

rungskultur ein. Wie in den vorherigen Kapiteln fasse ich auch hier meine theoretisch-konzeptionellen Prämissen in drei Thesen zusammen, die im Anschluss näher erläutert werden (Kap. 1.3.2). Nach einer allgemeineren Betrachtung skizziere ich die institutionellen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Kinofilmproduktion in Deutschland und Russland (Kap. 1.3.3). Zunächst erfolgt jedoch eine begriffliche Abgrenzung (Kap. 1.3.1).

1.3.1 Begriffliche Abgrenzung: Was ist ein *Erinnerungsfilm*?

Bisher wurden die Begriffe *Geschichtsfilm*, *Historienfilm*, *historischer Film* und *Erinnerungsfilm* eher willkürlich verwendet. Ohne auf begriffliche Feinheiten im Detail einzugehen, präzisiere ich den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

- Die erste Abgrenzung nehme ich auf inhaltlicher Ebene vor: Im Mittelpunkt meines Forschungsinteresses stehen *Geschichtsfilme* – also Filme, die realhistorische Ereignisse *nachträglich* inszenieren. Somit werden ausschließlich Filme berücksichtigt, die die DDR und die Sowjetunion nach 1990 bzw. 1991 thematisieren. Diese Geschichtsfilme müssen vor allem von sogenannten ›historischen Filmen‹ abgegrenzt werden, die ehemals in der Gegenwart spielten und heute als historische Dokumente der damaligen Zeit aufzufassen sind (Moller 2018, S. 33–34, zit.n. Orth und Preußner 2020b, S. 1), beispielsweise sowjetischen Filmproduktionen.
- Eine weitere Abgrenzung erfolgt auf der Ebene der Filmrezeption. Diese Arbeit konzentriert sich speziell auf *Erinnerungsfilme* – also jene Geschichtsfilme, die aufgrund verschiedener sozialsystemischer Faktoren wie Werbung und Medienecho, Preise und Diskussionen zu wirkmächtigen, erinnerungskulturell relevanten Medien des kollektiven Gedächtnisses arrangierten (Erl und Wodianka 2008).

1.3.2 Erinnerungsfilm: Geschichtserzählung zwischen Politik, Publikum und Kommerz

Eine Voranmerkung ist abgebracht: Natürlich sollte man nicht alle Filme über einen Kamm scheren. Es gibt einen Unterschied zwischen Mainstream-Kino und Autoren- bzw. *Arthouse*-Filmen, und auch innerhalb dieser Kategorien folgen Kriegsfilme, Dramen und Komödien jeweils unterschiedlichen Genre-Logiken. Diese Arbeit konzentriert sich auf *populäre und reichweitenstarke Kinofilme*. Daher beziehen sich die folgenden Überlegungen hauptsächlich auf Filme, die ein breites Publikum an die Leinwände fesseln wollen und »Unterhaltung für möglichst viele bieten« (Herrmann 2001, S. 88).

These 1: Der Film ist eine Konstruktion historischer Realität und befindet sich somit an der Schnittstelle zwischen Fakt und Fiktion. Um die filmische Erzählung möglichst realitätsnah bzw. wahrheitsgetreu erscheinen zu lassen, setzen Filmemacher vielfältige Strategien der Authentizitätskonstruktion ein.

Das im Kapitel 1.1 beschriebene diskursanalytische Instrumentarium lässt sich auf die filmische Realitätskonstruktion anwenden: Gemäß Foucaults Auffassung von der konstruktivistischen Natur der Realität und dem relativen Charakter der Wahrheit ist die Wahrheit über die Geschichte in den Spielfilmen nicht zu finden. Dies macht die Analyse der Entwicklung populärer filmischer Bilder in postsozialistischen Erinnerungsräumen dennoch nicht weniger faszinierend.

Manch einer mag sich fragen: Worin unterscheidet sich eine Filmregisseurin von einem Historiker, wenn alle Geschichte lediglich eine Konstruktion ist? Schließlich stellt das von einem Wissenschaftler rekonstruierte Geschichtsfragment auch immer nur eine mögliche, von Theorie, Methoden und Perspektiven abhängige »Lesart der Vergangenheit« (Wende 2011, S. 15) dar. Die Besonderheit von Filmen liegt darin, dass sie visuelle und auditive »Als-ob-Welten« (Dörner und Vogt 2012, S. 22) schaffen, in denen realweltliche Ereignisse und historische Fakten mit künstlerischen Fiktionen verschmelzen. Im Gegensatz zur Politik, Presse oder Geschichtswissenschaft, die auf Archivdokumente, vertrauenswürdige Quellen und Zeitzeugenberichte angewiesen sind, um zu rekonstruieren, was geschehen ist, haben Spielfilme »von Natur aus eine ausgeprägte Lizenz zur freien Aufnahme, Behandlung und Ausdeutung historischer Stoffe« (Braun 2013, S. 9). Während Historiker sich der Daten- und Faktentreue verpflichtet fühlen und ihre Aussagen in der Regel intersubjektiv überprüfbar sind, sind Filmemacher in ihrem Umgang mit Geschichte »vollkommen frei« (Wende 2011, S. 15): Sie dürfen Tatsachen und Fiktionen vermischen, überspitzen und weglassen; sie dürfen aus dramaturgischen Gründen Geschehnisse erfinden und Zusammenhänge konstruieren.

Von einer fiktionalen Produktion erwartet man somit weder Quellen- und Faktentreue noch eine genaue Abbildung historischer Lebenswelten. Sie darf ihre eigene Wirklichkeit erschaffen und dabei »glaubhaft erzählen, was hätte geschehen können« (Braun 2013, S. 11). Es ist wichtig zu betonen, dass die Erfindung von Geschichten durch die »Imaginationsmaschine Spielfilm« (Wende 2011, S. 16) nicht automatisch »mit Unwahrheit, Verfälschung, Willkür oder gar arglistiger Täuschung« (Braun 2013, S. 11) zu tun hat: Eine »Lizenz« zur Fiktionalisierung und Verdichtung bedeutet nicht, dass in den Filmen jede Wissenschaftlichkeit »leichtfertig [...] über Bord geworfen [wird]« (Wolfrum 2010, S. 14). Doch unabhängig von seinem Wahrheitsgehalt ist der Film niemals ein Spiegelbild der Vergangenheit, sondern stets eine subjektive, selektive Konstruktion und somit nur eine von mehreren prinzipiell möglichen Geschichtserzählungen und -deutungen. Wie auch andere Medien der Geschichtsvermittlung rekonstruieren Filme Vergangenes stets aus der Gegenwart

heraus: »Geschichte erscheint dann wie die Verlängerung des Gegenwärtigen in die *Settings* [Herv.i.O.] früherer Jahrzehnte.« (Orth und Preußner 2020b, S. 2) Somit ist der Geschichtsfilm »ein dem Hier und Jetzt verpflichtetes Medium« (Erl und Wodianka 2008, S. 4).

These 2: Der Film avancierte zum Leitmedium der Erinnerungskultur. Dank ihrer emotional-unterhaltenden, narrativen und ästhetischen Komponenten entfalten filmische Geschichtsbilder eine hohe Wirkungskraft: Sie formen kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit und prägen nationale Identitäten.

Was Chronisten kühl und trocken in Geschichtsbüchern festhalten, machen Geschichtsfilme lebendig. Sie verdichten eine komplexe und vielschichtige Historie zu einer »spielfilmtauglichen Erzählung« (Braun 2013, S. 62) und bringen somit historische Ereignisse in eine narrative Struktur. Verständliche Storylines, klare Charaktere, moralische Helden, leicht zu lösende Konflikte und schließlich ein Happy-End, das die Wünsche und Weltorientierungen der Zuschauer bestätigt – in populären Spielfilmen wird die Komplexität in der Regel gering gehalten (Dörner und Vogt 2012, S. 23; Herrmann 2001, S. 88). Darüber hinaus sprechen ästhetisch-gestalterische Mittel wie »Musik, Farbigeit, Struktur des Bildaufbaus, Bewegung und Rhythmus« (Dörner und Vogt 2012, S. 23) die Emotionen des Publikums besonders intensiv an: »Sinnliche Erlebnisintensität ist das vorrangige Ziel des populären Films.« (Herrmann 2001, S. 88) Die Filmwissenschaftler Margrit Tröhler und Vinzenz Hediger (2005) behaupten sogar: »Keine andere Kunstform produziert so intensive und vielfältige Gefühlsreaktionen wie das Kino.« (S. 7)

Durch Emotionalisierung, reduzierte Komplexität und dramatische, bewegende Erzählungen schaffen Filme wie kaum ein anderes Medium einen bildmächtigen Zugang zu historisch-politischen Realitäten. Auf Kinoleinwänden, Fernsehbildschirmen und Streaming-Portalen inszenierte Geschichte »unterhält, informiert, klärt auf und belehrt, und vergangene Zeiten lassen sich nicht nur lesen, sondern auch hören und sehen« (Wolfrum 2010, S. 13). Edgar Wolfrum verweist auf Untersuchungen zur Konstruktion von historischem Bewusstsein, die belegen, dass dieses »in erster Linie über die Rezeption von Bildern und Filmen und erst in zweiter Linie über Texte gebildet wird« (ebd., S. 24). Die Medienwissenschaftler Dominik Orth und Heinz-Peter Preußner (2020b) behaupten sogar, »das Bild der *dramaturgisch erdachten Geschichte* [Herv.i.O.]« gerate »zum Substitut des Realen« (S. 1). Die Kulturwissenschaftlerinnen Astrid Erl und Stephanie Wodianka (2008) bezeichnen den Film als Leitmedium der Vergangenheitsdarstellung und -deutung, »welches das Buch oder das Radio zwar nicht vollständig ablöst, aber im Konzert der vielfältigen Medien populärer Erinnerungskultur klar die erste Geige spielt« (S. 1).

Eine unterhaltende Rahmung erscheint dabei unabdingbar, um auch bildungsferne Teile der Gesellschaft mit historischen Themen zu erreichen (Dörner und Vogt

2012, S. 18). Somit verwandelt der populäre Spielfilm Geschichte in ein »Medienerlebnis für die breite Öffentlichkeit« (Wolfrum 2010, S. 13). All das macht ihn für viele Menschen zum zentralen »Wissens-, Bild- und Emotionsspender« (Dörner und Vogt 2012, S. 20) und offenbart die konstitutive Bedeutung von filmischen Erzählungen für die Produktion, Vermittlung und Transformation von kollektiv geteilten Geschichtsbildern, Wissensordnungen sowie das Selbstverständnis ihres Publikums. Dabei sind Filme stets in einen größeren gesellschaftspolitischen Kontext eingebettet. Sie können bestimmte Erzählungen reproduzieren und nachhaltig im kollektiven Gedächtnis einer Nation verankern oder – umgekehrt – *Gegenerinnerungen* schaffen, die »soziokulturellen Erinnerungs- und Identitätskonstruktionsprozessen zuwiderlaufen« (Lüdeker 2012, S. 15).

These 3: Der Film ist keine interesselose Kunst, sondern ein kommerzielles Produkt und gleichzeitig ein Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Dadurch rückt die Frage nach den Akteuren und den Spielregeln in den Vordergrund und somit die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den filmischen Geschichtsbildern und den Strukturen der Filmproduktion.

Auch im Bereich der fiktionalen Filme seien »deutungskulturelle Versuche einer bewussten Gestaltung des öffentlichen Wahrnehmungsraums allenthalben beobachtbar« (Dörner und Vogt 2012, S. 17). Der Film ist ein künstlerisches, kulturelles und wirtschaftliches Gut zugleich, dessen Produktion und Distribution an soziale, politische und ökonomische Rahmenbedingungen und Machtverhältnisse gebunden ist. Somit balancieren Filme stets zwischen Kunst und Wirtschaftlichkeit, Politik und Publikumswünschen (Wiedemann 2018b, S. 14). Der Kulturjournalist Georg Seeßlen (2020) spricht von der »Dreieinigkeit aus Kulturpädagogik, Wirtschaftsinteresse und nationaler Politik«.

Grundsätzlich gilt: Kleine Low-Budget-Filme erreichen wenig Publikum. Das liegt sowohl an ihren künstlerisch-technischen Eigenschaften als auch an begrenzten Ressourcen für Marketing, Pressearbeit und Vertrieb (Zwirner 2012, S. 43–44). Dies führt dazu, dass Filmemacher, die ihre Produktionsausgaben an der Kinokasse wieder einbringen möchten, »Filme produzieren müssen, die auf der Leinwand großer Kinokomplexe bestehen können, damit sie eine Möglichkeit erhalten, ihre Kosten auch einspielen zu können« (ebd., S. 35). Folgen Filmemacher dieser wirtschaftlichen Logik, versuchen sie mit ihren Produktionen, dem Geschmack, den Ansprüchen und den Erwartungen eines breiten Publikums in Bezug auf Qualität und Spannung gerecht zu werden und Zuschauerinnen und Zuschauer durch »Schauwerte, Actionszenen und Effekte« (ebd.) an Leinwände und Bildschirme zu fesseln. Anke Zwirner schreibt dazu:

»Aus der Sicht von Produzenten bedeutet die Filmherstellung einerseits das Schaffen von Kunstwerken, von Kulturgut und das Mitgestalten einer gewissen

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 Begrenzungsraum 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?