Media SE – bei.

- Die Filmförderung in Russland liegt in den Händen von zwei zentralen Akteuren: dem *Kulturministerium* und dem *Kinofonds (Fond Kino)*, dessen Leitung vom Kulturministerium ernannt wird. Der Kinofonds unterstützt hauptsächlich Mainstream-Filme, die beim Massenpublikum Erfolg versprechen, während das Kulturministerium vorrangig Debüt-, Autoren-, Dokumentar- und Kinderfilme fördert, die aus kultureller Sicht als wertvoll erachtet werden und Potenzial für Erfolge bei nationalen und internationalen Filmfestivals haben. Dies schließt jedoch nicht aus, dass einzelne Filme finanzielle Unterstützung von beiden Institutionen erhalten. Darüber hinaus beteiligen sich der kremlnahe Medienkonzern Gazprom-Media und die staatliche Medienholding WGTRK an der Produktion und dem Vertrieb von Filmen.

Kritik und Auswirkungen der staatlichen Beteiligung Sowohl in Deutschland als auch in Russland sind Filme »wie kaum ein anderes Massenmedium Gegenstand politischer Handhabung« (Wiedemann 2018a, S. 178). In beiden Ländern müssen Filmemacherinnen und Filmemacher ihre Stoffideen den skeptischen Entscheidern in den Fördergremien schmackhaft machen. Die Abhängigkeit von Geldgebern und ihrer Handlungs- und Entscheidungslogik hat Konsequenzen, und der Staat hat in beiden Ländern seine Hand im Spiel, wenn auch in unterschiedlichem Maße.

In Deutschland verderben viele Köche schließlich den Brei: Bevor für ein Filmprojekt grünes Licht gegeben wird, müssen Produzentinnen und Produzenten zahlreiche Gremien zufriedenstellen, »die oft mit einer Mischung aus wirtschaftlichen Erwägungen (Standortförderung, erwartete Einnahmen) und kulturellen Faktoren (Anspruch, Thematik, Festivalteilnahme) operieren« (Hagener 2012, S. 137). Bei der Drehbuchentwicklung bringen etwa so viele Akteure ihre eigenen Vorstellungen und Interessen ein, »wie Lobbyisten bei einem Berliner Gesetzentwurf« (Seefüßen 2020). Auch Regisseurinnen und Regisseure können nicht ausschließlich ihre persönlichen Ziele und Motive verfolgen, sondern müssen sich den Strukturen und Regeln des Feldes unterwerfen. Dazu gehört neben den Netzwerkkooperationen

mit anderen Marktteilnehmern wie Produktions- und Verleihfirmen auch die Kommunikation mit Förderinstitutionen und Fernsehredaktionen (Wiedemann 2018b, S. 13–14). Der Filmhistoriker und Regisseur Claus Löser beschreibt dieses Problem wie folgt:

»In Deutschland können Sie keinen Spielfilm herstellen, der unter eine Million Euro kostet, weil das öffentliche Gelder sind – entweder von Sendern oder von Fördereinrichtungen oder beides zusammen –, die viele Begehrlichkeiten auf sich ziehen. Außerdem haben wir es mit einem Markt zu tun. Sobald so viel Geld im Spiel ist, verlieren Sie die Kontrolle über das, was Sie eigentlich sagen wollen.« (Löser in Schlichting et al. 2015, S. 155)

Vor allem die Einbindung von Fernsehredaktionen in die Finanzierung von Kinofilmen erscheint den Kritikern des deutschen Filmförderungssystems problematisch: Neben der spezifischen Dramaturgie und Ästhetik der Fernsehsender gerät auch ihre »Quotenfixiertheit« sowie ihr »Hang zu dramaturgischer und dialogischer Überdeutlichkeit« (Nicodemus 2020) in die Kritik. Dies geht oft auf Kosten von Ambivalenz und Nuancen. Das Endergebnis wird oft als *Konsenskino* ohne individuelle Handschrift wahrgenommen, das eine »tödliche Schwäche« hat, nämlich eine »unverzeihliche Nähe zum korrekten Gesellschafts- und Geschichtsverständnis« (Graf 2012). Es bleibt wenig Raum für »Wagemut und filmische Experimente« (Nicodemus 2020). Der Kulturjournalist Georg Seeßlen (2020) beklagt »viele große Ideen und gute Projekte, die entweder im Vorfeld [...] scheitern oder auf dem Weg vom Entwurf zur Realisierung Saft und Kraft, Freiheit und Rebellion verlieren«.

In seinem ZEIT-Artikel aus dem Jahr 2012 riss Dominik Graf (2012) das Themenspektrum deutscher Kinofilme um: »Familienprobleme, Seelenkrankheiten, Alzheimer, Krebs, Cybermobbing – und dann die gängigen Staatsthemen: Integrationskonflikte, Neofaschismus, Finanzbranchen-Kritik, RAF-Nachwehen, DDR-Aufarbeitungen et cetera.« Dass die Themen vom Zeitgeist diktiert werden, liegt auf der Hand: Nicht zufällig gewinnt zum Beispiel das Thema sexuelle Selbstbestimmung um das Jahr 2023 herum an Bedeutung (García 2023). Ob all diese Filme nur deshalb entstehen konnten, »weil sie mit ihrer thematischen Relevanz eine größere Förderungschance haben« (Graf 2012), bleibt jedoch eine rhetorische Frage.

Die russische Regierung agiert direkter und fordernder. Bis 2016 waren »kreative Originalität, künstlerischer Wert und Relevanz der Filmprojekte« ausschlaggebende Kriterien für die Auswahl der zu fördernden Filmprojekte (Regierung der Russischen Föderation 25.12.2012). Danach verstärkte der Staat zunehmend seinen Einfluss auf die thematische und ideologische Ausrichtung der Kinofilme: Ab Januar 2016 müssen die Projekte den prioritären Themen entsprechen, die das Kulturmniesterium jährlich festlegt (Regierung der Russischen Föderation 26.01.2016). Diese Liste von erwünschten bzw. förderfähigen Themen soll vor allem jungen Filmema-

cherinnen und Filmemachern eine Orientierung geben, ist jedoch eindeutig konform mit der Ausrichtung der russischen Innen- und Außenpolitik. Zu den Erzählungen, die der Staat auf Kinoleinwänden sehen möchte, gehörten im Jahr 2012 beispielsweise: »Russlands militärischer Ruhm: Siege und Gewinner«, »Men of Duty: Die lebendige Erinnerung an den Krieg in Afghanistan« oder »Der Krieg des Volkes: Wenig bekannte, lebendige und dramatische Seiten der Geschichte des Großen Vaterländischen Krieges«, vereint unter dem Oberthema »Die Geschichte eines Landes als geistiges Kapital für die Zukunft«. In den Jahren 2015–2016 wurden Themen wie »Die Krim und die Ukraine in der tausendjährigen Geschichte des russischen Staates«, »Militärgeschichte Russlands: Helden und Ereignisse« und »Die Ersten in der Welt. Heldentaten, Entdeckungen, Leistungen und Abenteuer, die die Welt veränderten«, auf die Liste aufgenommen. Dass die Themen der Filmförderung nicht nur im Einklang mit innen- und außenpolitischen Interessen der Kremlführung stehen, sondern diese auch direkt bedienen, wurde spätestens im Jahr 2022 offensichtlich, als das Kulturministerium die Themenliste erweiterte und unter anderem folgende Schwerpunkte definierte:

- »Historisches Kino. Lehren aus der Geschichte, Lehren aus der Erinnerung. Widerstand gegen Versuche der Geschichtsfälschung. Friedenserhaltende Mission Russlands. Historische Siege Russlands. [...] Die Befreiungsmission eines sowjetischen Soldaten.«
- »Kleinrussland¹¹ als eine historische Region Russlands.«
- »Filme über bedeutende Persönlichkeiten aus Geschichte, Kultur, Wissenschaft und Sport. [...] Filme über sportliche Leistungen und Siege.«
- »Bekämpfung der zeitgenössischen Erscheinungsformen der Ideologie des Nationalsozialismus und des Faschismus. Förderung des Heldentums und der Selbstaufopferung russischer Soldaten während der speziellen Militäroperation.«
- »Popularisierung des Dienstes in den russischen Streitkräften. Vereinigung der Gesellschaft zur Unterstützung der Armee (Frontbrigaden, Freiwillige). Stärkung des Status des militärischen Berufsstandes durch Beispiele historischer Ereignisse und neuer Geschichte.«
- »Die neokoloniale Politik der angelsächsischen Welt. Die Degradierung¹² Europas. Die Entstehung einer multipolaren Welt.« (Kulturministerium der Russischen Föderation 30.11.2022)

¹¹ Kleinrussland, auch bekannt als Kleine Rus, ist ein historischer Name für Teile der südwestlichen Rus, hauptsächlich auf dem Gebiet der heutigen Ukraine.

¹² Damit ist ein moralischer Niedergang bzw. eine moralische Verkommenheit gemeint.

Über die Vergabe von Fördersummen entscheidet der Expertenrat des Kinofonds, der sich aus ranghohen Politikern, Vertretern von staatlichen Medienholdings, Regisseuren, Drehbuchautoren und Produzenten zusammensetzt und regelmäßig erneuert wird. In den letzten Jahren traten zunehmend Vertreterinnen und Vertreter aus der Filmfestivalbranche sowie von Online-Plattformen dem Expertenrat bei. Aufgrund umstrittener Beziehungs-, Macht- und Interessenstrukturen innerhalb dieses Gremiums bleibt eine faire Mittelvergabe eine Illusion. Um dies an einem Beispiel zu illustrieren: Der Vorsitzende des Expertenrates ist seit 2021 Wladimir Tolstoj, langjähriger Berater von Wladimir Putin für Kulturpolitik. Vor Tolstoj hatte der Produzent Leonid Wereschtschagin diesen Posten inne, Generaldirektor des Filmproduktionsunternehmens TriTe – eines der größten Akteure der Branche. Diese Postenbesetzung illustriert die Problematik der Entscheidungsstrukturen: Im Expertenrat entscheiden Vertreter von Produktionsfirmen über die Finanzierung von Filmprojekten mit, die sie selbst mit ihren Firmen realisieren möchten.

1.4 Diskursanalyse

»Ich wünschte mir, dass meine Bücher eine Art *tool-box* [Herv.i.O.] wären, in der die anderen nach einem Werkzeug kramen können, mit dem sie auf ihrem eigenen Gebiet etwas anfangen können.« (Foucault 2014, S. 651)

»In einer gegebenen Gesellschaft in einer gegebenen Zeit an einem gegebenen Ort bilden die Diskursstränge zusammen den gesamtgesellschaftlichen [Herv.i.O.] Diskurs. Dabei stellt dieses Gesamt ein äußerst verzweigtes und ineinander verwurzeltes Netz dar. Diskursanalyse verfolgt das Ziel, dieses Netz zu entwirren [...].« (Jäger 2015, S. 86)

Nach der Klärung der zentralen Begriffe und Zusammenhänge stellt sich die Frage nach der analytischen Herangehensweise an den filmischen Geschichtsdiskurs. Michel Foucault (2005) bietet keine explizite Anleitung für das diskursanalytische Vorgehen: »Was ich geschrieben habe, sind keine Rezepte, weder für mich noch für sonst jemand. Es sind bestenfalls Werkzeuge – und Träume.« (S. 53) Die Diskursanalyse ist demnach eine *analytische Perspektive* und keine »kanonisierte, also eine festgelegte und für alle Diskursforscher einheitliche Methode« (Diaz-Bone