

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Das Kino von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland
nach der Rubelkrise“**

Verfasser

Mag. Bernhard Hochreiner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie
(Mag. phil.)

Wien, im Januar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer / Betreuerin:

A 317
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Dr. Manfred Öhner

I) Eidesstattliche Erklärung

„Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.“

II) Danksagung

Ich möchte mich an diese Stelle zuerst bei meiner Frau Natalia dafür bedanken, dass sie mich jeden Tag aufs Neue inspiriert. Im Zeitraum, in welchem ich diese Arbeit verfasst habe, kam es zu einer deutlichen Abkühlung des politischen Klimas zwischen der Russischen Föderation und dem Westen. Ich inkludiere in diese Danksagung meine Hoffnung auf künftige Abrüstung der Worte, gegenseitigen Respekt und Zusammenhalt.

Des Weiteren möchte ich mich herzlich bei meinem Betreuer Dr. Manfred Öhner bedanken, der mir mit einem Mix aus Geduld, Unterstützung und Geradlinigkeit den richtigen Weg gezeigt hat, diese Arbeit zu vollenden.

Abschließend entsende ich ein Dankeschön und positive Energie an meinen ursprünglichen Betreuer Dr. Clemens Stepina.

III) Inhaltsverzeichnis

I) EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG.....	3
II) DANKSAGUNG.....	4
III) INHALTSVERZEICHNIS.....	5
IV) VERZEICHNIS GRAFIKEN, TABELLEN UND BILDER.....	7
1. Forschungsfrage	9
1.1 Problemstellung	9
1.2 Zielsetzung	10
1.3 Methodologie.....	11
1.4 Analyseobjekte	11
1.4.1 Fjodor Bondartschuk - Kurzbiografie	11
1.4.2 Die neunte Kompanie (2005) - Synopsis	12
1.4.3 Stalingrad (2013) - Synopsis	13
1.4.4 Timur Bekmambetow - Kurzbiografie	13
1.4.5 Wächter der Nacht (2004) - Synopsis	14
1.4.6 Wächter des Tages (2006) - Synopsis	15
1.5 Struktur der Diplomarbeit.....	16
2. Stoßrichtung 1: Wirtschafts-politischer Kontext.....	17
2.1. Die Russlandkrise (Rubelkrise 1998-1999)	19
2.2. Die Ökonomische Entwicklung Russlands von 1999-2009: Der Weg in die Korporatistische Marktwirtschaft	22
2.3. Stabilität und eingeschränkter Pluralismus	28
2.4. Entwicklung der russischen Filmindustrie von 2001 bis 2006	33
2.5. Öffentliche Filmförderung	37
2.6. Produktionsdynamik von 2001 bis 2005	39
2.7. Filmverleih	40
2.8. Kinonetzwerk.....	42
2.9. Unterbau der Infrastruktur: Filmfestivals, Kinoarchive, Forschung	42
2.10. Status quo der russischen Filmindustrie im Jahr 2010.....	43
2.11. Fazit Stoßrichtung 1.....	49

3. Stoßrichtung 2: Post-Sowjetische Identität als narrativer Impetus	50
3.1. Die ehemalige Sowjetunion als Identitätsstifter.....	51
3.2. Moskau als geographischer Hintergrund	55
3.3. Das post-sowjetische Bild von Männlichkeit	61
3.4. Fazit Stoßrichtung 2.....	63
 4. Stoßrichtung 3: Filmhistorische Entwicklung oder das Zeitalter der	
Industrialisierung durch das neue russische Blockbuster-Kino	64
4.1. Filmhistorische Einordnung des Kinos von Bekmambetow und	
Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise	66
4.2. Nikita Mikhalkov als Vorreiter des russischen Blockbuster Kinos	69
4.3. Massenunterhaltungskino amerikanischer Prägung: der Blockbuster ...	70
4.3. Der Blockbuster als Identitätsstifter: Ein soziologischer Exkurs	73
4.3.1 Wächter der Nacht – Antons Wahl	76
4.3.2 Wächter der Nacht– Yegors Wahl	78
4.3.3 Die neunte Kompanie – Panzer.....	79
4.3.4 Die neunte Kompanie – Ankunft.....	81
4.3.5 Bekmambetows und Bondartschuks identitätsstiftende Blockbuster	
Sequenzen	82
4.3. Bondartschuks Filmkriege: Kommerzieller Erfolg durch gewonnene	
Schlachten	83
4.4. Bekmambetows Fantasiewelten: Kommerzieller Erfolg durch	
eskapistische Gegenentwürfe	89
4.5. Fazit Stoßrichtung 3.....	92
 5. Konklusion	92
 Anhang	
V) Bibliographie.....	97
VI) Kurzfassung.....	105
VII) Abstract.....	107
VIII) Curriculum Vitae.....	109

IV) Verzeichnis Grafiken, Tabellen und Bilder

Grafiken

Grafik 2.1: Entwicklung des Bruttoinlandprodukts Russlands von 1990 bis 2012 [Mrd. US Dollar] (S. 24)

Grafik 2.2: Lohn, Rente, Existenzminimum in Russland von 2004 bis 2009 [Euro/Monat] (S. 26)

Grafik 2.3: Russisches BIP nach sektoraler Entstehung 2009 [Prozent] (S. 26)

Grafik 2.4: Privater Verbrauch pro Kopf in Russland von 1990 bis 2012 [US Dollar] (S. 27)

Grafik 2.5: Staatliche Unterstützung der Filmproduktionen in Russland 2002 bis 2005 (S. 35)

Grafik 2.6: Einnahmen der russischen Filmtheater 2000 bis 2006 (S. 36)

Grafik 2.7: Budgetzuweisung staatliche Filmförderung in Russland 2005 (S. 38)

Grafik 2.8: Durchschnittsbudgets russischer Spielfilme: Entwicklung von 1998 bis 2005 (S. 40)

Grafik 2.9: Anzahl Filmkopien und durchschnittliche Anzahl Leinwände (S. 46)

Tabellen

Tabelle 2.1: Euro / Russischer Rubel Jahres-Schlusskurse 1994 bis 2014 (S. 20)

Tabelle 2.2: Filmproduktionen in Russland 2001 bis 2003 (S. 34)

Tabelle 2.3: Anzahl der in Russland produzierten Filme von 2001 bis 2005 (S. 39)

Tabelle 2.4: Kopien und Einnahmen der sieben erfolgreichsten russischen Filme des Jahres 2005 (S. 41)

Tabelle 2.5: Russische Filmproduktionen von 2006 bis 2009 mit staatlicher Unterstützung (S. 44)

Tabelle 2.6: Anzahl der internationalen, nationalen und nicht-kompetitiven Filmfestivals in Russland 2010 (S. 45)

Tabelle 2.7: Top Drei Filme nach Box Office Einnahmen in der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten von 2004 bis 2006, exklusive Ukraine ab 2005 (S. 47)

Tabelle 2.8: Entwicklung des Marktanteils russischer Produktionen am Markt der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten von 2004 bis 2009 (S. 48)

Bilder

Bild 3.1: Wächter der Nacht – Wohnung (S. 57)

Bild 3.2: Wächter der Nacht – Fleischmarkt (S. 58)

Bild 3.3: Wächter der Nacht – Verlassenes Haus (S. 58)

Bild 3.4: Wächter der Nacht – Metro (S. 59)

Bild 3.5: Wächter der Nacht – Polizeikontrolle (S. 59)

Bild 4.1: Sequenz Antons Wahl – Raum (S. 77)

Bild 4.2: Sequenz Antons Wahl – Spezialeffekt (S. 77)

Bild 4.3: Sequenz Yegors Wahl – Spezialeffekt und Raum (S. 78)

Bild 4.4: Sequenz Yegors Wahl – Soziales Umfeld (S. 79)

Bild 4.5: Sequenz Panzer (S. 80)

Bild 4.6: Sequenz Ankunft – Spezialeffekt und Raum (S. 81)

Bild 4.7: Sequenz Ankunft – Soziales Umfeld (S. 82)

1. Forschungsfrage

1.1 Problemstellung

„Russian cinema enjoyed a much-discussed revival in the early 2000s, largely because of the appearance of ‘Russian’ blockbusters such as Timur Bekmambetov’s *Night Watch*, which debuted at the Pushkin Theater and smashed box-office records in 2004. (...) Success – and by 2008 Russian films made up nearly 40 percent of the market – came by merging the past with contemporary patriotism.”¹

Dieses einleitende Zitat impliziert die zentralen Aspekte welche ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandle. In der Russischen Föderation hat sich nach der Russlandkrise respektive der Rubelkrise des Jahres 1998, im Rahmen der neuen marktwirtschaftlichen Gegebenheiten nach dem Fall der Sowjetunion, eine finanziell erfolgreiche, expansive Filmwirtschaft, ein nationales Blockbuster-Kino entwickelt. Ich analysiere im Rahmen meiner Diplomarbeit die Implikation eines neuen wirtschaftsliberaleren Systems in Interaffektivität mit postsowjetischen Politstrukturen unter Präsident Vladimir Putin und westlichem Populärkulturimpetus im Zuge eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung, dem Blockbuster, sowie formativer Elemente nationaler Identität als narrativer Impetus auf die Evolution dieser zeitgenössischen russischen Filmindustrialisierung. Den Kern meiner Untersuchung bilden die Jahre 1998 bis hin zum Ausbruch der globalen Finanz- und Wirtschaftskrise 2008, in welchen sich in Russland eine national und partiell auch international konkurrenzfähige Filmindustrie entwickeln konnte, die Konstituierung einer Industrie und eines Marktes innerhalb eines überblickbaren Zeithorizonts. Als paradigmatische Analyseobjekte werden die für die Periode signifikantesten Regisseure Fjodor Bondartschuk und Timor Bekmambetow mit ihren Filmen *Die neunte Kompanie* (2005) und *Stalingrad* (2013) sowie *Wächter der Nacht* (2004) und *Wächter des Tages* (2006) fungieren. Ich werde hier speziell die Idiosynkrasie in beider Werk bestehend aus ratifizierter westlicher Kultur und Filmnarration im

¹ Norris, Stephen M. (2012): *Blockbuster history in the new Russia: movies, memory and patriotism*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press. S. 3-4.

partiellen Konsens und Dissens mit heimatstaatlichem Topos unter den zwischen 1998 und 2008 neu entstandenen Produktionsbedingungen in Russland behandeln.

1.2 Zielsetzung

Ich werde im Rahmen meiner Diplomarbeit die drei fundamentalen Parameter respektive analytischen Stoßrichtungen des finanziell erfolgreichen Kinos von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise von 1998 erarbeiten:

- Den wirtschafts-politischen Kontext in welchem sich dieses Kino entwickelt konnte
- Den Einfluss konkreter Elemente nationaler Identität auf die Entwicklung der Stoffe
- Den Einfluss filmhistorischer Entwicklungen und kultureller Außenstimuli zur Entwicklung eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung (*Blockbuster Kino*) in Russland

Meine Forschungsfragen lauten:

- 1. Welches politische System bildet den Hintergrund für das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?**
- 2. Welchen Einfluss haben das Wirtschaftssystem und die Entwicklung der russischen Filmwirtschaft von 1998 bis 2010 auf das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?**
- 3. Welchen Einfluss haben konkrete Elemente nationaler Identität im post-sowjetischen Russland im Hinblick auf die Entwicklung der Inhalte der finanziell erfolgreiche Filme von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?**
- 4. Welchen Einfluss hat die Stimulation eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung auf das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?**

1.3 Methodologie

Meine Diplomarbeit gestaltet sich als deskriptive Werkanalyse basierend auf Literaturrecherche, Kontextualisierung und Diskurs der Forschungsfragen anhand der bestehenden Literatur und anschließender Operationalisierung und Diskussion der Erkenntnisse. Diese Recherche inkludiert die maßgeblichen Autoren, Texte und Filme zum vorliegenden Thema. Sie beinhaltet somit die Entwicklung der russischen Filmwirtschaft von 1998 bis 2010, die Entwicklung des politischen und wirtschaftlichen Systems im Russland unter Vladimir Putin von 1999 bis 2010, Abschnitte aus der Diskussion um nationale Identität im Russland nach dem Fall der Sowjetunion sowie zentrale Texte zur neueren russischen Filmgeschichte und zu den Funktionsweisen eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung. Vor allem das Hauptwerk zum vorliegenden Topos, Stephen M. Norris *Blockbuster History in the New Russia* (2012), gibt meiner Arbeit bedeutende Leitlinien und Referenzpunkte vor.

1.4 Analyseobjekte

Im Rahmen dieser Arbeit werden je zwei Filme von zwei Regisseuren, die für die Periode des russischen Kinos von 1999 bis 2010 maßgebend sind, stellvertretend für die Entstehung eines russischen Massenunterhaltungskinos in eben jener Periode analysiert. Es sind dies Fjodor Bondartschuks *Die neunte Kompanie* (2005) und *Stalingrad* (2013) sowie *Wächter der Nacht* (2004) und *Wächter des Tages* (2006) von Timur Bekmambetow. Hier eine Kurzbiografie beider Regisseure sowie die Synopsis der vier genannten Filme.

1.4.1 Fjodor Bondartschuk - Kurzbiografie

Fjodor Sergejewitsch Bondartschuk (geboren am 9. Mai 1967 in Moskau) kann als mediales Multitalent bezeichnet werden. Er ist sowohl Produzent und Regisseur als auch Schauspieler und Moderator. Bondartschuk ist Gründer des russischen, privat geführten Produktionsstudios *Art Pictures*. Als Sohn der Schauspielerin Irina Skobtseva und des russischen Regisseurs und Oscar-Preisträgers Sergei Bondartschuk ist er inmitten des sowjetischen und russischen Filmschaffens aufgewachsen, hervorragend vernetzt und personifiziert in Union mit seinem Vater

gleichsam den Transformationsprozess des sowjetischen Kinos hin zu einem modernen, nach marktwirtschaftlichen Regeln funktionierendem Filmschaffen in Russland. Im Zentrum dieser Arbeit steht Bondartschuks Kino im Russland nach der Rubelkrise 1998, konkret die beiden Filme *Die neunte Kompanie* (2005) und *Stalingrad* (2013).

1.4.2 *Die neunte Kompanie* (2005) - Synopsis

Die neunte Kompanie ist ein Spielfilm des russischen Regisseurs Fjodor Bondartschuk aus dem Jahr 2005. Der Film spielt am Ende der militärischen Intervention der Sowjetunion in Afghanistan im Jahr 1988 und basiert lose auf wahren Begebenheiten. Es ist grob in zwei Hälften geteilt. In Teil Eins lernt der Zuschauer eine Gruppe junger Rekruten kennen, die in einem Camp in Usbekistan brutal gedrillt und so auf ihren Einsatz im Afghanistankrieg vorbereitet werden. Im Rahmen dieser ersten Hälfte bildet sich unter den Rekruten tiefe freundschaftliche Bande. In Hälfte Zwei befinden sich die jungen Rekruten im Kriegseinsatz in Afghanistan als Teil der neunten Kompanie. Ihre Mission ist es einen strategisch wichtigen Hügel unter allen Umständen zu halten. Nach schweren Kämpfen gelingt dies zwar, es bleibt allerdings nur ein Rekrut am Leben. Als die Verstärkung eintrifft erfährt er, dass der Krieg mittlerweile zu Ende ist und der Kampf um den Hügel umsonst ausgefochten wurde. Durch den Rückzug der Sowjetarmee wurden die neunte Kompanie und ihre Mission schlicht vergessen.

Die neunte Kompanie war mit einem Einspielergebnis von 461,7² Millionen Rubel der erfolgreichste Film in Russland und in der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten (CIS) im Jahr 2005 und zu diesem Zeitpunkt der finanziell erfolgreichste russische Film aller Zeiten. Er führt die Liste der kommerziell erfolgreichsten Filme in Russland 2005 vor neun amerikanischen Produktionen in den Top 10 an.

² vgl. NevaFilm, RFFilm und Groteck (2010): *The film industry in the Russian Federation*. Straßburg: European Audiovisual Observatory. S. 108. (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Film Business Today)

1.4.3 *Stalingrad (2013) - Synopsis*

Stalingrad ist ein Spielfilm des russischen Regisseurs Fjodor Bondartschuk aus dem Jahr 2010. Es handelt sich hierbei um ein dem Genre Kriegsfilm zuzuordnen Werk, das als erste russische Produktion vollständig im Format IMAX 3D gedreht wurde und als erste nicht-amerikanische Produktion überhaupt das IMAX Format verwendete.

Die Geschichte spielt in der frühen Phase der Schlacht um Stalingrad, von Ende August 1942 bis Februar 1943. Ein aus fünf Männern bestehender russischer Spähtrupp kann sich nach einer gescheiterten Mission in ein durch die Straßenkämpfe bereits stark zerstörtes Wohnhaus nahe dem roten Platz von Stalingrad flüchten. Dort kommt es zu einer Pattsituation mit deutschen Truppen. In dem zerstörten Wohnhaus verstecken sich auch einige Zivilisten, darunter eine junge Frau, in die sich alle fünf Männer des Spähtrupps auf ihre Art und Weise verlieben. Die junge Frau wird für die Soldaten zu einer Art Personifizierung des russischen Freiheitskampfes, ein symbolisches *Mütterchen Russland*. Auf deutscher Seite herrscht Dialektik zwischen einem klar die Vernichtung des Wohnhauses verfolgenden Oberstleutnant und einem am Krieg verzweifelnden Wehrmachtsoffizier. Letztlich opfern sich die im Wohnhaus eingeschlossenen Russen in dem sie einen russischen Luftangriff provozieren der sowohl sie selbst als auch die deutschen Soldaten tötet. Nur die junge Frau, gleichsam *Mütterchen Russland*, überlebt.

Bondartschuks Film spielte 2013 etwa 52 Millionen US Dollar in Russland ein und setzte somit einen neuen Allzeitrekord für russische Filme.

1.4.4 *Timur Bekmambetow - Kurzbiografie*

Timur Nuruachitowitsch Bekmambetow (geboren am 25. Juni 1961 in Kasachstan) ist ein russischer Filmregisseur, Produzent und Drehbuchautor mit Wurzeln in der Produktion von Werbespots. Er ist kasachischer und jüdischer Abstammung und hat Bühnenbild für Theater und Film am Alexander Ostrovsky Institut in Taschkent studiert. Bekmambetow prozierte mit *Wächter der Nacht (2004)* und *Wächter des Tages (2005)* die kommerziell erfolgreichsten russischen Filme der Jahre 2004 und 2006. Heute arbeitet er hauptsächlich an amerikanischen Produktionen wie *Wanted (2008)* und *Abraham Lincoln Vampirjäger (2012)* oder russisch-amerikanischen

Koproduktionen wie *Darkest Hour* (2001). Die Filmproduktionsfirma *Bazelevs* wurde von ihm gegründet.

1.4.5 *Wächter der Nacht* (2004) - Synopsis

Wächter der Nacht ist ein Spielfilm des russischen Regisseurs Timur Bekmambetow der dem Genre Fantasy zuzuordnen ist. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Sergei Lukyanenko. Das generelle Setting des Plots bildet der Kampf zwischen zwei Gruppen von Menschen mit speziellen Fähigkeiten. Zum einen handelt es sich hierbei um jene die den Mächten des Lichts zugewandt sind und zum anderen um jene die den Mächten der Dunkelheit zugetan sind. Diese beiden Gruppen halten sich seit jeher gegenseitig unter Kontrolle. Die Krieger des Lichts bilden eine sogenannte Nachtwache um die Krieger der Dunkelheit des Nachts zu kontrollieren, die Krieger der Dunkelheit bilden eine Tagwache um die Krieger des Lichts tagsüber gleichsam einer Polizeistreife zu beobachten. Welcher Seite man angehören möchte, kann frei entschieden werden. Der Protagonist des Films ist Anton Gorodetsky, ein Mitglied der Nachtwache. Die Handlung dreht sich um ihn und seinen Sohn Yegor, den er zusammen mit seinen Mitstreiterinnen Olga und Svetlana sowie dem Anführer der Krieger des Lichts Geser davor bewahren möchte, sich den Kriegern der Dunkelheit anzuschließen. Dies misslingt, am Ende des Films verbündet sich Yegor mit dem Anführer der Krieger der Dunkelheit Zavulon. Der Film zeichnet sich durch die Einbettung seiner Fantasy-Diegeese in ein naturalistisches post-sowjetisches Moskau aus.

Wächter der Nacht wurde 2004 zu einem außerordentlichen kommerziellen Erfolg. Er spielte in Russland und in der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten (exklusive Ukraine) 668,4³ Millionen Rubel ein und stellt somit eine Zäsur im Massenunterhaltungskino der Russischen Föderation dar. Er war der erfolgreichste Film in Russland im Jahr 2004 und zu diesem Zeitpunkt der finanziell erfolgreichste russische Film aller Zeiten. Er führt die Liste der kommerziell erfolgreichsten Filme in Russland 2004 vor neun amerikanischen Produktionen in den Top 10 an.

³ vgl. Nevafilm RFilms et al. (2010), S. 108. (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Film Business Today)

1.4.6 *Wächter des Tages* (2006) - Synopsis

Wächter des Tages ist ein Spielfilm des russischen Regisseurs Timur Bekmambetow der dem Genre Fantasy zuzuordnen ist. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Sergei Lukyanenko und stellt die Fortsetzung des Films *Wächter der Nacht* von 2004 dar. Der Film schließt direkt an den ersten Teil an und behandelt Anton Gorodetskys Kampf seinen Sohn Yegor, der sich den Kriegern der Dunkelheit angeschlossen hatte, zu beschützen und zurück zur Seite des Lichts zu bringen. Im Verlauf des Plots entwickeln sich Kämpfe zwischen den Kriegern der Dunkelheit und den Kriegern des Lichts in deren Verlauf Moskau beinahe vollständig zerstört wird. Durch einen magischen Gegenstand, die *Kreide des Schicksals*, kann Anton die Geschehnisse rückgängig machen und ein glückliches Ende für sich und seinen Sohn herbeiführen. Der Film zeichnet sich, wie sein Vorgänger, durch die Einbettung seiner Fantasy-Diegeese in ein naturalistisches post-sowjetisches Moskau aus.

Wächter der Nacht wurde 2005 von Fjodor Bondartschuks *Die neunte Kompanie* als kommerziell erfolgreichster russischer Spielfilm aller Zeiten abgelöst. *Wächter des Tages* wurde wiederum 2006 zu einem außerordentlichen kommerziellen Erfolg. Er spielte in Russland und in der *Gemeinschaft Unabhängiger Staaten* (exklusive *Ukraine*) 867,5⁴ Millionen Rubel ein. Er war der erfolgreichste Film in Russland im Jahr 2006 und zu diesem Zeitpunkt der finanziell erfolgreichste russische Film aller Zeiten. Er führt die Liste der kommerziell erfolgreichsten Filme in Russland 2004 vor neun amerikanischen Produktionen in den Top 10 an.

⁴ vgl. Nevafilm RFilms et al. (2010), S. 109, (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Film Business Today)

1.5 Struktur der Diplomarbeit

1. Deskriptive Analyse der wirtschaftlichen Entwicklung Russlands nach der Rubelkrise 1998
2. Deskriptive Analyse der Entwicklung des politischen Systems in Russland und dessen Auswirkung auf Medienpluralismus ab 1999 unter Präsident Vladimir Putin
3. Deskriptive Analyse der Entwicklung der russischen Filmwirtschaft von 1998 bis 2010
4. Deskriptive Analyse konkreter Elemente zum Diskurs über nationale Identität im Russland nach dem Fall der Sowjetunion
5. Deskriptive Analyse zentraler Demarkationslinien der neueren russischen Filmgeschichte (ab 1990)
6. Deskriptive Analyse des Impetus eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung auf das russische Kino ab 1999
7. Durchgängige Objektanalyse: Fjodor Bondartschuk *Die neunte Kompanie* (2005) und *Stalingrad* (2013) sowie Timor Bekmambetow *Wächter der Nacht* (2004) und *Wächter des Tages* (2006)

2. Stoßrichtung 1: Wirtschafts-politischer Kontext

„Die empirische Analyse lässt erkennen, wie die Interdependenzen zwischen Wirtschaft (internationaler Filmhandel, jeweils auf globaler bzw. europäischer Ebene) und den politischen Strukturen beschaffen sind. Simultan sind damit spezifische kulturelle Implikationen verknüpft.“⁵

In ihrer Arbeit *Globalisierung der Filmwirtschaft – Die Uruguay-Runde des GATT* (2001) eröffnet Tanja Nadine Ertl einen Diskurs, der sich um die Frage der Interdependenzen zwischen politischen Systemen und politischem Hintergrund, der damit eng verwobenen wirtschaftlichen und ökonomischen Entwicklung eines Landes und einer Volkswirtschaft und dem kulturellen Output der in einem solchen Kontext produziert wird dreht.

Der konkrete kulturelle Output der im Rahmen dieser Arbeit als Produkt seines politischen und wirtschaftlichen Kontexts analysiert wird betrifft das Kino der beiden russischen Regisseure Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk, zeitlich konkretisiert jenes Kino, das die beiden in den Jahren nach der schweren russländischen Wirtschafts- und Währungskrise von 1998 produziert haben.

Exemplarisch stehen dafür die Filme *Wächter der Nacht* (2004) und *Wächter des Tages* (2006) von Bekmambetow sowie *Die neunte Kompanie* (2005) und *Stalingrad* (2013) von Bondartschuk.

„The birth of blockbuster history – or the way American cultural practices could be adapted to make Russian historical epics – parallels the rise of Putin and the resurgence of Russian political nationalism.“⁶

Den bereits eingeführten politischen und wirtschaftlichen Kontext dieses Kapitels werde ich gleichsam als eine Kante eines Dreiecks in Triangulation mit einem von Norris (2012) implizierten filmhistorisch-kulturellen Kontexts der Stimuli eines amerikanischen Blockbuster-Kinos auf russische Produktionen, das ich fortführend

⁵ Ertl, Tanja Nadine (2001): *Globalisierung der Filmwirtschaft: die Uruguay-Runde des GATT ; eine Analyse zu Ökonomie, Politik und Kultur von Film unter besonderer Berücksichtigung der Mediengeschichte und der Positionen der Verhandlungspartner EG und USA*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang. S. 390.

⁶ Norris (2012), S. 5.

als Massenunterhaltungskino amerikanischer Prägung bezeichne und definiere, sowie mit dem Impetus einiger Komponenten nationaler Identität entwickeln.

„Vladimir Putin wird von einer großen Mehrheit der russländischen Bürger als Herrscher angesehen, der die Zeit der Wirren und die Krise Russlands in der Ära Jelzin beendet hat. Putin wird für viele Jahrzehnte zu den markantesten Führern Russlands gezählt werden. (...) Die Besserung der sozialen und wirtschaftlichen Lage ist aber mit einer autoritären Verhärtung der russländischen Politik einhergegangen – mit der Gleichschaltung der Parteien und des Parlaments, der nachhaltigen Zerstörung pluralistischer Medien und der Gängelung von NGOs.“⁷

Dieses einleitende Zitat stammt von einem der führenden österreichischen Russland-Experten, Univ. Prof. Dr. Gerhard Mangott. Er umreißt darin im Jahr 2009 in wenigen prägnanten Sätzen das prinzipielle Wesen einer von Vladimir Putin in Folge der Regentschaft seines Vorgängers Boris Jelzin etablierten Regierungsform, die Mangott (2009) folgend als autoritäre *korporatistische Marktwirtschaft* bezeichnet werden könnte. Diese Auslegung der Marktwirtschaft hat nach der schweren Wirtschaftskrise der Jahre 1998 und 1999 in sehr kurzer Zeit zur Erstarkung der russischen Volkswirtschaft geführt, das Land zu einem relevanten internationalen Player gemacht und in einem ehemaligen kommunistischen Staat eine kaufkräftige, konsumorientierte Mittelschicht etabliert. Aus diesem Grund spricht Mangott (2009) in seiner vorliegenden Publikation auch vom „russländischen Phönix“⁸ der wirtschaftlich darniederliegend nach 1999 gleichsam zum Höhenflug ansetzt. Im Jahr 2009 war die globale Finanz- und Wirtschaftskrise zwar schon Teil der internationalen Lebensrealität, die Entwicklungen des Jahres 2014 rund um die Revolution in der Ukraine, die Annektierung der Halbinsel Krim durch die Russische Föderation, die gegenseitigen Wirtschaftssanktionen zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika, der Europäischen Union und der Russischen Föderation, den fallenden Ölpreis und die damit einhergehende massive Abwertung des Rubels, konnte Mangott damals freilich nicht antizipieren. Die Entwicklung der russischen Währung im Jahr 2014 erinnert an jene des Jahres 1998 und könnte in künftiger Betrachtung

⁷ Mangott, Gerhard (2009): *Der russische Phönix*. Wien: Krenmayr & Scheriau. S. 77.

⁸ Ders. (2009), S. 10.

gleichsam einen historischen Bogen jenes Kontext herstellen den ich im Rahmen dieses Kapitels beschreiben möchte und ihn mit einem vorläufigen Ende versehen. Wie einleitend bereits dargelegt, möchte ich das Kino von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise 1998 aus drei Stoßrichtungen betrachten und analysieren. Neben der filmhistorischen Entwicklung des russischen Kinos hin zu einer internationalen Filmsprache im Sinne des modernen Blockbuster-Kinos und der Frage nach nationaler Identität im post-sowjetischen Kino, liefern die wirtschaftliche Entwicklung und der wirtschaftliche Nährboden für russische Kinoproduktionen eine ganz entscheidende Stoßrichtung meiner Analyse. Dieser Stoßrichtung werde ich mich im nun Folgenden widmen.

2.1. Die Russlandkrise (Rubelkrise 1998-1999)

In den Jahren 1998 und 1999, also gleichsam am Ende des ersten Jahrzehnts nach dem Fall der Sowjetunion schlitterte Russland aus einem Konglomerat an Ursachen in eine noch heute den Habitus vieler Russen und Russinnen definierende schwere Wirtschaftskrise. Diese Krise ging, ähnlich den aktuellen Entwicklungen des Jahres 2014, mit einem massiven Wertverlust des russischen Rubels einher, der dazu führte, dass die Vermögen der russischen Bürger beinahe über Nacht massiv an Wert verloren. Noch heute führt diese traumatische Erfahrung dazu, dass die Spareinlagenquote in Russland außerordentlich niedrig ist.

Wie wir der folgenden Tabelle 2.1 entnehmen können, wurde der russische Rubel 1994 zum ersten Mal in Euro gehandelt und hatte einen Jahres-Schlusskurs von 4,4235. Das bedeutet, dass man 1994 für einen Euro 4,4235 russische Rubel zu bezahlen hatte. Die Entwicklung der vergangenen 20 Jahre impliziert nun, lässt man die Vorgänge des Jahres 2014 außer Betracht, einen massiven Kurssprung, und zwar im Jahr 1998. Hatte man zu Beginn des Jahres 1998 noch 6,6025 Rubel für einen Euro zu bezahlen, so waren es am Ende des Jahres 25,4280 Rubel. Was war passiert?

„Die russische Währungskrise vom August 1998 ist der vorläufige Höhepunkt einer sich seit November des vergangenen Jahres verstärkenden Krise der russischen Staatsfinanzen und des Bankensektors. Diese Krise entstand durch eine wachsende kurzfristige Defizitfinanzierung und Spekulationsgeschäfte der Banken. Gefördert wurde beides durch die

Geldpolitik der Zentralbank, die nicht nur hohe, sondern zuletzt sogar steigende Realzinsen in Kauf nahm, um den Wechselkurs zu stabilisieren. Dieses Ziel wurde zunehmend unrealistisch, weil die Exportpreise für Rohstoffe im Gefolge der Krisen in Asien sanken und zu einem Defizit in der Leistungsbilanz führten. Die notwendigen Reformen der öffentlichen Finanzen und des Bankensektors sind über Jahre hinweg durch den grundlegenden Konflikt zwischen Regierung und Parlament einerseits und zwischen Regierung und Regionen andererseits verhindert worden.“⁹

Diese Währungskrise im Jahr 1998 hat zwar einen anderen Ursprung als jene die wir zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit erleben. Ihre Auswirkungen sind allerdings ähnlich.

EUR/RUB (Euro / Russischer Rubel) Jahres-Schlusskurse

Jahr	Erster	Hoch	Tief	Schluss	%
2014	45,2701	85,0910	44,9977	70,9678	56,77%
2013	40,2460	45,4136	38,7999	45,2701	12,48%
2012	41,5354	41,9096	38,3979	40,2460	-3,10%
2011	40,9371	43,7663	39,1906	41,5354	1,46%
2010	43,5825	43,7212	36,9450	40,9371	-6,07%
2009	41,0989	46,8891	39,2660	43,5825	6,04%
2008	35,7094	41,4323	33,9986	41,0989	15,09%
2007	34,7555	36,1961	34,2205	35,7094	2,74%
2006	34,0345	34,9065	33,2455	34,7555	2,12%
2005	37,6100	37,3450	33,7015	34,0345	-9,51%
2004	36,7900	37,8850	34,1300	37,6100	2,23%
2003	33,5032	36,7900	32,9100	36,7900	9,81%
2002	27,1639	33,5032	26,3471	33,5032	23,34%
2001	26,8164	27,4536	23,6300	27,1639	1,30%
2000	27,7248	29,5851	22,8200	26,8164	-3,28%
1999	25,4280	28,6891	24,0000	27,7248	9,03%
1998	6,6025	27,0565	7,9341	25,4280	285,13%
1997	6,9242	6,9824	6,0591	6,6025	-4,65%
1996	6,1457	7,0845	5,9728	6,9242	12,67%
1995	4,4235	7,0100	4,4140	6,1457	38,93%
1994	1,7049	4,4235	1,7049	4,4235	159,45%

Tabelle 2.1: Euro / Russischer Rubel Jahres-Schlusskurse 1994 bis 2014 (o.N., o.J., *Euro-Rubel Historie*, <http://www.boerse.de/historische-kurse/Euro-Rubel/EU0001458346>, Zugriff: 30.12.2014)

⁹ Gabrisch, Hubert und Linne, Thomas (1998): *Rußland-Krise: Ursachen, Folgen und Wege zur Überwindung*. In: *Wirtschaft im Wandel* 12/1998. S. 3.

Die Preise für Energieträger wie Öl und Gas, auf deren Export die russische Volkswirtschaft stark angewiesen ist, sinken auf dem Weltmarkt und die Währung gerät unter Druck.

Christian Forstner (1999) beschreibt ein ganzes Bündel an Gründen und Auslösern der Rubelkrise 1998. Er differenziert zwischen externen und internen Determinanten.

Zu den externen Determinanten zählen:

- Kapitalabzug aus Russland im Zuge der Asienkrise
- Drastischer Rückgang der Weltmarktpreise für Öl und Gas
- Liberale Währungspolitik
- Fixierung westlicher Entscheidungsträger auf die Persönlichkeit Boris Jelzin

Zu den internen Determinanten zählen:

- Der Transformationsprozess von der Planwirtschaft hin zur Marktwirtschaft war nicht befriedigend abgeschlossen (zum Beispiel hielt man durch staatliche Subventionierung an maroden Betrieben fest)
- Protektion des Energiesektors durch Ministerpräsident Wiktor Tschernomyrdin auf Kosten unsolider Haushaltspolitik und vermehrter Kreditaufnahmen
- Hohe Staatsverschuldung
- Unklares Steuersystem
- Oligarchisierung
- Hohes Maß an Virtualität im russischen Wirtschaftssystem durch Surrogat- und Bartergeschäfte

Das Bild Russlands im Ausland wird 1998 von folgenden Faktoren beeinflusst:

- Korrupte politische Strukturen
- Ein schwacher, alkoholkranker Präsident Boris Jelzin
- Eine richtungslose Regierung, die einen unklaren Kurs zwischen inflationsfördernder Fiskalpolitik und wirtschaftlicher Restriktion fährt
- Ein nationalistisches Parlament, das den Ausweg aus der Krise blockiert¹⁰

Wir haben es 1998 somit mit einem ganzen Bündel an Gründen zu tun, die letztlich zu einem Bankrott der Russischen Föderation führten.

¹⁰ vgl. Forstner, Christian (1999): *Hintergründe und Perspektiven der Krise*. Electronic ed.: Bonn: FES Library, <http://library.fes.de/fulltext/stabsabteilung/00824001.htm#LOCE9E1>, Zugriff: 30.12.2014.

Im Rahmen meiner Diplomarbeit möchte ich nun nicht in ökonomischen Details zur Rubelkrise 1998 versinken, sondern an dieser Stelle eine Brücke zu den folgenden Entwicklungen schlagen. Die Russlandkrise stellte eine klare Zäsur dar und legt gleichsam die Wunden und Schwachstellen des Systems offen. Weder die nationale Identität Russlands noch seine Realwirtschaft hatten den Transformationsprozess hin zu einer funktionierenden in eine Demokratie eingebettete Marktwirtschaft vollzogen.

2.2. Die Ökonomische Entwicklung Russlands von 1999-2009: Der Weg in die Korporatistische Marktwirtschaft

„In the fall of 1998, Russia faced the threat of governmental collapse. For the sake of survival, Yeltsin went for an unexpected experiment – agreeing to the formation of a system of *dual leadership*, placing responsibility for current development on Yevgeny Primakov (who became prime minister), who had the support of the parliament. For the first time in Russian history, government was divided. Thanks to this experiment, the government made it through the most dangerous period and maintained control over the situation. (...) Soon Yeltsin regained his confidence and returned to the formula of electoral monarchy, especially since this formula alone gave him the opportunity of guaranteeing the continuity of the regime. The way this problem was solved – by appointing Vladimir Putin as his successor, organizing his campaign, with all of the levers of state pressure at his disposal, and neutralizing his opponents – confirms that the political regime that had arisen in Russia has little in common with democracy.“¹¹

Putin wurde also weniger gewählt als vielmehr von seinem Vorgänger auserwählt, eine Demarkationslinie der semi-monarchistischen Machtübergabe, deren Fortsetzung man auch später in den Machtwechseln zwischen Vladimir Putin und Dmitri Medwedew erleben konnte.

Als Putin 2000 die Präsidentschaft übernahm, war vom ursprünglichen Programm der wirtschaftlichen Reformen der ersten Phase der Perestroika, die im April 1985

¹¹ Shevtsova, Lilia (2001): *From Yeltsin's to Putin's Sunrise: The Evolution of Electoral Monarchy in Russia*. In: Mangott, Gerhard und Kauer, Lisl [Hrsg.] (2001): *Der Fall Russland: Wegmarken eines Machtwechsels*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft. S. 46-47.

auf der Plenumssitzung des ZK und 1986 auf dem Parteitag der KPdSU beschlossen wurden, und damals schon keineswegs radikal waren, auch im Transformationsprozess der 1990er Jahre nur teilweise und oftmals dürftig umgesetzt:

- Verdoppelung der Produktion bis zum Jahr 2000
- Normalisierung der Versorgung
- Stärkung der Planungsinstanzen
- Disziplin am Arbeitsplatz steigern
- Individuelle Vergütung
- Modernisierung der Landwirtschaft
- Förderung moderner Technologien
- Scharfes Vorgehen gegen Korruption¹²

Vor allem die Themenschwerpunkte Produktionsmengen, Modernisierung und Korruptionsbekämpfung waren 1999 genau so aktuell wie sie gegen Ende der Sowjetunion waren und noch heute sind. Im *Corruption Perception Index* von 2013 wird Russland mit einem Score von 28 auf Platz 127 der am wenigsten korrupten Länder geführt, zwischen Pakistan und Bangladesch.¹³ Im Umkehrschluss bedeutet das, dass 126 Länder als weniger korrupt als Russland eingestuft werden.

Die nun folgenden Ausführungen zur wirtschaftlichen Entwicklung Russlands von 1999 bis 2009 beziehen sich auf Gerhard Mangotts (2009) Gedanken in *Der russische Phönix*.

Zunächst gilt es zu konstatieren, dass im fraglichen Zeitraum die makroökonomische Entwicklung der Russischen Föderation als signifikant positiv einzustufen ist. Die Finanzkrise ab 2008 hat freilich Russland ebenso hart getroffen wie viele andere Volkswirtschaften, sie bildet aber nicht den Hintergrund in welchem Bekmambetow und Bondartschuk die zentralen Analyseobjekte dieser Betrachtung produziert haben.

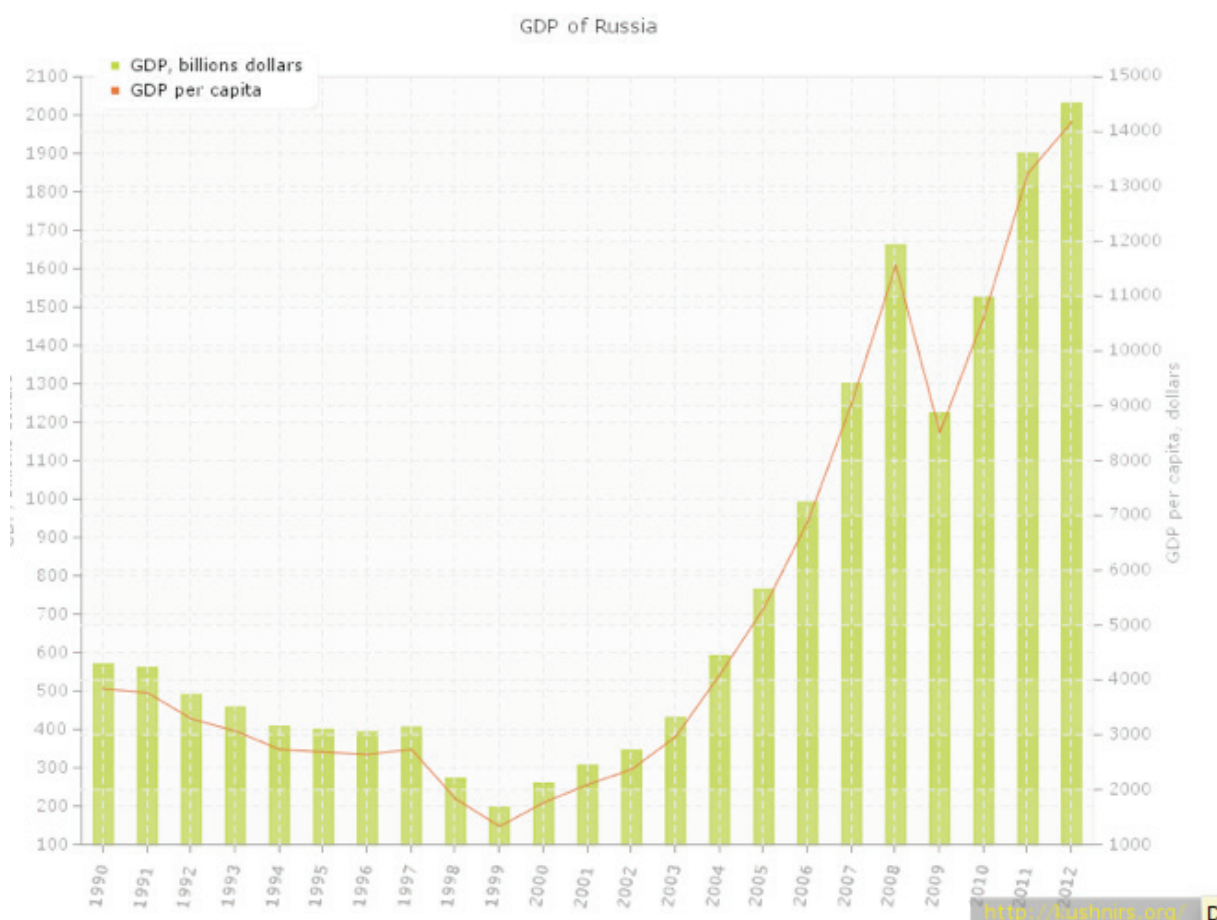
Einleitend zeigt uns Grafik 2.1 die Entwicklung des russischen Bruttoinlandprodukts (BIP) von 1990 bis 2012 als Indikator der Wirtschaftsleistung des Landes. Es ist festzustellen, dass das BIP ab dem Krisenjahr 1999 bis zum Ausbruch der Finanz-

¹² vgl. Druwe, Ulrich (1991): *Das Ende der Sowjetunion: Krise und Auflösung einer Weltmacht*. Weinheim [u.a.]: Beltz Quadriga. S. 115.

¹³ o.N., o.J., *2013 Corruption Perceptions Index*, <http://www.transparency.org/cpi2013/results>, Zugriff: 31.12.2014.

und Wirtschaftskrise 2008 stetig gewachsen ist und sich von 196 Milliarden US Dollar auf 1.661 Milliarden US Dollar im Jahr 2008 mehr als verachtfacht hat.

Diese signifikante ökonomische Entwicklung der Finanzmärkte und der Realwirtschaft basieren auf ökonomischer Modernisierung unter Vladimir Putin die einher geht mit autoritärer Verhärtung im politischen Bereich. Maßgeblich für das rasante Wirtschaftswachstum waren zwei Indikatoren. Zum einen kam es 1998 durch die Krise des russischen Finanzmarkts und die damit einhergehende Rubelabwertung zur Stärkung der russischen Industrieproduktion. Durch die Abwertung der Währung waren teure Importe aus dem Ausland für russische Konsumenten nicht mehr leistbar. Das führte zu einer Steigerung der Nachfrage nach qualitätsschwächeren einheimischen Produkten. Diese Importsubstitution war ein Faktor für das einsetzende Wirtschaftswachstum.¹⁴



Grafik 2.1: Entwicklung des Bruttoinlandsprodukts Russlands von 1990 bis 2012 [Mrd. US Dollar]

(Kushnir, Ivan, o.J., *Die Makroökonomie Russlands: Bruttoinlandsprodukt*.

http://de.kushnirs.org/makrookonomie/profile/profile_russia.html#t_1_1, Zugriff: 31.12.2014)

¹⁴ vgl. Mangott (2009), S. 84 ff.

Der zweite zentrale Impetus des russischen Wirtschaftswachstums betrifft die Exporte. Der für die russische Volkswirtschaft immanent wichtige Export von Energieträgern wie Öl und Gas wird in US Dollar fakturiert, somit hatte die Rubelkrise kaum Einfluss auf die Wettbewerbsfähigkeit der Säulen der russischen Exportwirtschaft. Zusätzlich stiegen die Preise aufgrund der Nachfragesituation zwischen 1999 und 2009 rasant an. Kostete ein Barrel der Referenzmarke *Light Sweet* 1999 noch 12,5 US Dollar, so waren es im Sommer 2008, kurz vor Ausbruch der globalen Finanz- und Wirtschaftskrise, satte 145 US Dollar. Des Weiteren stieg auch die Nachfrage nach russischem Erdgas, vor allem aus den Ländern der Europäischen Union. Die Preisformel von Erdgas in den Lieferverträgen der *Gazprom* mit europäischen Abnehmern enthält einen Konnex zur Preisentwicklung von Erdöl somit wurde auch Erdgas zu einem immer lukrativeren Geschäftszweig.¹⁵ Bereits 2006 war die erweiterte Europäische Union Russlands führender Handelspartner. Russland bezog approximiert 40 Prozent seiner Importe aus der EU und wickelte 57 Prozent seiner Exporte mit selbiger ab.¹⁶ Die Filme von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk können der Massenunterhaltung zugeschrieben werden. Aus diesem Grund ist es relevant im Kontext makroökonomischer Observation die sozialen Auswirkungen des russischen Wirtschaftswachstums zwischen 1999 und 2009 einer Evaluation zu unterziehen.

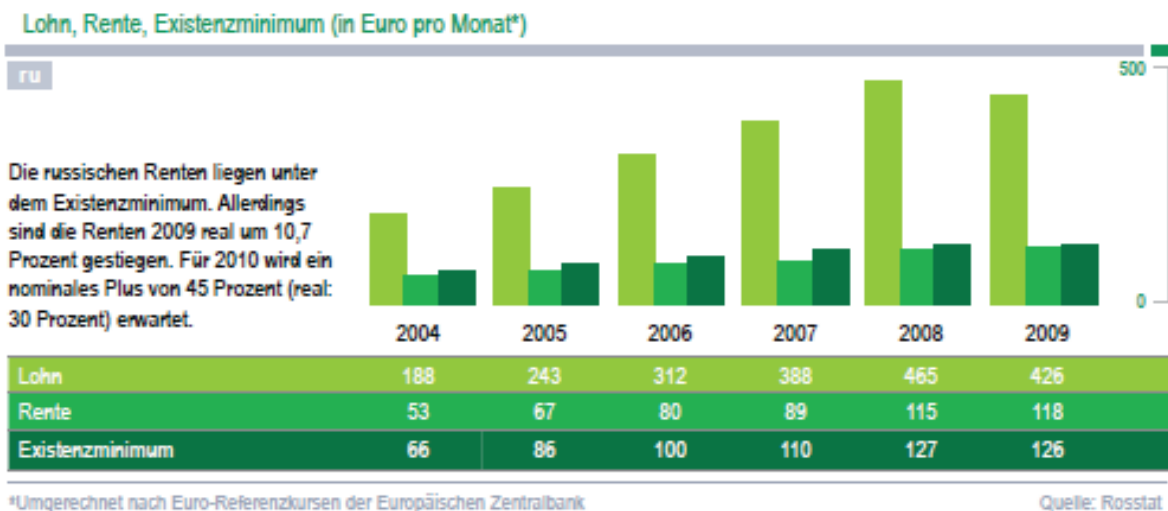
„Mit dem wirtschaftlichen Wachstum ist eine deutliche Steigerung der Reallöhne verbunden. 1999 noch um 22 Prozent eingebrochen, verzeichneten die Bruttolöhne innerhalb nur eines Jahres einen Zuwachs von 20 Prozent – eine soziale Besserung, die mit der Wahl Vladimir Putins zusammenfällt. Zwischen 2000 und 2006 sind die Bruttoreallöhne um durchschnittlich 15 Prozent/Jahr gewachsen. 2007 lag das Reallohnwachstum bei 16 Prozent. Die wachsende Kaufkraft hat sich in einem starken Binnenkonsum bemerkbar gemacht; allein 2007 hat der private Konsum in Russland um 13 Prozent zugenommen.“¹⁷

¹⁵ vgl. Mangott (2009), S. 85 ff.

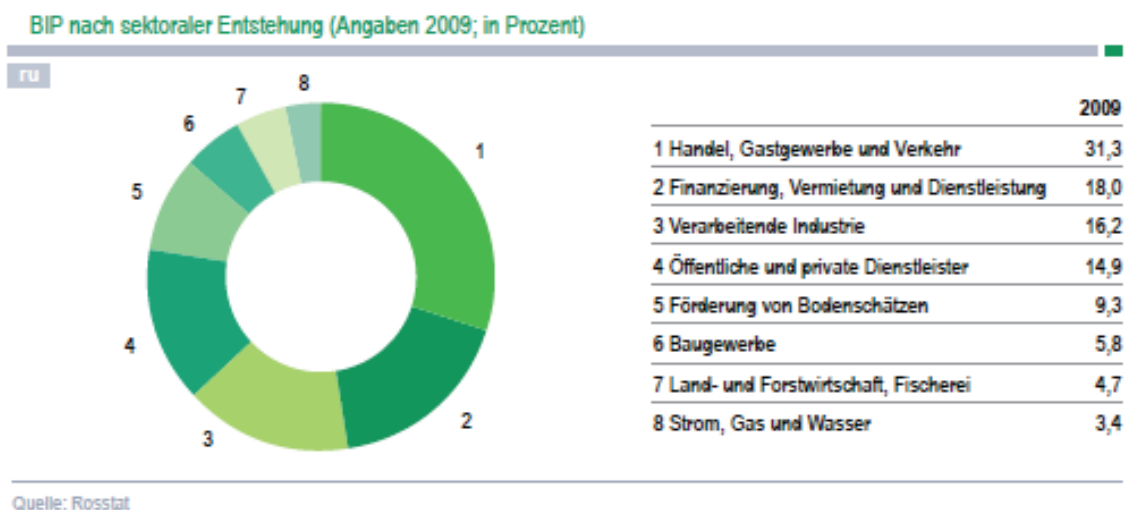
¹⁶ vgl. Astrov, Vasily und Havlik, Peter (2008): *Economic Developments in the Wider Black Sea Region*. In: Mangott, Gerhard und Hamilton, Daniel [Hrsg.] (2008): *The Wider Black Sea region in the 21st Century. Strategic, Economic and Energy Perspectives*. Washington DC: Center for Transatlantic Relations. S. 134.

¹⁷ Mangott (2009), S.88-89.

Diese Feststellungen von Gerhard Mangott (2009) lassen sich durch Grafik 2.2. untermauern. Diesbezüglich sei allerdings angemerkt, dass das Wachstum der Löhne nicht kongruent zu jenem der Renten verläuft. Diese liegen weitgehend unter dem Existenzminimum, eine Tatsache, die eine Konsumschere zwischen jüngeren und älteren Generationen impliziert.



Grafik 2.2: Lohn, Rente, Existenzminimum in Russland von 2004 bis 2009 [Euro/Monat]¹⁸



Grafik 2.3: Russisches BIP nach sektoraler Entstehung 2009 [Prozent]¹⁹

¹⁸ Germany Trade & Invest, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Moskau und Deutsch-Russische Außenhandelskammer (2010): *Russland in Zahlen: Aktuelle Wirtschaftsdaten für die Russische Föderation*. S. 18, (Quelle der Autoren: Rosstat)

¹⁹ Ders. (2010), S. 5, (Quelle der Autoren: Rosstat)

Von Relevanz sind ebenfalls die Erkenntnisse, die aus der sektoralen Zusammensetzung des Bruttoinlandsprodukts abgeleitet werden können. Hier kann konstatiert werden, dass die größten BIP Produzenten aus den Sektoren Handel, Gastgewerbe und Verkehr (31,3 Prozent) sowie Finanzierung, Vermietung und Dienstleistung (18 Prozent) stammen. Somit werden die größten Teile der russischen Wirtschaftsleistung in Bereichen erzielt, die einen direkten Konnex zur Realwirtschaft und zur Lebensrealität der Bevölkerung aufweisen, Wertschöpfungssektoren denen auch die Film- und Kinoindustrie einverleibt ist.

Diese Denkprozesse lassen sich vortrefflich mit den Daten aus Grafik 2.4 kombinieren. Sie stellt die Entwicklung des privaten Verbrauchs pro Kopf in Russland von 1990 bis 2012 dar. Der private Verbrauch ist vor allem seit 1999 rasant angestiegen.



Grafik 2.4: Privater Verbrauch pro Kopf in Russland von 1990 bis 2012 [US Dollar], (Kushnir, Ivan, o.J., *Die Makroökonomie Russlands: Haushaltsausgaben*.

http://de.kushnirs.org/makrookonomie/household_consumption_expenditure/household_consumption_expenditure_russia.html, Zugriff: 31.12.2014)

Lag er 1998 noch unter 190 US Dollar, ist er bis zum Ausbruch der Finanz- und Wirtschaftskrise 2008 auf über 800 US Dollar gestiegen und hat sich somit mehr als vervierfacht. Der Privatkonsum Russlands machte 2012 nicht weniger als drei Prozent des globalen Privatkonsums aus.

Objekt weitreichender Diskussionen ist nun die Frage, um welche Staatsform es sich nun in diesem Russland unter Vladimir Putin handelt. Ich habe dieses Kapitel Gerhard Mangott (2009) folgend mit der Terminologie einer *korporatistischen Marktwirtschaft* übertitelt. Diese Terminologie soll an dieser Stelle in politischer Natur konkretisiert werden. In vielerlei Hinsicht trägt das politische System Vladimir Putins Züge eines autoritären Korporatismus. Die Ziele des Landes und der Volkswirtschaft werden von einer verhältnismäßig kleinen Gruppe an Verbündeten und Vertrauten um Putin festgesetzt. Pluralismus wird in vielerlei Hinsicht als Hindernis gesehen und weitgehend ausgesetzt. Einen kritischen Blick auf die autoritären und anti-pluralistischen Züge des russischen Systems ab 1999, vor allem im Hinblick auf die Medienindustrie, wirft das folgende Unterkapitel.

2.3. Stabilität und eingeschränkter Pluralismus

„The Russian economy is typically referred to as a distorted or quasi market economy. It is market as the private sector is predominant, everything carries a price, profit is an incentive, and most economic activity is formally connected with markets for both acquiring means and disposing of products, as indeed were the Soviet supply (*snabzhenie*) and disposal (*sbyt*) systems. It is quasi or distorted as necessary markets are often severely restricted or missing, activity is often legally unprotected and/or subject to bureaucratic or criminal caprice or extortion, and non-economic factors (personal ties and/or traditional links) are often determinant of the activities allowed or pursued.”²⁰

Russland unter Vladimir Putin hat sich zu einer Art „Stabilokratie“²¹ entwickelt wie Gerhard Mangott es bezeichnet. Die Basis für diese Stabilokratie bildet eine Interpretation der Marktwirtschaft, wie sie Richard E. Ericson (2006) im einleitenden

²⁰ Ericson, Richard E. (2006): *The Russian Economy*. In: Danspeckgruber, Wolfgang [Hrsg.] (2006): *Perspectives on the Russian state in transition*. Princeton, N.J.: Liechtenstein Institute on Self-Determination. S. 113.

²¹ Mangott (2009), S. 109.

Zitat dieses Kapitels auf den Punkt bringt. Das russische Wirtschaftssystem, in dem auch das Produkt Film und somit die Werke von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk agieren, trägt zum einen Merkmale eines Marktes - simplifiziert die Suche nach Equilibriums im Spiel aus Angebot und Nachfrage. Dennoch stellt Ericson dieser Marktwirtschaft ein *quasi* voran. Zu stark ist die Einflussnahme des Staates, zu markant die Weiterführung sowjetischer Handlungsweisen. Vor allem die Negation von Prinzipien wie Opportunitätskosten oder Budgetrestriktionen exemplifizieren Attitüden, welche eine fundamentale Disparität zur europäischen oder amerikanischen Interpretation der Marktwirtschaft implizieren.²²

„Traditionally, in Soviet and Tsarist times, economic interests had ranked well down the list of foreign policy priorities, very much an ugly stepsister to the ‘real’ business of security and geopolitics.“²³

Zur russischen Lesart des Prinzips Marktwirtschaft blicken wir retrograd in den dazugehörigen Transformationsprozess von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft. Der Terminus *Stabilokratie* beinhaltet das Postulat der Stabilität.

„An economy in transition should not initiate immediately the process of reaching its ultimate goals; it should first try to achieve a certain degree of macroeconomic stability. In the former CMEA countries, for example, an alternative route could have been to stabilize the economies in an overall sense and then set about restructuring.“²⁴

Diese Stabilität, die einer Volkswirtschaft einzuverleiben ist, damit sie unter anderem Nährboden einer gedeihenden, dem freien Spiel der Märkte ausgesetzten Filmwirtschaft sein kann, fußt auf folgenden Charakteristiken:

- Kontrollierte Inflation, weitgehend unter 10 Prozent
- Hoher Grad an Beschäftigung

²² vgl. Ericson (2006), S. 119.

²³ Lo, Bobo (2003): Vladimir Putin and the evolution of Russian foreign policy. London [u.a.]: Blackwell. S. 51.

²⁴ Klein, Lawrence Robert (2001): *What Do Economists Know about Transition to a Market System?*. In: Klein, Lawrence R. und Pomer, Marshall [Hrsg.] (2001): *The new Russia: transition gone awry*. Stanford: Stanford University Press. S 79.

- Wachstum
- Ausgeglichene Einkommensverteilung
- Der Staat sollte die notwendigen Sozialleistungen zur Verfügung stellen
- Ausbau der Infrastruktur
- Internationale Zahlungsverpflichtungen im Equilibrium
- Ausgeglichene Fiskalbilanz
- Kontrollierte Währungszirkulation²⁵

Eine solche Form der ökonomischen Stabilität ist im Regelfall nur über den Faktor Zeit realisierbar. Ein Faktor, der den russischen Entscheidungsträgern nicht zur Verfügung stand. Die Sowjetunion hätte, so wie man es zum Beispiel in China beobachten konnte, graduell in einen Status des Marktsozialismus oder synonym des Konkurrenzsozialismus überführt werden können. Im Rahmen dieses Modells hätte man Staatsbetriebe vergesellschaften können und die Produktion der tatsächlichen Nachfragesituation unterworfen, Investitionen und somit ein entscheidendes Lenkungsinstrument aber nach wie vor in der Hand des Staates belassen. Der Übergang von der Planwirtschaft zu ersten Implikationen der Marktwirtschaft hätte so stabil verlaufen können. Russland hat diesen Weg nicht eingeschlagen, musste sofort handeln und war nicht ausreichend auf einen solchen Transformationsprozess vorbereitet. In diesen frühen Entwicklungsmustern der Russischen Föderation liegen Ursachen begraben, die mit späteren Instrumenten zur raschen Erreichung von Stabilität Konnektivität aufweisen.

Die Revolutionen des Herbst 1989 wurden in der politischen Elite des Westens mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Der Kollaps autoritärer Systeme in Osteuropa und die Abspaltung zu einem als antagonistisch empfundenen Russland hatten in der gesamten ehemaligen Sowjetunion die Erwartungen geschürt, dass man in kürzester Zeit zur Stabilität und Sicherheit des Westens aufschließen kann. Dieser Initialhoffnung folgte allerdings rasch Desillusionierung. Bis heute herrschen fundamentale soziale, kulturelle und ökonomische Unterschiede zwischen Westen und Osten.²⁶

²⁵ vgl. Klein (2001), S. 79.

²⁶ vgl. Mangott, Gerhard (1995); *Market Democracies in Central Europe. Again Between 'East' and 'West'?*. Laxenburg: Österreichisches Institut für internationale Politik. S.1.

Eine holistische Westzentrierung Russlands und der russischen Wirtschaft gibt es nicht, diese Idee ist mannigfaltigen Kontradiktionen unterworfen.²⁷

Bei Day, Mangott et al. (2000) finden sich einige Ansätze internationaler Dimensionen von Demokratisierung: Modernisierung (Urbanisierung und Bildung), Globalisierung, demokratischer Friede, Abtragung von staatlicher Einmischung als Prinzip internationalen Rechts, europäische Integration.²⁸

Nun haben wir es in zur Zeit von Putins Machtübernahme 1999 aber nicht mit einer graduell etablierten, auf makroökonomischer Stabilität ruhenden Volkswirtschaft zu tun, sondern einem zunächst wirtschaftlich gescheiterten Transformationsprozess. Wieder stand Russland vor den gleichen Fragen wie zum Ende der Sowjetunion, es musste rasch gehandelt werden. Abgesehen von der Tatsache, dass die bereits erwähnte Entwicklung der Öl- und Gaspreise eine günstige Externalität für Wachstum darstellte, finden sich bei Gerhard Mangott (2009) die essentiellen Bausteine von Putins *Stabilokratie*.

Putin hatte es 1999 mit einem Land zu tun in dem die Machtstellung des Präsidenten zunächst außerordentlich war. Dennoch war es nicht möglich diese Position voll auszuspielen. Es mussten Zugeständnisse an die gleichsam anarchistisch dezentralisierten Regionen gemacht werden, es war schwierig in der Staatsduma Mehrheiten zu erzeugen, ein pluralistisches Mediensystem beobachtete die Entscheidungsträger kritisch und führende Unternehmer beharrten auf politischem Mitspracherecht. In einem ersten Schritt teilte Putin nun die 89 Regionen Russlands in sieben Bezirke zu deren Leitern er Vertraute ernannte. In einem zweiten Schritt änderte er das Delegationsrecht. Seit 2002 dürfen die regionalen Regierungschefs nur noch Vertreter in den Föderationsrat entsenden, diesen Sitz aber nicht mehr selbst einnehmen. Somit konnten diese die mit diesem Sitz verbundene Immunität nicht erlangen und über Druck der Generalstaatsanwaltschaft zur Zusammenarbeit gezwungen werden. Die dritte Stufe dieser Re-Zentralisierung stellte die Abschaffung der direkten Volkswahlen der regionalen Regierungen dar. Die Problematik der Mehrheitsbeschaffung in der Staatsduma löste Putin durch die Gründung der Partei *Geeintes Russland*, in deren Rahmen sich zuvor rivalisierende Fraktionen zu einer Partei zusammen schlossen. Das alte Parteisystem wurde zerschlagen, es blieb eine

²⁷ vgl. Lo, (2003), S. 103

²⁸ vgl. Day, Stephen/Mangott, Gerhard und Waldrauch, Harald (2000): *International Influences on Democratic Consolidation: Remarks and Hypotheses*. In: Mangott, Gerhard/ Waldrauch, Harald und Day, Stephen [Hrsg.] (2000): *Democratic consolidation – the international dimension: Hungary, Poland, Spain*. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges., S. 15 ff.

hegemoniale Staatspartei. Ein zusätzliches Ziel Putins war es die liberalen Fraktionen zu verdrängen. Diese haben sich zum einen selbst durch Schwächen in der Führung und mangelnde Paktfähigkeit marginalisiert, zum anderen wurden sie systematisch finanziell ausgetrocknet und in ihrer medialen Visibilität an den Rand gedrängt. Um dieses straff geführte, einheitliche, mehrheitsfähige und oppositionslose System entstehen zu lassen und führen zu können, musste auch Kritik auf ein Minimum reduziert werden. Der Medienpluralismus wurde, beginnend mit der Ausschaltung des mächtigen Medienmannes Boris Berezovskij und die über den Mittelsmann Roman Abramovic durchgeführte Verstaatlichung des Fernsehsenders *ORT*, zunehmend zerschlagen. *ORT* ist der russische Fernsehsender mit der größten Reichweite. Ihm folgend wurden auch weitere relevante Stationen wie *Telekanal Rossija* unter staatliche Kontrolle gebracht. Die Gleichschaltung der Tageszeitung wurde darauf folgende eingeleitet. Für Putins System ist die Eigentümerstruktur der Medien alleine allerdings nicht ausreichend. Man schreckte auch vor Einschüchterung, Bedrohung und sogar Ermordung kritischer Publizisten nicht zurück. Traurige Galionsfigur für diese Entwicklung ist die ermordete systemkritische Journalisten Anna Politkovskaja. Sie wurde 2006 erschossen.²⁹

In ihrem Vorwort zu *In Putins Russland* (2004) schreibt Politkovskaja:

„Putin, der dem finstersten aller russischen Geheimdienste entstammt, hat es nach seiner Wahl zum Präsidenten nicht vermocht, über sich hinauszuwachsen, will heißen, den Oberstleutnant des KGB in sich auszumerzen. Er tut weiter, was er in all den Jahren seiner bisherigen Laufbahn getan hat: Er rechnet ab mit denjenigen, die sich allzu aufmüßig gebärden, erstickt Meinungsvielfalt und Freiheit im Keim.“³⁰

Die vierte Säule des Systems Putin stellen die Arrangements mit den Oligarchen dar. Entgegen ursprünglicher Ankündigung wurden diese nur partiell vor allem im Bereich der Medien beseitigt. Viel mehr kam es zu einem Abkommen in dessen Rahmen die

²⁹ vgl. Mangott (2009), S. 109 ff.

³⁰ Politkovskaja, Anna S. (2008): *In Putins Russland*. Frankfurt am Main: Fischer- Taschenbuch-Verlag, S. 11.

Vermögen der Oligarchen unangetastet blieben und sie sich im Gegenzug nicht mehr in die staatlichen Entscheidungsprozesse einmengten.³¹

Somit hatte sich Putin ein System rascher Entscheidungsfindung ohne Opposition und Meinungspluralismus aufgebaut in dessen Rahmen ökonomischer Aufschwung stattfand.

Klaus-Helge Donath (2008) schreibt gleichsam polemisch:

„Stattdessen wurde ein Willkürordnung etabliert, die sie zu Herren erhebt und sich mit verheerenden Folgen für die Gesellschaft von Recht und Gesetz ausnimmt: Verrohung und Rechtsnihilismus grassieren, die gewöhnlich die Geißeln revolutionärer Nachwehen und nicht die Merkmale einer Konsolidierungsphase sind. So entpuppt sich die ‚Diktatur des Gesetzes‘ als das, wovor Experten von Beginn an gewarnt hatten. Die ‚Diktatur‘ hintertrieb die ‚Herrschaft des Gesetzes‘ und desavouierte zum wiederholten Mal Recht und Gesetz in den Augen der Bürger.“³²

Im nun Folgenden werde ich die Entwicklung der in dieses ökonomische und politische System eingebetteten Filmindustrie erörtern.

2.4. Entwicklung der russischen Filmindustrie von 2001 bis 2006

Im Rahmen dieses Kapitels möchte ich an Hand messbarer Parameter die Entwicklung der russischen Filmindustrie in den Jahren nach der Rubelkrise von 1998 bis hin zur globalen Finanz- und Wirtschaftskrise des Jahres 2008 darstellen. Es handelt sich gleichsam um die ersten Jahre der Präsidentschaft Vladimir Putins und den filmindustriellen Hintergrund der Filme Bekmambetows und Bondartschuks, die ich im Rahmen dieser Arbeit behandle.

Dieses Kapitel bezieht sich auf zwei zentrale Studien zur russischen Filmwirtschaft in eben jenem Zeitraum. Zum einen handelt es sich um den Bericht *Russische Filmindustrie 2001-2006* der von Daniil Dondureji und Natalie Venger (2006) im Rahmen des offenen russischen Filmfestivals *Kinotavr* erstellt wurde und auch in deutscher Sprache erschienen ist. Zum anderen handelt es sich um den Bericht *The*

³¹ vgl. Mangott (2009), S. 134 ff.

³² Donath, Klaus-Helge (2008): *Das Kreml-Syndikat*. Berlin: Rotbuch Verlag. S. 36-37.

Film Industry in the Russian Federation (2010) im Auftrag von Nevafilm in Kooperation mit RFilms und Groteck für die *Europäische Audiovisuelle Informationsstelle*, Herausgeber ist André Lange von eben jener Stelle.

Dondureji und Venger (2006) beschreiben in ihrem Bericht die Situation in der frühen Jahren der neuen Marktwirtschaft, also jene der 1990er Jahre. Diese waren zunächst gekennzeichnet von Privatisierung, die sich durch die Aufhebung staatlicher Zensur, die Trennung von Verleih-Infrastruktur und föderaler Verwaltung, den Ausschluss des Staates vom kreativen Prozess, Preisliberalisierung, die Entstehung privater Filmstudios und die Aufhebung des Staatsmonopols auf den Einkauf ausländischer und den Verkauf einheimischer Filme gekennzeichnet hat. Zusätzlich wurde ab 1997 der Film als wichtigstes Element der nationalen Kultur durch Steuerbefreiungsmaßnahmen stark subventioniert, was zu einem Anstieg privater Investments führte. 2001 wurden viele dieser Vergünstigungen wieder gestrichen und die Industrie wurde sich selbst überlassen. Durch den damit einhergehenden Rückgang privater Investitionen mussten die staatliche Unterstützung von 2002 bis 2005 deutlich gesteigert werden. Der Staat gewann als Investor in der Filmindustrie wieder stark an Bedeutung, die Anzahl der Produktionen stieg. Beides kann Tabelle 2.2 sowie Grafik 2.5 entnommen werden. Die staatliche Unterstützung wurde zwischen 2002 und 2005 auf 73,821 Millionen US Dollar mehr als verdoppelt, der Output stieg zwar nicht im gleichen Maße aber doch spürbar.³³

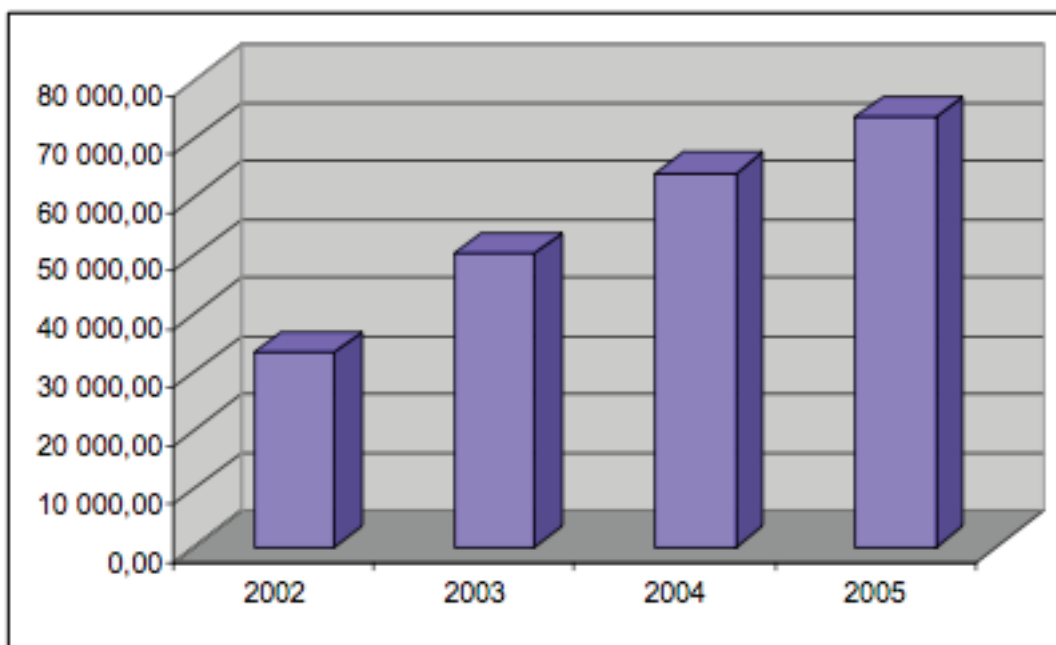
Anzahl der Titel	2001	2002	2003
Spiel- und Animationsfilme	55	61	67
Kurzfilme	12	2	15
Video- und Fernsehfilme	18	40	18
Serien (Titel)	90	96	83
Serien (Episoden)	919	559	800
Animationen (Kurzfilme, Serien, Video)		12	36
Dokumentationen		59	175
Sachfilme für Video und Fernsehen		229	238

Tabelle 2.2: Filmproduktionen in Russland 2001 bis 2003 (Dondureji und Venger (2006), S. 7)

³³ vgl. Dondureji, Daniil und Venger, Natalia (2006): *Russische Filmindustrie 2001-2006*. Moskau: CTC Media und Offenes russisches Filmfestival Kinotavr. S. 6 ff.

Durch die gestiegene staatliche Unterstützung war zu Beginn des Jahrtausends eine Finanzierungsgrundlage gegeben um die russische Filmbranche wiederzubeleben, Infrastruktur zu halten und weiterzuentwickeln und Arbeitsplätze zu sichern. Zusätzlich wuchs eine neue Generation an Verbrauchern in Russland heran. Man hatte es nun mit Menschen zu tun, die willig waren international übliche Eintrittspreise für einen Kinofilm zu bezahlen. Es gab einen neuen russischen Mittelstand der sich rasant vergrößerte. Die Menschen waren bereit für Freizeitvergnügen Geld auszugeben, ein Umstand, der sich freilich positiv auf die Unterhaltungsindustrie auswirken musste. Wie sich das auf die Entwicklung der Einnahmen der russischen Kinos auswirkte kann Grafik 2.6 entnommen. Von 2000 bis 2006 kam es zu einer Verdreiundzwanzigfachung der Umsätze der russischen Filmtheater auf 580 Millionen US Dollar im Jahr 2006.³⁴

	2002	2003	2004	2005
In Tausend USD	33 422	50 504	64 147	73 821



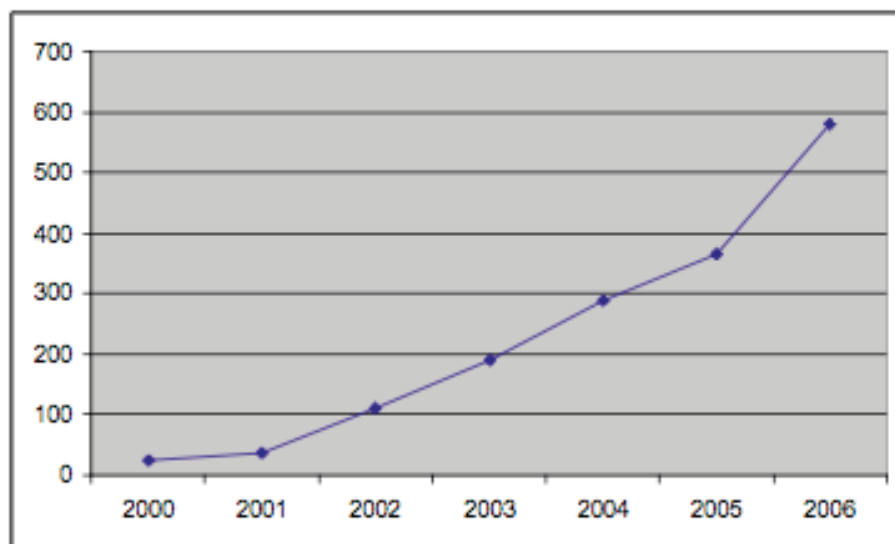
Grafik 2.5: Staatliche Unterstützung der Filmproduktionen in Russland 2002 bis 2005 (Dondureji und Venger (2006), S. 8)

³⁴ vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 8 ff.

Die Eintrittspreise stiegen von 2000, als ein Kinoticket noch weniger als einen US Dollar gekostet hatte, auf mehr als das Vierfache im Jahr 2005. Heute kostet ein Ticket in etwa 10 US Dollar. Dieser neue Zuschauertypus, Menschen die bereit waren diese Tickets zu bezahlen und das auch konnten, subventionierte letztlich, zusammen mit dem Staat, den Modernisierungsprozess der russischen Filmindustrie. Diese Zielgruppe hatte selbstverständlich auch Anforderungen an die Unterhaltungsindustrie. Sie stieg die Anzahl moderner Kinosäle in Russland von 17 Stück im Jahr 1998 auf über 1.000 Säle im Jahr 2005. Die Kinobranche wurde zu einem der am stärksten boomenden Wirtschaftszweige Russlands. Kinos schlossen sich zu Netzwerken mit konsolidierter Programmpolitik zusammen, Verleihfirmen brachten internationale Produktionen nach Russland, besonders erfolgreiche Filme wurden stark gefördert. Wie in vielen Märkten hatten amerikanische Produktionen bald eine vorherrschende Stellung bezogen mit einem Marktanteil von 84,7 Prozent der Bruttoeinnahmen im Jahr 2003.³⁵

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
B.O. (Millionen USD)	24,9	36,0	112,0	190,7	290,1	365,4	580 *

** Diese Angaben wurden aus den Ergebnissen des 1. Quartals 2006 extrapoliert*



Grafik 2.6: Einnahmen der russischen Filmtheater 2000 bis 2006 (Dondureji und Venger (2006), S. 10)

³⁵ vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 10 ff.

Die Vormachtstellung amerikanischer Produktionen schien das Publikum nicht zu stören. Die Filmbranche sah sich allerdings unter Zugzwang und forderte Quoten und andere Schutzmaßnahmen. Das Problem war aber ein anderes. Die Nachfrage nach russischen Produktionen zeichnete sich bereits in der Programmierung der Fernsehsender und den diesbezüglichen Einschaltquoten ab. Die Problematik ist eine des Angebots. Russische Filmemacher hatten zu spät begonnen sich an eine neue Ära der Kunstindustrialisierung anzupassen. Sie waren anfangs nicht bereit eine Art Kino für den kleinen Mann zu machen, populäres Blockbuster Kino nach amerikanischem Vorbild. Kino, wie es Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk bald gelingen sollte: Russisches Kino, das im Zentrum des sozialen, kulturellen, ideologischen und wirtschaftlichen Lebens stattfand.³⁶

2.5. Öffentliche Filmförderung

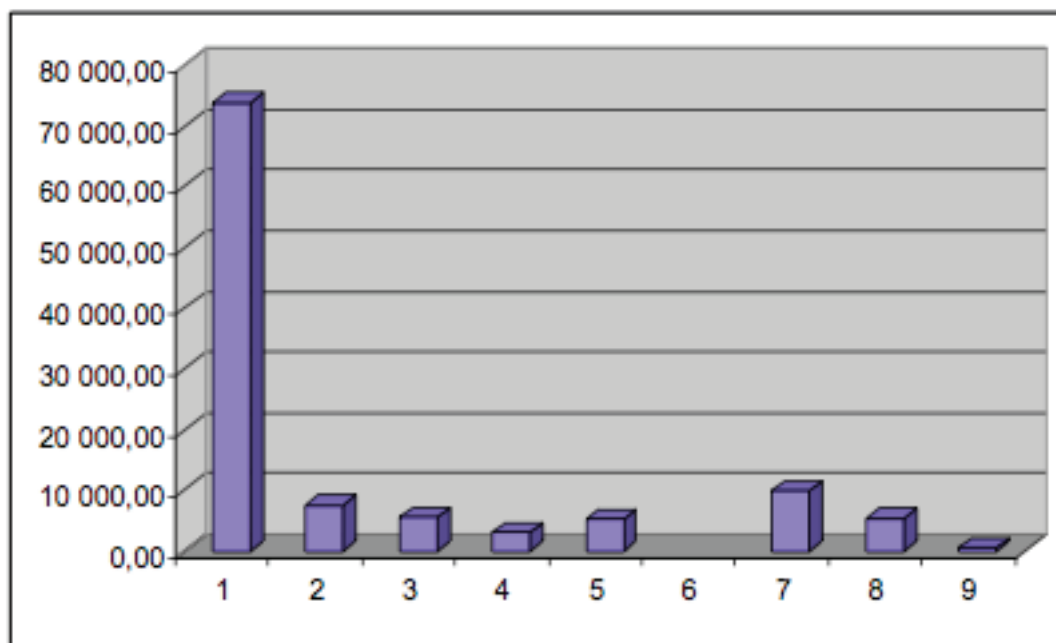
Zuständig für die öffentliche Filmförderung in Russland ist die *Abteilung Film der Bundesagentur für Kultur und Film der Russischen Föderation (FAKK RF)*. Diese wird unabhängig vom Kulturministerium finanziert.

Nur als einheimisch geltende Filme erhalten Förderung. Um sich als solcher zu qualifizieren, müssen die führenden Kreativen des Projekts russische Staatsbürger sein, mindestens 70 Prozent der Mitarbeiter Russen sein und maximal 30 Prozent der Finanzierung aus dem Ausland kommen.³⁷

³⁶ vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 16 ff.

³⁷ vgl. Ders. (2006), S. 19.

Haushaltsposten	USD Thousand
1. Filmproduktion	73 821,2
2. Filmverleih	7 667,1
3. Internationale Kontakte	5 577,0
4. Importiertes Band	3 057,7
5. <i>State Cinematography Reserve Fund</i> , Erhaltung und Aufstockung von Filmfonds	5 190,0
6. Bildung	10 045,7
7. Kapitalanlagen	5 517,2
8. Wissenschaftliche Forschung	482,1
Gesamt	111 358,0



Grafik 2.7: Budgetzuweisung staatliche Filmförderung in Russland 2005 (Dondureji und Venger (2006), S. 22)

Grafik 2.7 zeigt die Budgetzuweisung der staatlichen Filmförderung in Russland exemplarisch für das Jahr 2005. Es ist zu erkennen, dass die Majorität der Förderung, über 73 Millionen US Dollar, direkt in die Filmproduktion gehen. Interessant ist die Tatsache, dass der zweitgrößte Posten dieser Allokation auf Bildung und somit die Förderung junger, talentierter Filmmacher, entfällt.

Die hohen Gewinne der russischen Filmwirtschaft üben Anreiz für private Investoren aus in diesem Geschäftszweig tätig zu werden. So übertrafen 2004 zum ersten Mal private Investitionen die Summe der staatlichen Förderungen.³⁸

2.6. Produktionsdynamik von 2001 bis 2005

Die Anzahl der in Russland produzierten Langspielfilme stieg, wie man Tabelle 2.3 entnehmen kann, von 2001 bis 2005 um etwa 50 Prozent, von 51 auf 79 Spielfilme. Über alle Medien ist eine Verdreifachung der Produktionen zu konstatieren.

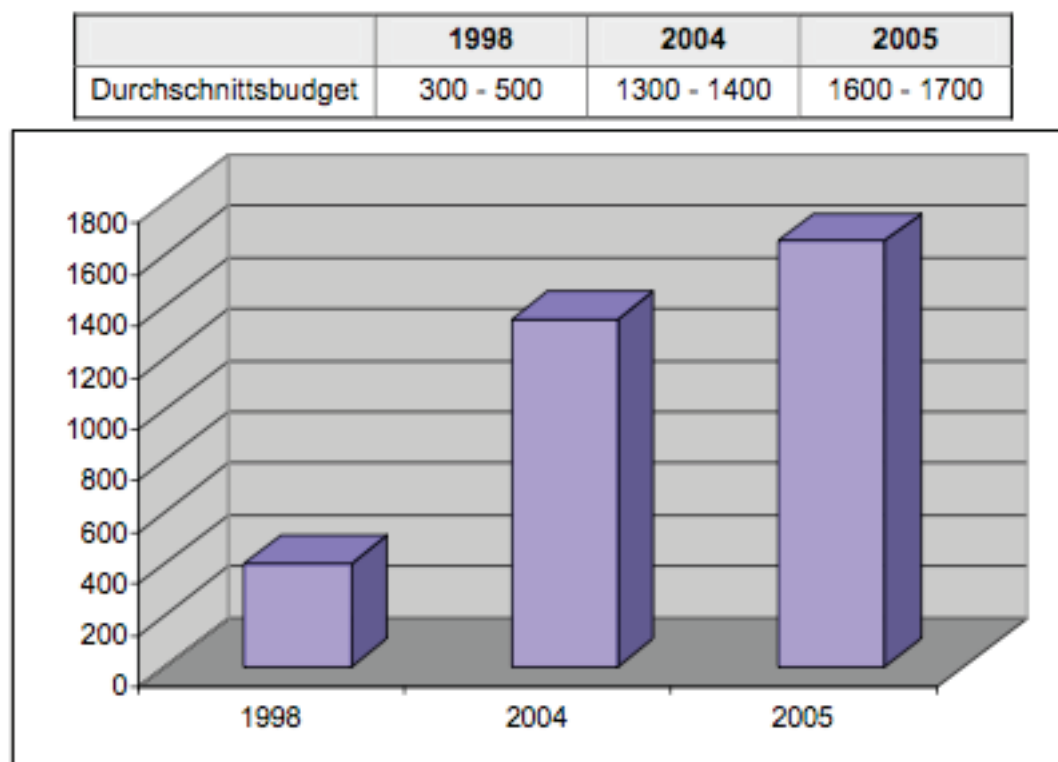
Filmart	2001	2002	2003	2004	2005
Langspielfilme und -trickfilme (auf Band)	51	61	66	101	79
Langspielfilme (sonstige Medien)	44	48	27	27	52
Fernsehreihen (Titel)	66	78	85	157	136
Fernsehserien (Episode)	892	961	903	1501	2 295
Fernsehkurzfilme (auf Band und sonstige Medien)	24	10	15	34	36
Documentation (alle Medien)		217	359	218	400
Animationkurzfilme und -fernsehserien (alle Medien)	29	26	57	88	60
Gesamt	1 106	1 401	1 512	2 126	3 058

Tabelle 2.3: Anzahl der in Russland produzierten Filme von 2001 bis 2005 (Dondureji und Venger (2006), S. 27)

Wie man Tabelle 2.3 ebenfalls entnehmen kann, kam es zunächst vor allem zu einem massiven Anstieg an Fernsehproduktionen. 2005 wurden bereits mehr als doppelt so viele Episoden für Fernsehserien produziert, als das 2001 der Fall war. Doch auch die Nachfrage an Kinoproduktionen stieg, das dazugehörige Kinonetzwerk wurde entwickelt. Aufwändigere teure Filme für die Kinoauswertung wurden produziert. Die Durchschnittsbudgets russischer Spielfilme hatten sich von 1998 bis 2005 mit etwa 1,6 Millionen US Dollar mehr als vervierfacht. Eine Tatsache, die sich aus Grafik 2.8 ablesen lässt. Diese Filme taten sich allerdings von Anfang an schwer ausreichend einzuspielen um die Gewinnschwelle zu erreichen. Darüber hinaus setzten sich kaum russische Filme in den internationalen Märkten durch,

³⁸ vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 23 ff.

Timur Bekmambetows *Wächter der Nacht* stellt diesbezüglich eine der wenigen Ausnahmen dar. Bekmambetows Fortsetzung von *Wächter der Nacht*, *Wächter des Tages*, nahm 2006 über 30 Millionen US Dollar ein. Zu dieser Zeit lag der Anteil der Zuschauer russischer Spielfilme bereits bei 35,5%, vergleichbar mit Frankreich.³⁹



Grafik 2.8: Durchschnittsbudgets russischer Spielfilme: Entwicklung von 1998 bis 2005 (Dondureji und Venger (2006), S. 37)

2.7. Filmverleih

2005 gab es in Russland 47 private und 74 staatliche Verleihfirmen. Die Standardformel für die Verteilung der Einnahmen potentiell erfolgreicher Spielfilme lautet 50:50, das bedeutet 50 Prozent gehen an die Kinos und 50 Prozent an die Verleihfirmen, die ihrerseits dann den Produzenten auszahlen. Bei staatlichen Verleihfirmen ist der Anteil üblicherweise geringer und liegt bei maximal 35 Prozent. Eine zentrale Aufgabe der Verleihfirmen liegt darin verankert, die Anzahl der Kopien festzulegen und produzieren zu lassen, mit denen ein Spielfilm in den Kinos startet.

³⁹ vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 37 ff.

In Russland war man, im Gegensatz zum amerikanischen Blockbuster Kino seit den 1970er Jahren, daran gewohnt Filme mit einer relativ geringen Anzahl an Kopien in die Kinos zu bringen und somit eine relativ geringe Anzahl von Leinwänden, die ihrerseits in den 1990ern ja selbst nur in geringerem Ausmaß existierten, parallel zu bespielen. Um 2005 Box-Office-Einnahmen von etwa einer Million US Dollar lukrieren zu können, benötigte man mindestens 100 Kopien.⁴⁰

Wie man Tabelle 2.4 entnehmen kann, wurden die sieben erfolgreichsten Blockbuster des Jahres 2005 mit je mindestens 250 Kopien in die Kinoauswertung geschickt, allen voran Fjodor Bondartschuks *9-rotá* mit 410 Kopien und Einnahmen von 25,6 US Dollar. Bondartschuks Film war damit auch insgesamt mit Abstand der erfolgreichste Film in den russischen Kinos im Jahr 2005.

Filmtitel	Kopien	Einnahmen (In USD Millionen)
The 9th Company (9-rotá)	410	25,6
The Turkish Gambit (Turetskiy gambit)	319	19,2
The State Councillor (Statskiy Sovetnik)	316	8,2
Shadow Boxing (Boy s tenyu)	274	8,2
Men's Season. The Velvet Revolution (Muzhskoy Sezon. Barkhatnaya Revoljutsiya)	220	7,2
Countdown (Lichnyy nomer)	300	4,6
Blind Man's Buff (Zhmurki)	250	4,5

Tabelle 2.4: Kopien und Einnahmen der sieben erfolgreichsten russischen Filme des Jahres 2005 (Dondureji und Venger (2006), S. 47)

Diese Neuausrichtung der Denkweise im Filmverleih in Kombination mit neuen Zielgruppen und dem Ausbau der Kinonetzwerke stellen drei ganz immanente Säulen der positiven Entwicklung der russischen Filmindustrie nach der Rubelkrise dar. Eine vierte Säule, auf die ich erst später im Laufe dieser Arbeit eingehen werde, stellen die Stoffe dar mit denen sich die Regisseure finanziell erfolgreicher russischer Koproduktionen beschäftigten. Populäre Genres wie *Fantasy* und *Science-Fiction* wurden kombiniert mit lokalen Heldengeschichten, Folklore und populärkultureller Vergangenheitsbewältigung, russische Stoffe in internationalem Gewand,

⁴⁰ vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 45 ff.

federführend produziert von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk. Doch dazu später mehr.

2.8. Kinonetzwerk

Vor allem zwischen 2004 und 2005 wurden in Russland, allen voran in der Hauptstadt Moskau, neue Lichtspielhäuser mit angeschlossener Infrastruktur wie etwa Einkaufszentren gebaut. 2006 gab es in Moskau bereits 104 Kinos und 75.000 Sitze, 84 davon neue Kinos. St. Petersburg weist die zweitgrößte Dichte an Kinos auf. Es scheint für potentielle Investoren interessant zu sein vor allem in urbanen Ballungszentren tätig zu werden, an Orten, welche die höchste Dichte an Zielgruppen aufweisen, die bereit sind Geld für Freizeitaktivitäten auszugeben. Während in den großen Städten Moskau und St. Petersburg allerdings im Jahr 2006 bereits Anzeichen eines gesättigten Marktes erkennbar waren und die Wachstumsraten an neuen Kinos rückläufig waren, kam es schrittweise zu einer Konsolidierung in Städten mit etwa einer Million Einwohnern, vor allem in Zentralrussland. Nach Moskau und St. Petersburg stellen Ekatarinenburg, Novosibirsk, Volgograd und Nizhny Novgorod die relevantesten russischen Kinomärkte dar.⁴¹

2.9. Unterbau der Infrastruktur: Filmfestivals, Kinoarchive, Forschung

Um eine vitale Filmindustrie auf starkem, diskursivem Fundament in Entfaltung zu entsenden, bedarf es eines Unterbaus, der dies ermöglicht. Allen voran bieten solche Plattformen zum einen Filmfestivals zum anderen der akademische und archivarische Zugang sowohl zum Gegenwartskino als auch zur Filmhistorie.

In Summe gab es im Jahr 2006 in Russland 28 nationale und internationale Filmfestivals diverser Couleur. Zu den relevantesten internationalen Plattformen zählen folgende Festivals:

- Kinoshok – Offenes Filmfestival
- Der goldene Reiter – Internationales Filmfestival der slawischen und orthodoxen Nationen

⁴¹ vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 55 ff.

- Gesichter der Liebe – Das internationale Liebesfilmfestival
- Die Epistel an einen Mann – Internationales Dokumentarfilm-, Kurzfilm- und Animationsfilmfestival
- Krok – Internationales Animationsfilmfestival
- Internationales muslimisches Filmfestival Golden Min-Bar
- Europäisches Fenster – Russisches Filmfestival
- Offenes russisches Animationsfilmfestival
- Moskau Premiere
- Amur Herbst – Offenes russisches Kinoforum
- Der Geist des Feuers – Nationales Kinofestival
- Belye Stolby Archivkinofestival⁴²

Das *Belye Stolby* ist das berühmteste russische Filmarchiv und eingebettet in die führende Forschungseinrichtung *Gosfilmfond*. Ein nicht minder wichtiges Archiv stellt das Staatsarchiv für Filme und Fotografien dar, das bereits zu Sowjetzeiten gegründet wurde. Erwähnt seien an dieser Stelle auch der staatliche Fundus für Fernseh- und Radiosendungen, der *Gosteleradiofond* sowie natürlich das Kinomuseum. An Forschungsinstituten seien das *Filmforschungsinstitut* und das *Kinoinstitut* erwähnt. Die relevantesten Filmakademien das *Goskinotekhnikum* und die Sankt Petersburger Staatsuniversität für Film und Fernsehen.⁴³

2.10. Status quo der russischen Filmindustrie im Jahr 2010

Obgleich der Großteil der Werke von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk, mit welchen sich diese Arbeit befasst, *Wächter der Nacht* (2004), *Wächter des Tages* (2006) und *Die neunte Kompanie* (2005), im nun bereits elaborierten Zeitraum entstanden sind, möchte ich meine Darstellung um einige Indizes, die 2010 veröffentlicht wurden, erweitern. Dies mache ich auch im Hinblick auf die Tatsache, dass Bondartschuks Film *Stalingrad – 3D* im Jahr 2013, also etwas nach der erarbeiteten Periode und signifikant nach dem Ausbruch der Finanz- und Wirtschaftskrise des Jahres 2008, entstanden ist. Ich beziehe mich in diesem Abschnitt auf den Bericht *The Film Industry in the Russian Federation* (2010), der im

⁴² vgl. Dondureji und Venger (2006), S. 68 ff.

⁴³ vgl. Ders. (2006), S. 82 ff.

Auftrag von *Nevafilm* in Kooperation mit *RFilms* und *Groteck* für die *Europäische Audiovisuelle Informationsstelle* publiziert wurde. Ich werde diesen Bericht supplementär zu den bisherigen Erkenntnissen dieses Kapitels behandeln.

Film production	Number of films released				Volume of financing (million RUB)			
	2006	2007	2008	2009	2006	2007	2008	2009
Feature films (total)	105	78	101	78	1,658	1,821	1,970	1 689
Feature-length	103	66	89	66				
News-reels	2	12	12	12				
Documentary films (total)	483	555	612	326	415	493	430	413
Animated films (total)	65	137	160	151	285	325	319	342
Film production total:	629	770	873	555	2,359	2,641	2,740	2,445

Tabelle 2.5: Russische Filmproduktionen von 2006 bis 2009 mit staatlicher Unterstützung (Nevafilm RFilms et al. (2010), S. 17, (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Kulturministerium der Russischen Föderation))

Wie Tabelle 2.5 zu entnehmen ist, hatte die globale Finanz- und Wirtschaftskrise des Jahres 2008 auch Auswirkungen auf das staatliche Förderwesen und somit auf die russische Filmwirtschaft. Wurden 2008 noch 101 Spielfilme und in Summe 873 Filmproduktionen staatlich gefördert, so waren es 2009 nur noch 78 Spielfilme und lediglich 555 Produktionen insgesamt. Das Fördervolumen wurde im selben Zeitraum von 1.970 Millionen Rubel auf 1.689 Millionen reduziert. Diese Zäsur könnte evoziert haben, dass Fjodor Bondartschuk seinen *Stalingrad* Film erst 2013 produzieren konnte und zwischen 2007 und 2013 keinen einzigen Film in Russland gedreht hat. Timur Bekmambetow hat seit dem Ausbruch der Krise 2008 keinen einzigen Film mehr in Russland gedreht und sich vollständig amerikanischen Produktionen zugewandt.

Zum Jahr 2010 wurde das staatliche Förderwesen etwas verändert. Neben dem russischen Kulturministerium mit einem Gesamtbudget von 850 Million Rubel wurde der *Federal Fund for the Social and Economic Support of National Cinematography* gegründet. Dieser hatte ein Gesamtbudget von 2,86 Milliarden Rubel. Zwei Milliarden Rubel wurden zur Unterstützung von Produktion und Distribution russischer Spielfilme an die sieben größten Produktionsstudios vergeben: *CTB*, *Direktsiya Kino*, *Studio Tri-Ne*, *Central Partnership*, *Igor Tolstunov Production Company*, *Rekun* und

mit *Art Pictures* sowie *Bazelevs* die beiden Studios der Produzenten Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow, die mittlerweile zu absolut führenden Figuren nicht nur im kreativen Fach der Filmproduktion sondern auch in der Profession des Produzenten aufgestiegen waren.⁴⁴

Wie Tabelle 2.6 entnommen werden kann, hat sich bis 2010 auch die Anzahl der Filmfestivals in Russland und somit die Anzahl möglicher Plattformen, Filme zu präsentieren und Netzwerke zu erzeugen, bis 2010 deutlich gesteigert. Waren es 2006 noch 28 Festivals, gab es 2010 bereits 109 nationale, internationale und nicht-kompetitive Filmfestivals in Russland.

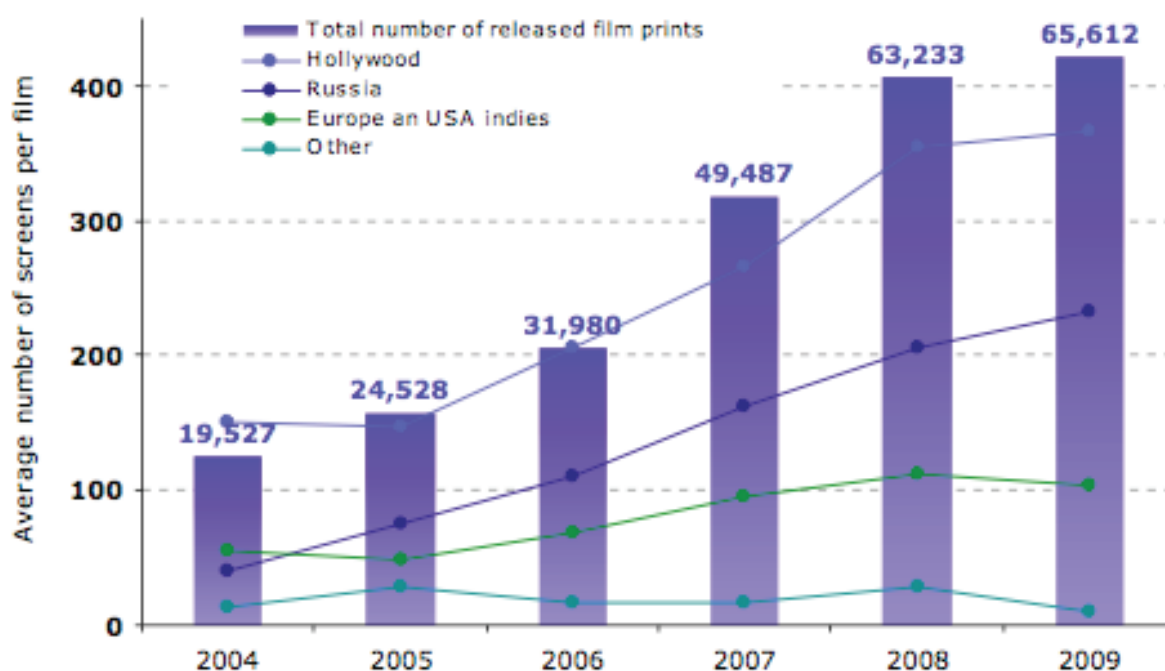
Festivals	Number
International film festivals	57
National film festivals	39
Non-competition festivals	10
Festivals of Russian cinema held abroad	3
Total	109

Tabelle 2.6: Anzahl der internationalen, nationalen und nicht-kompetitiven Filmfestivals in Russland 2010 (Nevafilm RFFilms et al. (2010), S. 19, (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Kulturministerium der Russischen Föderation und RFFilms))

Die Entwicklung des russischen Verleihsystems wird im Bericht *The Film Industry in the Russian Federation* (2010) bereits ex-post in drei historische Phasen rubriziert. Phase Eins, die von 1996 bis 2002 dauerte, war charakterisiert durch den Kampf um Programmierung der Filme in den ersten neuen, modernen, gut ausgestatten Filmtheatern, die ein entsprechendes finanziell potentes Publikum anziehen konnten. Phase Zwei, die von 2003 bis 2007 dauerte und die Distribution von Bekmambetows *Wächter des Tages* und *Wächter der Nacht*, sowie *Die neunte Kompanie* von Bondartschuk beinhaltet, kennzeichnet sich durch die nunmehrige Existenz großer Multiplexkinos und ein signifikant ausgedehntes Netzwerk zur Verfügung stehender Leinwände. In dieser Phase bildeten sich regionale und überregionale Kinoketten. Die in diesen Zeitabschnitt fallende Veröffentlichung von *Wächter der Nacht* am 27.

⁴⁴ vgl. Nevafilm, RFFilm und Groteck (2010): *The film industry in the Russian Federation*. Straßburg: European Audiovisual Observatory, S. 17.

Juni 2004 stellte gleichsam eine Zäsur an sich dar. Zum ersten Mal seit dem Ende der Sowjetunion führte eine russische Produktion die russischen Box Office Ratings an und zum ersten Mal wurde ein russischer Film flächendeckend medial unterstützt und durch ausgedehnte werbliche Präsenz in den Staatskanälen promotet. Die Zäsur von Phase Zwei setzte sich in Phase Drei ab 2008 fort und führte zu Marktkonsolidierung und zur Evolution großer dominanter Marktteilnehmer.⁴⁵



Grafik 2.9: Anzahl Filmkopien und durchschnittliche Anzahl Leinwände (Nevafilm, RFilms et al. (2010), S. 111, (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Film Business Today))

Wie man Grafik 2.9 entnehmen kann hat die Zäsur des Jahres 2004, die mit der äußerst erfolgreichen Distribution von *Wächter der Nacht* einherging in den Folgejahren einen drastischen Aufwärtstrend in der russischen Filmdistribution evoziert. Die Anzahl der veröffentlichten Filmkopien hat sich von 2004 bis 2009 auf 65.612 Stück mehr als verdreifacht. Die durchschnittliche Anzahl der russischen Leinwände, auf denen ein Film gezeigt wurde, lag 2004 noch hinter jener von Europa. 2009 liegt man deutlich vor Europa mit mehr als doppelt so vielen Leinwänden.

In diesem Habitat der Prosperität konnten sich von 2004 bis 2006 jeweils russische Produktionen an die Spitze der erfolgreichsten Kinofilme des Jahres in Russland

⁴⁵ vgl. Nevafilm, RFilms et al. (2010), S. 37 ff.

setzen. Wie Tabelle 2.7 zu entnehmen ist, waren dies Bekmambetows *Night Watch* im Jahr 2004 mit Einnahmen von 461,7 Millionen Rubel, Bondartschuks *9th Company* im Jahr 2005 mit 668,4 Millionen Rubel und Bekmambetows *Day Watch* im Jahr 2006 mit 867,5 Millionen Rubel.

Ranking	Title	Distributor	Country of origin	Number of screens	Gross Box Office (million RUB)	Box Office per screen (thousand RUB)
2004						
1	Night Watch: Nochnoi Dozor	Gemini	Russia	312	461.7	1,479.7
2	Lord of the Rings: The Return of the King	Karo Premier	USA, New Zealand, Germany	264	405.8	1,537.1
3	Troy	Karo Premier	USA, Malta, UK	267	354.5	1,327.7
2005						
1	9th Company	Gemini	Russia	361	668.4	1,851.5
2	Turetskiy gambit [The Turkish Gambit]	Gemini	Russia, Bulgaria	319	524.3	1,643.6
3	War of the Worlds	UIP	USA	345	288.2	835.4
4	Mr and Mrs Smith	Central Partnership	USA	300	246.9	822.9
2006						
1	Day Watch	Gemini	Russia	518	867.5	1,674.8
2	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest	Cascade Film	USA	552	746.8	1,352.8
3	Ice age 2: The Meltdown	Gemini	USA	397	466.2	1,174.3

Tabelle 2.7: Top Drei Filme nach Box Office Einnahmen in der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten von 2004 bis 2006, exklusive Ukraine ab 2005 (Nevafilm RFilms et al. (2010), S. 108 ff., (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Film Business Today))

In allen drei Jahren von 2004 bis 2006 führte somit eine große russische Produktion das russische Box Office an, immer vor neun darauf folgenden amerikanischen Filmen in den Top 10.

Der Vollständigkeit verpflichtet sei an dieser Stelle angemerkt, dass Objekt Nummer vier meiner Analyse, Bondartschuks *Stalingrad*, im Jahr 2013 68,12 Millionen US Dollar weltweit eingespielt hat.⁴⁶ Rechnet man das mit einem historischen Kurs von

⁴⁶ o.N., o.J., *Stalingrad* (2014) – Box Office Mojo, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=stalingrad2014.htm>, Zugriff: 3.1.2015

etwa 32 Rubel für einen US Dollar um, würde das einem globalen Einspielergebnis von etwa 2,17 Milliarden Rubel entsprechen.

Die abschließende Statistik zu diesem Kapitel stellt Tabelle 2.8 dar. Sie macht deutlich, dass sich von der Zäsur durch Bekmambetows *Wächter der Nacht* im Jahr 2004 bis zum Jahr 2009 der Marktanteil russischer Produktionen am Markt der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten im Hinblick auf die Einnahmen von 12,3 Prozent auf 23,9 Prozent gesteigert hat, während jener amerikanischer Produktionen im selben Zeitraum von 75,4 Prozent auf 68,1 Prozent gesunken ist. Die Einnahmen russischer Produktionen haben sich von 948,8 Millionen Rubel auf 5.581,4 Millionen Rubel im selben Zeitraum mehr als verfünffacht.

Year	Russian films		US films		European films		Other	
	Number of releases	Box office receipts (million RUB)	Number of releases	Box office receipts (million RUB)	Number of releases	Box office receipts (million RUB)	Number of releases	Box office receipts (million RUB)
2004	53	948.8	125	5,828.2	77	781.0	31	175.3
	18.5%	12.3%	43.7%	75.4%	26.9%	10.1%	10.8%	2.3%
2005	62	2,618.2	130	4,820.1	94	1,155.0	29	306.6
	19.7%	29.4%	41.3%	54.2%	29.8%	13.0%	9.2%	3.4%
2006	61	2,889.1	131	6,435.8	73	1,418.2	28	353.9
	20.8%	26.0%	44.7%	58.0%	24.9%	12.8%	9.6%	3.2%
2007	78	3,644.6	142	8,409.0	93	2,024.4	37	441.5
	22.3%	25.1%	40.6%	57.9%	26.6%	13.9%	10.6%	3.0%
2008	78	5,289.3	151	12,384.7	91	2,663.4	35	215.0
	22.0%	25.7%	42.5%	60.3%	25.6%	13.0%	9.9%	1.0%
2009	76	5,581.4	137	15,931.1	87	1,712.1	23	161.1
	23.5%	23.9%	42.4%	68.1%	26.9%	7.3%	7.1%	0.7%

Tabelle 2.8: Entwicklung des Marktanteils russischer Produktionen am Markt der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten von 2004 bis 2009 (Nevafilm RFiles et al. (2010), S. 114, (Datenquelle die von den Autoren benutzt wurde: Film Business Today, Nevafilm Research))

2.11. Fazit Stoßrichtung 1

„Um das russische Kino wieder in den Mittelpunkt des sozialen, kulturellen bzw. ideologischen und wirtschaftlichen Lebens zu stellen, mussten russische Filmemacher Filme produzieren, die im Kampf um die neuen Kinozuschauer bestehen konnten.“⁴⁷

Dieses Zitat möchte ich gleichsam als Abschluss wie auch als Präambel des nun folgenden Kapitels Drei anführen. Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk waren und sind zwei zentrale Protagonisten eines Kinos im Russland nach der Rubelkrise, das zum einen den russischen Film wieder in den Mittelpunkt des wirtschaftlichen Lebens stellt. In Kapitel zwei habe ich den wirtschaftlichen und politischen Nährboden eines solchen Kinos dargestellt, von den wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen im Russland unter Vladimir Putin nach der Rubelkrise des Jahres 1998 bis hin zur analog interdependent verlaufenden Entwicklung der russischen Filmindustrie. Im nun folgenden Kapitel Drei werde ich mich der zweiten Stoßrichtung der Analyse des Kinos von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise widmen, einem zentralen Impetus, der die Entwicklung der Stoffe beider Autoren zugrunde liegt, die Thematik eines russländischen Identitätsdiskurses nach dem Fall der Sowjetunion. So nähere ich mich nach den wirtschaftlichen Aspekten des Kinos nunmehr den sozialen und ideologischen Charakteristiken.

⁴⁷ Dondureji und Venger (2006), S. 17.

3. Stoßrichtung 2: Post-Sowjetische Identität als narrativer Impetus

„There is no universally agreed upon, master narrative of the developments that took place in the aftermath of communism. One way of telling the story was to maintain that, once liberated from the iron grip of the Soviets, the countries of Eastern Europe finally took the path of free capitalism and democracy and managed to progress, soon rejoining the rest of Europe, where they had always belonged, historically and culturally. Another account – one more frequently seen in films – offered more ambivalent interpretations, often keeping the focus on the high human cost of the transition.“⁴⁸

Dieses Zitat von Dina Iordanova findet sich im Vorwort zur Publikation *Postcommunist film – Russia, Eastern Europe and World culture* (2012) und liefert das zentrale Motto dieses Kapitels. Man könnte die post-sowjetische Geschichte filmisch als Rückkehr, als Geschichte eines sich konsolidierenden erweiterten Europas erzählen. Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk wählen mit ihren Filmen den zweiten von Iordanova vorgeschlagenen Weg. Bekmambetows Diegese in *Wächter der Nacht* und *Wächter des Tages* kreiert eine eskapistische Parallelwelt mit klaren Protagonisten und Antagonisten, die direkt einem post-sowjetischen Strukturen unterworfenen einem naturalistischen Moskau eingeschrieben wird. Bei Bondartschuk wird in *Die neunte Kompanie* mit einem abschließenden Sieg gleichsam das nationale Trauma des Afghanistan-Krieges in einen narrativen Sieg umgewandelt. Die Sowjetunion gibt es nicht mehr, aber die Schlacht wurde gewonnen. *Stalingrad* handelt in seiner immanenten Metaphorik von nichts Geringerem als der Protektion des Heimatlandes Russland. Birgit Beumers folgend, hat der post-sowjetische Film unter anderem die definierte Funktion gestaltend und formierend auf die Entwicklung einer post-sowjetischen Identität einzuwirken.⁴⁹

⁴⁸ Iordanova, Dina (2012): *Global narratives of postcommunism*. In: Kristensen, Lars [Hrsg.] (2012): *Postcommunist film – Russia, eastern Europe and world culture*. London [u.a.]: Routledge. S. X.

⁴⁹ vgl. Beumers, Birgit (2012): *National identity through visions of the past: contemporary Russian cinema*. In: Bassin, Mark und Kelly, Catriona [Hrsg.] (2012): *Soviet and post-Soviet identities*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. S. 57.

Allen vier erwähnten Filmen gemein sind die Auseinandersetzung mit nationaler Identität im Russland nach dem Ende der Sowjetunion und der Topos von Verlust und Aufopferung. Im Rahmen dieses Kapitels werde ich der Frage nach dem Einfluss der Auslegung nationaler Identität auf *Wächter der Nacht*, *Wächter des Tages*, *Die neunte Kompanie* und *Stalingrad* aus Sicht der drei konstituierenden Elemente Sowjetunion, Moskau und Männlichkeitsbild nachgehen.

3.1. Die ehemalige Sowjetunion als Identitätsstifter

„The Soviet past thus fulfils a social function. Reasserting the value of friends and a collective that is lacking in the present, and turning into *mass culture* what used to be the privilege of the Soviet elite. In both cases a moral and ideological value system – plainly absent in contemporary Russia – is also offered. However, when this value system is threatened or shattered, the public rebels, as we shall see from the responses to cinematic returns to the Soviet past.”⁵⁰

Birgit Beumers beschäftigt sich in ihrem Text *National identity through visions of the past* (2012) intensiv mit einer Art filmischer Rückkehr des russischen Gegenwartskinos in die ehemalige Sowjetunion und mit ihr in Konnex stehende Themen und Lebensgefühle. Wie im einleitenden Zitat erkennbar schreibt sie der Sowjet-Vergangenheit eine soziale Funktion zu. Wenn einem Land sowohl das moralische als auch das ideologische System abhanden gekommen ist, sucht sich die Bevölkerung, vor allem auch in der Massenunterhaltung, Anhaltspunkte für ein solches System. Die Russische Föderation nach der Rubelkrise von 1998 muss als ein in seinen Werten zutiefst erschüttertes Land verstanden werden. Die Aufbruchsstimmung und Versprechen von *Glasnost* und *Perestroika* waren zutiefst erschüttert. Der Transformationsprozess war zu diesem Zeitpunkt politisch, ideologisch und wirtschaftlich gescheitert. Weder die ideologische Anbindung an den Westen noch der wirtschaftliche Aufschwung unter marktwirtschaftlichen Verhältnissen haben die hohen an sie gesteckten Erwartungen erfüllt. Das Ruhekitzen eines ideologischen Wertesystems, wie es die Sowjetunion angeboten

⁵⁰ Beumers (2012), S. 57.

hatte, gab es in dieser Form nicht mehr, ein Substitut gab es noch nicht. Der sich ab 2000 rapide entwickelnde Mittelstand stürzte sich in die sogenannte *poschlost*. Der Begriff kann mit Banalität übersetzt werden und impliziert eine russische Lebenshaltung, die man im Deutschen als trivial und Mangel an Spiritualität definieren würde.⁵¹ Eine Lebenshaltung die sich in den neuen Möglichkeiten des Marktes und das unbeschränkten Zugangs zu Waren auch in massiver Kauflust widerspiegelt, die Ware als Sinnbild des Kapitalismus, des vielleicht neuen ideologischen Systems.

Generell sind zwei Strömungen an Filmen im Russland ab 1990 auszumachen die sich mit der sowjetischen Vergangenheit auseinandersetzen. Beumers bezeichnet diese zwei Strömungen als zwei Paradigmen. Zum einen jene Filme, die den imperialen Diskurs suchen, sich an die Masse richten und das System der ehemaligen Sowjetunion als positives Wertesystem deklarieren. Zum anderen gibt es jene Filme die einen liberalen Diskurs suchen, sich an ein kritisches Publikum wenden und das Wertesystem der Sowjetunion zumindest herausfordern. Der liberale Diskurs hatte sich erst sehr spät in den 1990er Jahren etabliert und in den 2000er Jahren weiter entwickelt.⁵²

Betrachtet man nun die Filme *Die neunte Kompanie* und *Stalingrad* von Fjodor Bondartschuk, kann konstatiert werden, dass beide sich eher in Richtung eines sich an den Massen orientierenden imperialen Diskurses bewegen. *Die neunte Kompanie* wurde im Jahr 2005 in einer Zeit des ungetrübten Aufschwungs produziert. Aber auch in einer Zeit des *poschlost*. Der Film beschwört in seiner ersten Hälfte die Kameraderie, den Zusammenhalt unter Soldaten, gleichsam die Idee eines gemeinsamen Zieles, das eine Gruppe erst stark macht. Auch dieser Film beinhaltet einen Erzählstrang, in dessen Rahmen sich die Protagonisten allesamt in ein junges Mädchen verlieben, das es zu beschützen gibt. Im Unterschied zu dem jungen Mädchen im Film *Stalingrad* wird ihr aber nicht das Reine und das Unschuldige eingeschrieben, vielmehr das Schmutzige bis hin zu Elementen der Prostitution. Erinnern wir uns nun daran, dass in *Stalingrad* die Figur das jungen Mädchens durchaus als Metapher für die Verteidigung des reinen, unschuldigen Vaterlandes verstanden werden kann, so ist diese Metapher auch für *Die neunte Kompanie* zulässig. Mit dem Unterschied, dass es sich hierbei nicht mehr um das reine, unschuldige Vaterland handelt. Es ist ein Vaterland, das sich verkauft hat. Aber es ist

⁵¹ vgl. Donath (2008), S. 17-18.

⁵² vgl. Beumers (2012), S. 57.

das Vaterland, das eine unauswechselbare Vaterland, das es zu verteidigen gilt. In dieser Metaphorik arbeitet Bondartschuk sich in beiden Filmen in Richtung eines imperialen Diskurses, der sich letztlich an die Massen richtet heran. Der zentrale Unterschied ist, dass 2005, in der Zeit des Aufschwungs, der Metapher eine gewisse Kritikfähigkeit eingeschrieben ist, während 2013 im Film *Stalingrad* sowohl ein Topos als auch eine Metapher gewählt wurden, die in ihrem historischen Abstand und ihrer historischen Interpretation wiederum einer klaren Ideologie des Zusammenhalts, der Opferbereitschaft und des gemeinsamen Sieges folgen. 2013 war der wirtschaftliche Aufschwung in Russland längst vorbei, das Land befand sich nach wie vor in den Nachwehen der globalen Wirtschafts- und Finanzkrise von 2008.

Bei Bekmambetow und seinen Filmen *Wächter der Nacht* und *Wächter des Tages* hat man es mit einem liberalen Diskurs zu tun, der seine Antwort in einem selbst gebauten, eskapistischen imperialen Diskurs sucht. Zunächst stellen beide Filme ein relativ trostloses, schmutziges Bild des Moskaus der Gegenwart dar. Die Menschen sind gefangen in ihrem Alltag und der Bürokratie als Überbleibsel der Sowjetunion. In diesen Momenten steckt die diskursive Fähigkeit beider Filme. Bekmambetow zeigt den Zuschauern zuerst ihre Lebenswirklichkeit, erdet seinen Film in selbiger, um dann einen eskapistischen Gegenentwurf anzufertigen. Dieser Gegenentwurf ist nun nicht in Historizität verankert, sondern liefert im Rahmen einer koexistenten Fantasiewelt, die nur für Auserwählte sichtbar ist, ein neues, simples Wertesystem bestehend aus der dunklen Seite und der hellen Seite. Bekmambetow und Bondartschuk verfolgen in dieser Hinsicht somit zwei unterschiedliche Ansätze um zum gleichen Ziel, einem Massenunterhaltungskino russischer Prägung, zu kommen. Bondartschuk führt Ansätze eines liberalen Diskurses und konterkariert ihn durch Wertesysteme der Vergangenheit, Bekmambetow konterkariert ihn durch eine selbst geschaffene, eskapistische Fantasiewelt und ein ihr eingeschriebenes Wertesystem. Nur *Stalingrad* kann als ausschließlich imperialer Diskurs gelesen werden. Die Terminologie eines liberalen Diskurses und seine Implementierung bei Bondartschuk und Bekmambetow kann komplementär in eine Denklinie mit den Ansätzen der sowjetischen Postmoderne gebracht werden.

„Bei genauer Betrachtung zeigt sich die Postmoderne als Teil einer langjährigen Entwicklung, die in den 50er Jahren begann und die sich hauptsächlich innerhalb der offiziellen Kultur abspielte (siehe ausführlich dazu

Eshelman 1997). Diese *offizielle* Postmoderne, wie man sie nennen könnte, äußerte sich in bitterer, unterschwelliger Kritik an der Stagnationsgesellschaft und in der vorsichtigen Appropriation einer westlichen Literatur, die sich im Nachhinein als postmodern herausstellte.“⁵³

Auch die Filme von Bekmambetow und Bondartschuk haben durch ihre starke Berücksichtigung im russischen Fördersystem den Charakter offizieller Kultur. Die Kritik an der Stagnationsgesellschaft und einem damit einhergehenden Wertverlust ist ihrem filmischen Schaffen ebenso immanent wie die Orientierung an westlichen Narrationsstrategien.

Birgit Beumers (2012) offeriert des Weiteren interessante Gedanken zum Umgang mit der Umkehr von Zeit in Timur Bekmambetows Filmen.

„If we read the film as an allegory for the rampant and destructive capitalism that characterized the decade, then we could say that Egor – a child born in the chaotic 1990s – temporarily finds a father figure in the evil Zawulon rather than in his birth father Anton, who turns time back so he can give Egor the family that had become dysfunctional after the intervention of the sorceress Schulz (a foreign, Western influence). Fathers – real, not surrogate ones – need to take action to change society. Asserting Russia’s inclination to patriarchal rule, *Night Watch* also offers a reassuring view of our relationship to the past: time can be turned back, spells undone and mistakes corrected.“⁵⁴

Die Thema Zeit wird bei Bekmambetow durch einen fiktiven Gegenstand, *der Kreide des Schicksals*, als Entität aufgehoben. Es wird plötzlich möglich Fehler wieder gut zu machen, gleichsam wird dem Vater, dem Patriarch, eine Form der Potenz und Problemlösungskompetenz verliehen, die in jenem Milieu, in welchem er sich wiederfand, verloren zu sein schien. Bondartschuk macht sich in *Die neunte Kompanie* die Zeit oder vielmehr die Möglichkeit historischer Interpretation zum narrativen Komplizen. Bei ihm ist es kein annähernder *Deus ex machina* wie die

⁵³ Eshelman, Raoul (1997): *Mein Amerika, mein Russland: Vasilij Aksenovs ‚kruglye sutki non-stop‘ und die Aneignung des Fremden in der russischen Postmoderne*. In: Hansen-Löve, Aage [Hrsg.] (1997): *Mein Russland – Literarische Konzeptualisierung und kulturelle Projektionen*. München: Wiener slawistischer Almanach Sonderband 44. S. 383.

⁵⁴ Beumers (2012), S. 69.

Kreide des Schicksals, sondern die Narrationsstrategie des Films, die nicht dem Protagonisten eine zweite Chance gibt, sondern einem ganzen Land einen fiktiven militärischen Sieg beschert, den es in dieser Form als kollektive Realität nie gegeben hat. Am Ende gibt es keine Sowjetunion mehr, der Krieg wurde nicht gewonnen, aber die neunte Kompanie hat ihre Mission erfüllt und mit ihr hat ein ganzes Volk einen übergeordneten Sieg im Kino errungen, den es historisch nie gegeben hat.

3.2. Moskau als geographischer Hintergrund

Bei Sigrun Döring (2006) findet sich Bezug nehmend auf Nedergaard-Larsen (1993) eine Diskussion um außersprachliche kulturspezifische Elemente des Films. Diese beinhalten neben den Hauptkategorien Kultur, Gesellschaft und Geschichte auch die Geographie in der eine filmische Erzählung eingebettet ist.⁵⁵

Nun bilden den geografischen Hintergrund von Bondartschuks Filmen *Die neunte Kompanie* und *Stalingrad* Kriegsschauplätze, im Fall des erstgenannten Films befinden sich diese nicht in Russland. Bei Bekmambetows *Wächter der Nacht* und *Wächter des Tages* jedoch, spielt die Stadt Moskau als Handlungsort und geografischer Hintergrund eine tragende, gleichsam identitätsstiftende Rolle.

„Anyone who has taken even a passing interest in Soviet culture knows the descriptions of Moscow abounded in official literature and journalism, with depictions of the architecture of the *workers* and peasants *capital* acting as direct visual legitimation of propaganda claims. (...) Soviet Moscow was the nation's capital in a particularly active sense. Not only was it the centre in every practical respect (administrative, financial, cultural), but the symbolic centre – that place that every socialist city was supposed to emulate, and the city that every citizen was supposed to love and cherish more than his or her own birthplace.”⁵⁶

⁵⁵ vgl. Döring, Sigrun (2006): *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme. S. 18-19.

⁵⁶ Khapaeva, Dina (2012): *Soviet and post-Soviet Moscow: literary reality or nightmare?*. In: Bassin, Mark und Kelly, Catriona [Hrsg.] (2012): *Soviet and post-Soviet identities*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. S. 171.

Diese Beschreibung von Moskau zu Sowjetzeiten impliziert die optische Reflexion eines Systems, einer Werthaltung wie sie die Sowjetunion vorgab. Als Bekmambetow seine beiden Filme 2004 und 2006 in die Kinos brachte, gab es dieses Wertesystem offiziell nicht mehr und die Stadt Moskau hatte neue, andere charakterliche Facetten, die sich in *Wächter der Nacht* und *Wächter des Tages* wieder finden. Das Moskau nach dem Fall der Sowjetunion ist eine Stadt, die kein ideologisches Zentrum mehr darstellt. Bekmambetow bettet seine Geschichte und seine fantastische Gegenwelt in ein diegetisches Moskau, das der Zuschauer aus den weniger glamourösen Momenten seiner Lebensrealität kennt. Die Narration entfaltet sich vor dem Hintergrund alter Sowjetwohnungen, die sich mittlerweile in schlechtem Zustand befinden (Bild 3.1), einem Moskau der Fleischmärkte (Bild 3.2), der verlassenen Urbanität (Bild 3.3), der Massenbeförderung in der Metro (Bild 3.4) und der Polizeikontrollen (Bild 3.5), meist nachts und bei unwirtlichen Wetterbedingungen. Das *harte Leben*, dem der Eskapismus der dem Film immanenten Fantasiewelt als Kontrapunkt gegenübergestellt wird, wird vorgeführt. Ebenso finden sich die Protagonisten in einem Moskau der aus der Sowjetunion bekannten und im Kapitalismus weiterentwickelten Bürokratie wieder. Georg Neugebauer (2014) schreibt, beziehend auf Max Weber, in diesen Kontext passend:

„ Mit diesen Aspekten - soziale Nivellierung, Depersonalisierung, Versachlichung, Formalisierung, Beschleunigung, Arbeitsteilung – sind die zentralen Elemente der sozialen Folgen zunehmender Bürokratisierung innerhalb der Behörden *idealtypisch* bezeichnet.“⁵⁷

Bei Bekmambetow erfolgt durch die an eine Legislative erinnernde Art und Weise der gegenseitigen Kontrolle und des Formular- und Papierkriegs zwischen den Wächtern der Nacht und den Wächtern des Tages eine Versachlichung des Konflikts zwischen den beiden rivalisierenden Wertesystemen. Diese Versachlichung zieht sich über die Fantasiewelt hinaus in das reale Moskau mit seinen regelmäßigen Polizei- und Ausweiskontrollen. Neugebauer spricht von einer destruktiven Kraft von Bürokratie.

⁵⁷ Neugebauer, Georg (2014): *Bürokratie und lokale Kulturen – Überlegungen zu ihrem Verhältnis im Anschluss an Max Weber*. In: Hofmeister, Heimo und Mikirtumov, Ivan [Hrsg.] (2014): *Krise der lokalen Kulturen und die philosophische Suche nach Identität*. Frankfurt am Main: Land.Ed.. S. 192.

„Dieser Sachverhalt ist insofern von zentraler Bedeutung, als er anzeigt, dass gesellschaftliche Gruppen, deren interne Selbstorganisation anderen Eigengesetzlichkeiten gehorcht als die der Bürokratie, von letzterer in ihrem Bestand gefährdet werden.“⁵⁸



Bild 3.1: Wächter der Nacht – Wohnung (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 04:51)

⁵⁸ Neugebauer (2014), S. 193.



Bild 3.2: Wächter der Nacht – Fleischmarkt (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 15:35)



Bild 3.3: Wächter der Nacht – Verlassenes Haus (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 24:39)



Bild 3.4: Wächter der Nacht – Metro (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 20:13)



Bild 3.5: Wächter der Nacht – Polizeikontrolle (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 23:29)

„The Moscow climate seems to underline the inhuman dimension of the narratives. The settings are not just unpleasant, they are close to unbearable. Usually bitter frost or heavy snow is the backdrop; an exception is made only for savage heatwaves. In Moscow it is either damp or freezing, either burning hot or stifling.“⁵⁹

Diese Beschreibung von Dina Khapaeva trifft die Extreme des Klimas in Moskau auf den Punkt.

Khapaeva (2012) inkludiert des Weiteren den Begriff *Gothic Society* in ihre Überlegungen zu Moskau. Sie sieht darin einen Trend in der zeitgenössischen russischen Populärkultur nicht-humane Protagonisten, Monster, als zentrale Charaktere zu verwenden. Monster, die als ultimatives Ziel Facetten von kollektiven unterdrückten Alpträumen repräsentieren und gleichsam als Quelle dienen, die Mechanismen eines historischen Gedächtnisses der Zeit nach dem Fall der Sowjetunion zu verstehen. Fiktion im Russland nach 1990 hat immer mit der Errichtung einer neuen Moral und neuen sozialen Verbindungen zu tun. Ein Monster, ein Wächter des Tages oder ein Wächter der Nacht, dient als Katalysator eines moralischen Vakuums. Neue Wertesysteme, wie in den Filme von Timur Bekmambetow entworfen, lassen die Wahl zwischen Gut und Böse völlig offen, Gut und Böse, Licht und Dunkelheit, befinden sich in vollständiger Symmetrie. Beide Seiten bieten Haltungen an, welche Wahl legitim ist obliegt plötzlich dem Individuum, nicht mehr einer gesellschaftlichen oder politischen Instanz.⁶⁰

Hier tut sich ein fundamentaler Unterschied zwischen den Filmen von Bekmambetow und Bondartschuk auf. Bondartschuk befindet sich mit *Stalingrad* und *Die neunte Kompanie* nach wie vor historisch in der Sowjetunion, die Mission seiner Protagonisten, die Seite der sie angehören ist klar von außen vordefiniert und durch die den weiblichen Protagonistinnen eingeschriebenen Metaphorik personifiziert. Bei Bekmambetows *Wächter* Filmen gibt es diese freie Wahl aus zwei abstrakten, durch das fantastische und monströse personifizierte Wertesystemen. Bei beiden Regisseuren gestaltet sich der Topos der Opferbereitschaft für die gewählte respektive vorgegebene Seite kongruent.

⁵⁹ Khapaeva (2012), S. 151.

⁶⁰ vgl. Khapaeva (2012), S. 182 ff.

Die ausgeführte Darstellung von Wertesystemen über das Fantastische und die damit einhergehende Ästhetik sieht Khapaeva (2012), vielleicht etwas polemisch, ideal im Moskau der Gegenwart verortet.

„Moscow is an ideal backdrop for Gothic aesthetics turning into Gothic society: it is a city that emerges as an eminently suitable space for nightmares, or for admixtures of these and reality. The nature of modern Moscow facilitates the aesthetic expression of the nightmare owing to its architectural design built to glorify terror.“⁶¹

3.3. Das post-sowjetische Bild von Männlichkeit

Eine dritte Stoßrichtung zum Topos nationaler Identität als Impetus der Filme von Bekmambetow und Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise, nach dem Einflüssen der ehemaligen Sowjetunion und der Hauptstadt stellt der Entwurf von Männlichkeit im post-sowjetischen Russland dar. Betrachten wir die Selbstdarstellung des russischen Staatsoberhauptes Vladimir Putin zwischen 1999 und 2014, kann man von einem vorgelebten hegemonialen Bild von Männlichkeit ausgehen.

„Die postsowjetische Zeit, die jüngste der großen gesellschaftlichen Krisen und Metamorphosen, die Russland durchlaufen hat und es noch durchläuft, ist durch heftige nationale Identitätsdebatten geprägt, die sich – wie häufig in der russischen Geschichte – mit semiotisch hoch aufgeladenen Geschlechterdiskursen verbinden. Dabei dominiert an der Oberfläche die Tendenz, sich nach den havarierten *allmenschlichen* Unisex-Utopien der Sowjetzeit wieder verstärkt das pragmatische Zweigeschlechtermodell westlicher Prägung zu eigen zu machen.“⁶²

Man kann in diesem Zusammenhang durchaus von einem hegemonialen *Macho* sprechen, der die Zügel in der Hand hat und seine soziale Umgebung hierarchisch führt, aber das wäre nicht weit genug gedacht. In der russischen Gesellschaft

⁶¹ Khapaeva (2012), S. 185.

⁶² Nohejl, Regine (2013): *Eto ja – Edicka. Die seltsame Karriere des Eduard Limonov oder Das russische Problem mit der Männlichkeit*. In: Nohejl, Regine, Gorfinkel, Olga, Carl, Friederike und Cheraué, Elisabeth [Hrsg.] (2013): *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland*. München [u.a.]: Sagner. S. 87.

verhindern starke Über-Ichs, zum Beispiel die politische Gleichschaltung oder die Ausmerzung von medialem Pluralismus, die vollständige Ausbildung starker hegemonialer Charaktere mit der notwendigen Fähigkeit zur Abgrenzung. Der russische Mann harrt beständig seiner Vervollständigung, einer Bestätigung seiner Identität. Im Rahmen dieses Prozesses entwickelt er aus seiner Unsicherheit heraus misogynen Züge, die sich in machoidem Verhalten manifestieren.⁶³

Diese Dominanz des Männlichen kann gleichsam in einem Bild metaphorisch ausgestaltet werden, jenem des Bären. Der *russische Bär*, mit seinen Eigenschaften der körperlichen Größe, der Kraft, der Gutmütigkeit aber auch der Aggression. Diese Allegorie ist sogar dem Emblem der Putins Regierungspartei *Einiges Russland* eingeschrieben. Er symbolisiert ein starkes Russland, das, wenn man es reizt, unbarmherzig zuschlägt. Freilich können dem Bild des Bären zwei diametrale Lesarten einverleibt werden. Er kann sowohl Barbarei als auch naturverbundene Kraft symbolisieren.⁶⁴

Bei Bekmambetow findet sich das oben beschriebene Männlichkeitsbild mannigfaltig wieder. Zum einen sind die Wertesysteme fest in männlicher Hand. Sowohl die Wächter des Tages als auch die Wächter der Nacht und ihre Wertesysteme werden von Männern geführt und beherrscht. Der Protagonist Anton Gorodetsky kann als einer der unfertigen hegemonialen Männer gelesen werden. Ein Mann, der das Schicksal seiner Familie in die Hand nimmt, dabei aber im Rahmen eines kollektiven Über-Ich, den Wertesystemen der beiden vorherrschenden Kasten, an seine Grenzen stößt. Letztlich bleibt nur die Frage, welche der beiden Seiten der Einzelne wählt, die Ausgestaltung eines individuellen Lebensentwurfs ist nicht vorgesehen. Hier besteht eine zentrale Gemeinsamkeit mit Bondartschuks Filmen, mit dem Unterschied, dass es bei Bondartschuk keine Wahlmöglichkeit gibt, das Über-Ich ist Entität in militärischer Ausprägung. Sowohl bei Bekmambetow als auch bei Bondartschuk definiert sich die Konfliktlösungskompetenz des Mannes über die Anwendung von Gewalt und Stärke. In *Die neunte Kompanie* werden die Rekruten erst nach Absolvierung ihrer militärischen Ausbildung und der Bildung eines Kollektivs zu vollständigen Männern.

⁶³ vgl. Nohejl (2013), S. 87 ff.

⁶⁴ vgl. von Maydell, Renata: *Von Bären und Fäusten. Zur Aktualität traditioneller Männlichkeitsentwürfe in Russland*. In: Nohejl, Regine, Gorfinkel, Olga, Carl, Friederike und Cheraué, Elisabeth [Hrsg.] (2013): *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland*. München [u.a.]: Sagner. S. 71 ff.

3.4. Fazit Stoßrichtung 2

Diese zweite Stoßrichtung zur Analyse des Kinos von Bekmambetow und Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise offeriert den narrativen Impetus nationaler Identität, basierend auf drei Denklinien: Die ehemalige Sowjetunion als Identitätsstifter, Moskau als narrativer Hintergrund und das Bild von Männlichkeit im post-sowjetischen Russland. Nach den in Kapitel Zwei behandelten politischen und wirtschaftlichen Nährboden der gegenständlichen Analyseobjekte und den Erkenntnissen dieses Kapitels, wird sich die dritte und letzte Stoßrichtung meiner Arbeit nun mit den filmhistorischen Einflüssen und vor allem den Stimuli eines amerikanisch geprägten Massenunterhaltungskinos auf die Entwicklung von *Wächter der Nacht*, *Wächter des Tages*, *Stalingrad* und *Die neunte Kompanie* fokussieren.

4. Stoßrichtung 3: Filmhistorische Entwicklung oder das Zeitalter der Industrialisierung durch das neue russische Blockbuster-Kino

„Russian cinema enjoyed a much-discussed revival in the early 2000s, largely because of the appearance of *Russian* blockbusters such as Timur Bekmambetov's *Night Watch*, which debuted at the Pushkin Theater and smashed box-office records in 2004. Other blockbusters followed, beginning a debate about the relationship between the new Russian cinema of Karo and its competitors and whether or not this cinema was really *Russian* at all. Critics argued that the Karo formula essentially replaced *Russian cinema* with Hollywood-style blockbusters.”⁶⁵

Das einleitende Zitat von Stephen M. Norris (2012) umschreibt das Milieu, in welchem sich meine dritte und abschließende Stoßrichtung zur Analyse des Kinos von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise bewegen wird. Folgend auf die Analyse des politischen und wirtschaftlichen Hintergrunds in Kapitel Zwei und den sich aus den drei Facetten Einfluss der ehemaligen Sowjetunion, Moskau als Handlungsort und Männlichkeitsbild im post-sowjetischen Russland zusammensetzenden Diskurs um den Einfluss nationaler Identität auf das Kino beider Regisseure, werde ich die Thematik nun um die Stimuli eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung anreichern. Zunächst ist einleitendem Zitat eine Diskrepanz eingeschrieben, in Form der Frage nach einer Substitution dessen, was als *russischer Film* aufgefasst wurde und einem neuen, finanziell erfolgreichen Massenunterhaltungskino Kino in Russland, das seine Initialzündung durch Bekmambetows *Wächter der Nacht* im Jahr 2004 erfuhr, fraglos ein breites Publikum erreicht und auf dem aufgebaut ist, was Norris als die Karo Formel bezeichnet. Bei Karo handelt es sich um nichts anderes als Russlands größten Multiplexbetreiber, der auch als Produktionsstudio tätig ist und somit stellvertretend für jene Entwicklung der russischen Filmindustrie steht, die bereits in Kapitel Zwei ausführlich erläutert wurde.

⁶⁵ Norris (2012), S.3.

Norris (2012) führt weiter aus, dass es sich bei der Art von Kino, die Bekmambetow mit *Wächter der Nacht* gleichsam eingeleitet hat und die auch von Fjodor Bondartschuk unter anderem in *Die neunte Kompanie* produziert wird, eine Kombination aus russischem Topos mit amerikanischer Stilistik darstellt.⁶⁶

Ich möchte die Dialektik, in welcher sich diese Entwicklung des russischen Kinos bewegt, durch Auszüge aus einem offenen Brief verdeutlichen, den ein anonymes Zuseher an Timur Bekmambetow im Zuge der von ihm gemeinsam mit Konstantin Ernst produzierten, ebenfalls finanziell höchst erfolgreichen, Fortsetzung des sowjetischen Weihnachtsklassikers *Ironie des Schicksals* formuliert hat.

„But nevertheless, Timur, tell us – why do you, along with Ernst, continue to consider us, the spectators, the ultimate morons? Yes, you again buttered up the critics. Now even respected, sensible journalists assert that commercial cinema must be *healthy, slightly absurd, or not taxing for the spectator*. In a word, almost all are happy. (...) But I, from the height of my twenty years of age, boldly assert that your film’s script is written for thirteen-year-olds, it is uneven and ridiculous, almost all my peers have the same opinion. (...). Yes, Timur, it is painful and it is offensive to me that our great cinema and our great culture perish by a violent death and no one intervenes for them. Think about this.“⁶⁷

Diese Zeilen, so polemisch sie erscheinen mögen, kritisieren in aller Deutlichkeit ein Kino kommerzieller Prägung, das sich klassische Stoffe des sowjetischen Kinos zu Eigen macht und kommerzialisiert. Interessant ist des weiteren, dass es sich bei dem Verfasser des Briefes um jemanden handelt, der zur Zeit des Falls der Sowjetunion maximal Kindheitserinnerungen mit jener zu konnotieren vermag. Dennoch scheint das kulturelle Erbe aus dem sich diese Erinnerung speist von zentraler Bedeutung zu sein. Vielleicht ein Anhaltspunkt zur Erklärung der Tatsache, dass sowohl Bekmambetow als auch Bondartschuk in ihren Sujets zwar Linien zur Sowjetunion herstellen respektive ihre Geschichten in dieser Zeit verankern, allerdings nicht direkt auf konkrete Stoffe aus jener Zeit zurück greifen.

Nach der einleitenden Darstellung der Dialektik und der Stoßrichtung, in deren Schoß sich das Kino der gegenständlichen Regisseure entwickelt hat, werde ich, ehe ich

⁶⁶ vgl. Norris (2012), S.4.

⁶⁷ Norris (2012), S.289-290.

mich eingehend dem Terminus *Blockbuster* widme, eine kurze filmhistorische Einordnung des Schaffens von Bektambetow und Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise anstellen. Ich beziehe mich diesbezüglich vorzüglich auf Literatur von Nancy Condee (2009), Christine Engel (1999) und David Gillespie (2003).

4.1. Filmhistorische Einordnung des Kinos von Bektambetow und Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise

Auch wenn zum Beispiel schon beginnend „mit den strukturellen und ideologischen Veränderungen im sowjetischen Filmbetrieb nach 1986 künstlerische Freiräume“⁶⁸ entstanden, beginne ich dieses Unterkapitel dort wo auch meine bisherigen analytischen Stoßrichtungen ihren Ausgangspunkt genommen haben, Ende der 1990er Jahre. Der ehemalige sowjetische Filmbetrieb „leidet an vielen Krankheiten, insbesondere an mangelndem technischen Können.“⁶⁹

Die darauf folgende Zeit der Glasnost hatte ihren roten Faden in der kritischen filmischen Auseinandersetzung mit der Sowjetvergangenheit.

„With the freedoms afforded by Gorbachev’s now *openness*, the exploration of history often overlapped with a desire to settle political scores. Both the historical and political merged, as new films were made exploring the Stalinist past and those that had been banned under Brezhnev came to the screen, often for the first time. Within a few years many important films dealing with the recent past were released.“⁷⁰

Des Weiteren war diese Phase geprägt von einem artifiziellen Anstieg der jährlichen Zahl von Filmproduktion, die sich diametral zu einem deutlichen Rückgang der Zuschauerzahlen entwickelte. Grund für ein die Nachfrage bei weitem übersteigendes Angebot war die Ansicht, dass sich Filmproduktion hervorragend zur Geldwäsche eignen. Darüber hinaus fanden sich die russischen Filmautoren aber in einer Sinnkrise. Im Westen hatte sich ein kommerzielles Populärkino entwickelt dem

⁶⁸ Binder, Eva und Reck, Renate (1996): *Film als Kulturdiagnose: Kira Muratowa: Das Asthenische Syndrom*. In: Cherauré, Elisabeth [Hrsg.] (1996): *Jenseits des Kommunismus: sowjetisches Erbe in Literatur und Film*. Berlin: Berlin Vel. Spitz. S. 9.

⁶⁹ Sklovskij, Viktor (2005): *Die Filmfabrik*. In: Beilenhoff, Wolfgang [Hrsg.] (2005): *Poetika Kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Surkamp. S. 247.

⁷⁰ Gillespie, David C. (2003): *Russian cinema*. Harlow [u.a.]: Longman. S. 73.

die Filmautoren der ehemaligen Sowjetunion fremdelnd gegenüber standen. In einer Zeit, in der das Kino sich von der Kunstform zur Industrie entwickelt hatte war der Anschluss an das Publikum verloren gegangen.⁷¹

„For a while in the 1990s, East European film-makers seemed to be losing their domestic audience. The years when people would go to the cinemas simply to see national film productions seemed to be beyond retrieval.”⁷²

Die Rubelkrise des Jahres 1998 hatte darauf folgend, wie bereits dargestellt, auch auf die russische Filmwirtschaft verheerende Auswirkungen. Durch die Abwertung des Rubels und die ökonomische Abwärtsspirale wurden Filmprojekte, auch jene die sich bereits in fortgeschrittenen Stadien ihrer Produktion befanden, auf Eis gelegt. Kinotickets waren durch die massive Inflation für die breite Bevölkerung kaum noch leistbar. Die Gewerkschaft der Filmemacher wurde in ihrer Bedeutung an die Peripherie gedrängt. Die Stoffe wurden immer redundanter und ohne erkennbaren roten Faden. Einflüsse aus dem amerikanischen so wie aus dem europäischen und dem sowjetischen Kino wurden zu Sujets ohne klarer Handschrift und ohne klarem Ziel vermengt. Um dem durchaus amüsierfreudigen, aber aufgrund der niedrigen Kaufkraft des Rubels sehr wählerischem, Publikum eine echte Alternative zu einer glamourösen Abendbeschäftigung wie dem Besuch eines Nachtclubs bieten zu können, musste das Kino mindestens den gleichen Glamourfaktor erreichen. Die russische Filmindustrie steckte somit Ende der 1990er Jahre in den Kinderschuhen.⁷³

„Die sowjetische bzw. russische Filmproduktion mußte [sic!] nach der *Entstaatlichung* und der damit verbundenen Dezentralisierung des Filmwesens Ende der achtziger Jahre einen drastischen Rückgang der Kinobesuchszahlen hinnehmen. Die Gründe für diese Entwicklung sind in der Überschwemmung des Filmmarkts mit zweit- und dritrangigen amerikanischen Filmproduktionen zu Dumpingpreisen zu suchen, im Nachholbedarf der russischen Bevölkerung an Informationen über den Westen

⁷¹ vgl. Beumers, Birgit (2007): *Introduction*. In: Beumers, Birgit [Hrsg.] (2007): *The cinema of Russia and the former Soviet Union*. London [u.a.]: Wallflower Press. S. 4.

⁷² Wood, Nancy und Iordanova, Dina (2000): *Introduction to Eastern European Cinema*. In: Taylor, Richard/Wood, Nancy/Graffy, Julian and Iordanova, Dina [Hrsg.] (2000): *The BFI companion to eastern European and Russian cinema*. London: BFI Publ.. S. 3.

⁷³ vgl. Condee, Nancy (2009): *The Imperial trace: recent Russian cinema*. Oxford [u.a.]: Oxford University Presse. S. 74 ff.

und nicht zuletzt auch in der Krise und Orientierungslosigkeit der russischen Kinematographie am Ende einer Epoche. Seit Mitte der neunziger Jahre zeichnet sich jedoch eine Überwindung der Zersplitterung der Spielfilmproduktion durch unüberschaubare private Firmen ab, die mit einer Berücksichtigung der Publikumserwartungen einhergeht.“⁷⁴

Diese von Eva Binder bereits im Jahr 1999 mit großer Weitsicht verfassten Zeilen implizieren nicht nur treffend die offensichtliche Notwendigkeit der Beschäftigung mit westlicher Filmkultur als Stimulus für die russische Kinematographie, sondern nehmen bereits im Jahr der auslaufenden Rubelkrise die kommenden Entwicklungen vorweg. Des Weiteren scheint es so zu sein, „dass Ende der 1990er eine möglichkeitsoffene Dynamik kennzeichnend wird für die Sujets fiktionaler Lebensgeschichten.“⁷⁵ Was sich nach der überstandenen Rubelkrise von 1998 nun in Russland entwickelte, könnte man etwas salopp als das *Zeitalter der Industrialisierung der russischen Filmwirtschaft* bezeichnen. Wie bereits aus Kapitel Zwei bekannt ist, wurde innerhalb weniger Jahre der gesamte Wirtschaftszweig, inklusive Kinonetzwerke, Produktionsfirmen, Verleihwesen, Festivalkultur und akademischem Unterbau in wenigen Jahren massiv ausgebaut.

Eine relevante Rolle im Aufbau der russischen Filmindustrie nach 1998 wird dem Regisseur Nikita Mikhalkov zugeschrieben. Mikhalkov war als Oscar Preisträger und langjähriger Regisseur der Sowjetzeit ein angesehener Protagonist des russischen Films. Er wurde 1997 zum Vorsitzenden der Gewerkschaft russischer Filmemacher gewählt und trat als solcher massiv für stärkere staatliche Regularien, Vorgaben und Unterstützung der russischen Filmwirtschaft ein. Vor allem die Bekämpfung der Videopiraterie, die in Russland nach wie vor einen riesigen Schwarzmarkt füttert, stand zu Beginn des neuen Jahrtausends auf der Agenda weit oben. Der erste Akt dieser Revitalisierung des russischen Kinos nach der Rubelkrise war mit der Zäsur um Timur Bekmambetows zum damaligen Zeitpunkt kommerziell erfolgreichsten

⁷⁴ Binder, Eva (1999): *Der Film des neuen Rußland*. In: Engel, Christine [Hrsg.] (1999): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart [u.a.]: Metzler. S. 310.

⁷⁵ Lange, Bettina/Weller, Nina und Witte, Georg (2012): *Chancen, Taktiken, Umwege. Lebensentwürfe im russischen Film und Roman der Jahrtausendwende*. In: Lange, Bettina/Weller, Nina und Witte, Georg (2012) [Hrsg.]: Die nicht mehr neuen Menschen: Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende. München/Berlin/Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 79. S. 7.

russischen Film aller Zeiten *Wächter der Nacht* im Jahr 2004 abgeschlossen, die Krise des russischen Kinos wurde für beendet erklärt.⁷⁶

Die neuen Strukturen hatte gegriffen und die russische Filmwirtschaft begab sich in den zweiten Akt ihres *Zeitalters der Industrialisierung*, die Weiterentwicklung der etablierten Strukturen und einen raschen kommerziellen Aufschwung der gesamten Industrie, der zwar durch die globale Wirtschafts- und Finanzkrise des Jahres 2008 etwas ins Stocken geriet, aber bis heute anhält.

4.2. Nikita Mikhalkov als Vorreiter des russischen Blockbuster Kinos

Bevor ich mich im folgenden Subkapitel mit dem Begriff *Blockbuster* und seine Anwendung auf das Kino von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise konzentriere, möchte ich Nikita Mikhalkov und seinen Film *Der Barbier von Sibirien* aus dem Jahr 1998 als Vorreiter des russischen Blockbuster Kinos nicht unerwähnt lassen.

Der *Barbier von Sibirien* wurde knapp vor der Rubelkrise mit einem enormen Budget von 49 Millionen US Dollar gedreht und mit vielen ersten Versatzstücken einer aufkeimenden russischen Filmindustrie vermarktet. Er stellt einen romantisch verklärenden, nostalgisch anmutenden Blick auf die Vergangenheit Russlands als Katalysator zur Interpretation der russländischen Zukunft dar. Der Film funktioniert somit in der Tradition des Historienfilms, er macht Aussagen über Gegenwart und Zukunft indem er die Geschichte bemüht. Mikhalkov's künstlerisches Ziel mit *Der Barbier von Sibirien* wird als eine Art Bewusstmachung russischer Werte zum Anstoß eines darauf basierenden künftigen Wertesystems interpretiert, es geht um nichts Geringeres als das *Russisch Sein* als solches.⁷⁷

In dieser Suche nach dem *Russisch Sein* ähnelt Mikhalkov's Film den Ansätzen, die Bekmambetow und Bondartschuk wenige Jahre später verfolgen aber mit durchaus divergierenden Antworten versehen sollten. Bekmambetow erdet seine Erzählung in dem, was von diesem Attribut übrig ist und entwirft eine Gegenwelt mit anderen Wertesystemen. Bondartschuk sucht seine Wertestruktur eher in klaren Zielsetzungen und der Einfachheit und Klarheit des Militärischen, eine Stadt muss befreit werden, ein Hügel muss verteidigt werden. Er hat dabei nicht das

⁷⁶ vgl. Condee (2009), S. 76 ff.

⁷⁷ vgl. Norris (2012), S. 31 ff.

Sendungsbewusstsein von Mikhalkov, der das Wertesystem einer ganzen Gesellschaft über einen Film anstoßen möchte, sucht aber am gleichen Ort, in der Vergangenheit, „the image of a child in the field represents for Mikhalkov a longing for a Russia of the past.“⁷⁸

Birgit Beumers (2005) schreibt zum Sendungsbewusstsein von Nikita Mikhalkov:

„Mikhalkov has cast himself in the role of a charismatic leader, a father-figure for his family, his actors and film crew, and his audiences. His role is enhanced by the parts that he chooses for himself in his own films, where he appears as a political and moral leader of the nation.“⁷⁹

Wie Norris (2012) treffend über den *Barbier von Sibirien* schreibt:

„A patriotic melodrama with a father of the nation who unites a nation and not a state around emotional appeals to patriotism while labeling critics anti-Russian: this is Putin’s Russia. Mikhalkov just provided the brand.“⁸⁰

Und an dieser Stelle schließt sich der Kreis zur politischen Konditionierung Russlands ab 1999.

4.3. Massenunterhaltungskino amerikanischer Prägung: der Blockbuster

„The conventional approach to Soviet cinema looks at the films produced almost exclusively in terms of the men who directed them; Eisenstein, Pudovkin, Vertov head a long, and lengthening, list of what film critics and historians would, borrowing from their French counterparts, nowadays call *auteurs*. Yet our approach to Hollywood, which is both more familiar to us and more influential over us, is rather different: (...) In the Hollywood context, therefore, we talk of a studio style or of the influence of a producer like David O. Selznick. We group American films according to their scriptwriter (Jules

⁷⁸ Beumers, Birgit (2005b): *The Mikhalkov brothers’ view of Russia*. In: Hutchings, Stephen C. [Hrsg.] (2005): *Russian and Soviet film adaptations of literature*. London [u.a.]: RoutledgeCurzon. S. 149.

⁷⁹ Beumers, Birgit (2005a): *Nikita Mikhalkov: between nostalgia and nationalism*. London [u.a.]: Tauris. S. 12.

⁸⁰ Norris (2012), S. 43.

Furthman or Clifford Odets), their genre (the western, the musical, the war film) of their star (Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, James Dean). But we never apply these criteria to Soviet cinema.”⁸¹

Das einleitende Zitat illustriert die grundlegende russische Tradition, die dem französischen Kino sehr ähnliche Tradition des Filmautors, an welcher sich der Film der Sowjetunion und auch darüber hinaus der russische Film der 1990er Jahre orientiert. Diese Tradition steht in Dialektik zu einem amerikanischen Zugang zum Kino, einer viel deutlicheren Tradition der kinematographischen Industrialisierung mit Elementen wie Studiostrukturen, Arbeitsteilung und klaren Distributionsstrategien. Wie bereits in Kapitel Zwei erörtert wurde, haben sich vor allem die wirtschaftlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen in Russland ab 1999 ebenfalls dahingehend entwickelt, ein solches Kino zu ermöglichen. In diesem Abschnitt meiner Arbeit möchte ich mich nun mit den formalen Aspekten eines Kinos auseinandersetzen, das unter den genannten Bedingungen für einen nationalen und partiell auch internationalen Massenmarkt produziert wird, ein Kino, das wir der amerikanischen Semantik folgend als *Blockbuster* titulieren.

Ende der 60er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts befand sich auch die amerikanische Filmwirtschaft in einer Zeit der Krise. Hollywood Produktionen verloren zunehmend an Popularität, ein Rückgang der Zuschauerzahlen war die logische Folge. Nun passierte in Amerika Anfang der 1970er Jahre etwas Ähnliches, was wir in Russland ab 1999 beobachten können. Es wurden Strategien entwickelt, die dazu dienen sollten, die Wettbewerbsfähigkeit der Filmwirtschaft wiederherzustellen. Dies passierte über drei Stoßrichtungen: Die Entwicklung von Multiplexkinos und das damit gesteigerte Attribut des *Kinoerlebnisses*, Steuervergünstigungen für die Filmwirtschaft und kreative Erneuerung durch die Protagonisten des *New Hollywood*. Die engmaschige Ausführung dieser aus drei Komponenten bestehenden strategischen Ausrichtung stellte den zentralen Erfolgsfaktor des folgenden finanziellen Aufschwungs der amerikanischen Filmindustrie dar.⁸²

⁸¹ Taylor, Richard (1991): *Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s*. In: Taylor, Richard and Christie, Ian [Hrsg.] (1991): *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*. New York, NY [u.a.]: Routledge. S.193.

⁸² vgl. Loskant, Alexander (2005): *Der neue europäische Großfilm: Ökonomie und Ästhetik europäischer Kinogroßproduktionen der 90er Jahre*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang. S. 50-51.

„Zentrales Instrument dieser Strategie aber war ein neuentwickeltes Format, welches das Filmschaffen seit Anfang der 70er Jahre in eine neue ökonomische und kreative Dimension führte: die Idee des *Blockbusters* als massenattraktives Spektakel wurde geboren. Mit der Herstellung von großen und aufwendigen Spielfilmproduktionen setzte Hollywood auf die Wettbewerbsvorteile, die ein Kinobesuch gegenüber anderen Medien wie Fernsehen oder Video bieten kann: Die Intensität eines die Grenzen der Realität übersteigenden Erlebnisses.“⁸³

In dieser Definition des Begriffs *Blockbuster* durch Alexander Loskant sind einige relevante Elemente enthalten, die ich herausgreifen möchte. Zum einen wird der *Blockbuster* als wirtschaftliche Strategie begriffen. Er wurde geboren aus der Krise einer Industrie, die produktionstheoretisch formuliert positive Skaleneffekte erzielen wollte, also sinkende Grenzkosten, die Grundidee der Massenproduktion. Element Zwei dieser Definition bezieht sich auf die Erlebnisdimension des Kinos, oder wie bereits zuvor in dieser Arbeit definiert, das *Glamouröse*. Beide Elemente bilden Analogien zu den kommerziell erfolgreichen Filmen von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk nach 1999. Der russische Blockbuster, der in seiner heutigen Ausprägung von beiden Regisseuren stark gezeichnet ist, entstand ebenfalls als Gegenstrategie zu einer tiefen Krise des Kinos. Des Weiteren arbeiten sowohl Bondartschuk als auch Bekmambetow an Genres und Sujets, welchen das Erlebnishaftes, das Nicht-Alltägliche immanent ist, dem Fantasy- und dem Kriegsfilm. Der Fantasy-Film stellt Eskapismus und Erlebnis in seiner reinsten Form dar, der Kriegsfilm entwirft Situationen, die wir ausschließlich über die sichere Distanz, die uns eine Filmleinwand gewährt, erleben möchten. Aus dieser Distanz heraus bereitet er uns allerdings eine Lesart des Vergnügens.

Ein weiterer Aspekt, der den amerikanischen Blockbuster zu einem international erfolgreichen Phänomen gemacht, und sicher auch einen großen Teil zur Internationalisierung der amerikanischen Kultur beigetragen hat begründet sich in einer nachhaltigen Marktanalyse. Das wir uns mit amerikanischem Unterhaltungskino ohne nennenswerte Berührungsängste identifizieren können liegt an einer konsequenten statistisch untermauerten Ausrichtung der Stoffe an sich international überschneidenden Facetten des Publikumsgeschmacks sowie an einer drastischen

⁸³ Loskant (2004), S. 50.

Simplifizierung und somit auch Klarheit von Narration und Filmsprache. Der Blockbuster ist in seinem Kern die immer gleiche Abwandlung der klassischen Heldenreise. Somit steht im Blockbuster der Dienstleistungsgedanke über dem künstlerischen Konzept. Diese an homogenisierten Publikumspräferenzen orientierten Produkte können schließlich über ein global verzweigtes, gut kontrolliertes Distributionsnetz international vertrieben werden.⁸⁴

4.3. Der Blockbuster als Identitätsstifter: Ein soziologischer Exkurs

Durch diesen annähernd wissenschaftlichen Zugang der Marktanalyse als Basis für Stofffindung hat der Blockbuster auch eine soziologische Komponente. Er entwirft über seine Ausrichtung an kollektiven Präferenzen in seiner Reflektion ein nicht unwesentliches Identifikationspotential.

„Die Erwartungen und Vorstellungen der weltweiten Zuschauerschaft erscheinen ein Stück weit berechenbar. Dieser Umstand macht das Hollywood-Kino zu einem signifikanten Umschlagplatz global kompatibler Identitätsangebote, derer sich das Publikum bei der Vergewisserung seiner eigenen Position bedienen kann.“⁸⁵

Anja Peltzer (2011) entwirft aus soziologischer Sicht ein Konzept von Identitätsstiftung die über den Blockbuster funktioniert. Zunächst spielt hier der Begriff *Identitätsnarration* eine entscheidende Rolle. Dabei handelt es sich gleichsam um eine grundlegende Konstruktion sozialer Wirklichkeit in deren Kontext sich ein Gefühl der Identifikation beim Rezipienten dann einstellt wenn sich selbiger einer narrativen Situation möglichst intensiv anpassen kann ohne sich dabei selbst zu negieren. Eine in diesem Maße gelungene Identität ist ein temporärer Zustand der Authentizität und Kohärenz innerhalb eines narrativen Systems. Um diesen Zustand herzustellen benötigt es eine glaubwürdige Inszenierung die kausal, organisiert,

⁸⁴ vgl. Loskant (2004), S. 53-54.

⁸⁵ Peltzer, Anja (2011): *Identität und Spektakel: der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.. S. 11.

fokussiert und sinnstiftend ist. Parameter, die dem simplifizierten Erzählstrategien des Blockbusters inne wohnen.⁸⁶

Peltzer (2011) schlägt ein sehr praktikables Verfahren zur Analyse konkreter identitätsstiftender Moment eines Filmes vor. Das Analyseverfahren gliedert sich zunächst in drei Schritte: *Inhaltsanalyse*, *Filmsequenzanalyse* und *Detailanalyse* der „Identity Points“⁸⁷. Die Identity Points sind synonym zu den aus der Theorie der Filmnarration bekannten Plot Points, den Schlüsselstellen oder Schlüsselsequenzen einer filmischen Erzählung. Die beiden ersten, konträr angelegten, Abschnitte dieses Analyseverfahrens, also die Inhaltsanalyse und die Filmsequenzanalyse, dienen zunächst dazu die Identity Points zu identifizieren. Im Rahmen der Inhaltsanalyse erfolgt dies im Rahmen von Teilidentitäten die in Kategorien eingeteilt werden. Diese Kategorien können zum Beispiel „Raum“, 'Spezialeffekt', 'Identitätsensemble' und 'Patchworkidentität'⁸⁸ sein. Die Kategorien sollen möglichst offen und interdiskursiv gewählt werden. Der komplette Film wird nun im Hinblick auf die gewählten Kategorien codiert. Dort wo es zu Verdichtungen, also Überlagerungen von Identitätskategorien kommt, kann ein Identity Point, ein identitätsstiftendes Moment des Films, vermutet werden. Die Filmsequenzanalyse dient zur qualitativen Überprüfung der Freilegung von Identity Points aus der Inhaltsanalyse. Sie stellt ein vollständiges Protokoll des filmischen Ablaufs dar, das den Handlungsverlauf in seine Sequenzen unterteilt. Diese werden nun danach untersucht, ob sie Identitätsrelevantes verhandeln. Aus der Schnittmenge beider Analyseverfahren ergeben sich die in Schritt drei tatsächlich zu untersuchenden Identity Points. Finales Ziel ist es hier die national und vielleicht auch international gesellschaftlich geteilte audiovisuelle semiotische Umsetzung von Identität interpretativ im jeweiligen Identity Point freizulegen und somit hermeneutisch den Aspekt des Identitätsangebots einer als Identity Point definierten Sequenz herauszuarbeiten.⁸⁹

Das Analyseverfahren von Anja Peltzer ist in meiner Darstellung freilich sehr verdichtet beschrieben. Im nun Folgenden werde ich stellvertretend für Timur Bekmambetows Kino im Russland nach der Rubelkrise den von Peltzer vorgeschlagenen Analysevorgang simplifiziert auf *Wächter der Nacht* anwenden, sowie exemplifizierend für Fjodor Bondartschuk auf den Film *Die neunte Kompanie*.

⁸⁶ vgl. Peltzer (2011), S. 56-62.

⁸⁷ Peltzer (2011), S. 107.

⁸⁸ Ders. (2011), S. 109.

⁸⁹ vgl. Peltzer (2011), S. 104-116.

Vorangestellt sei der konkrete hermeneutische Hintergrund dieser Analyse.

„Die These, die den Anstoß für die Filmanalyse gab, lautet: Wenn kommerziell erfolgreiche Filme auf die etablierten Formen, Werte und Normen ihres gesellschaftlichen Umfelds verweisen, dann verweisen die global erfolgreichen Filme Hollywoods auch auf global kompatible Vorstellungsmuster von z.B. personeller Identität.“⁹⁰

Im Rahmen meiner nun folgenden Kurzanalyse von *Wächter der Nacht* und *Die neunte Kompanie* wird es sich freilich um ersteres nämlich um das Freilegen national kompatibler Vorstellungsmuster gehen, nicht um einen globalen Horizont. Das Ziel dieses praktischen Exkurses hin zu einer filmsoziologischen Betrachtung beziehungsweise die dazugehörige Hypothese lautet:

Wenn der Blockbuster amerikanischer Prägung auf identitätsstiftenden Momenten basiert, so muss im Umkehrschluss das Kino von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise, unter der Voraussetzung, dass identitätsstiftende Sequenzen gefunden werden, Analogie zu jenem Blockbuster Kino aufweisen.

Ich habe zu diesem Zweck jeweils für *Wächter der Nacht* und *Die neunte Kompanie* exemplarisch zwei Sequenzen ausgemacht, die ich im Folgenden auf ihr Potential als Identitätsnarrativ untersuchen werde. Ich werde mich im Rahmen meiner Analyse an die von Anja Peltzer (2011) eingeführten analytischen Kategorien Raum, Spezialeffekt und Identitätsensemble halten. Zu den drei Kategorien sei noch erklärend hinzugefügt, dass es sich beim Raum um „die Schauplätze der Identity Points“⁹¹ handelt, bei den Spezialeffekten um „das, was offensichtlich die photomimetische Repräsentationslogik verlässt und stattdessen künstlich erzeugt wird und dennoch ‚realistisch‘ wirkt“⁹² und beim Identitätsensemble um „das soziale Umfeld in den Identity Points“⁹³.

⁹⁰ Peltzer (2011), S. 121.

⁹¹ Ders. (2011), S. 128.

⁹² Stäheli, Urs: *Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen*. In: Schwering, Georg; Zelle, Carsten (Hrsg.): *Ästhetische Positionen nach Adorno*. München: Wilhelm Fink, 2002. S. 196.

⁹³ Peltzer (2011), S. 151.

4.3.1 *Wächter der Nacht – Antons Wahl*

In der ersten Szene aus *Wächter der Nacht* die nach den ersten beiden Schritten des Analyseverfahrens nach Anja Peltzer (2011) als Identitätspunkt identifiziert werden konnte, handelt es sich um jene, in welcher der positive konnotierte Protagonist Anton Gorodetsky seine Bestimmung findet, seine Zugehörigkeit zu den Wächtern der Nacht. Er hat eine Hexe aufgesucht die er darum bittet, das ungeborene Kind seiner ehemaligen Freundin zu töten und dafür zu sorgen, dass sie zu ihm zurück kehrt. Im Laufe des magischen Prozesses wird die Hexe von Wächtern der Nacht in Gewahrsam genommen und Anton erfährt seine Bestimmung.

Die vorliegende Sequenz funktioniert in allen drei Kategorien identitätsstiftend. Wir haben es zum einen mit einem Raum zu tun, einem Innenraum, der die Sequenz ganz klar in einer klassischen heruntergekommenen, ehemaligen Wohnung aus der Sowjetzeit verortet (siehe Bild 4.1). Hier tut sich ein ganzes Spektrum von Konnotationen und Allegorien auf. Antons Visionen vom Leiden seiner ehemaligen Freundin stellen ein konträr dazu positionierten „mental Raum“⁹⁴ dar. Als die Wächter der Nacht eintreffen kommt es zu zunehmender Verdichtung durch den intensiven Einsatz von Spezialeffekten (Bild 4.2). Ab diesem Zeitpunkt ist das Figurenensemble der Sequenz komplett, wir haben durch die Hexe eine Figur, die sich als Antagonistin entpuppt und durch die Wächter der Nacht jene Seite repräsentiert, die für Anton Gorodetsky Identifikationspotential liefert. Letztlich entscheidet er sich für die Seite der Wächter der Nacht und erlebt somit in genau dieser Sequenz seinen entscheidenden identitätsstiftenden Moment. Einen Moment, der seinem Leben und dem Handlungsverlauf der filmischen Erzählung eine komplett neue Richtung gibt.

⁹⁴ Peltzer S. 135.



Bild 4.1: Sequenz Antons Wahl - Raum (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 05:02.)



Bild 4.2: Sequenz Antons Wahl – Spezialeffekt (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 08:55)

4.3.2 Wächter der Nacht – Yegors Wahl

Gegen Ende des Films positioniert Timur Bekmambetow eine weitere zentrale, identitätsstiftende Sequenz. Auch hier haben wir es wieder mit einer drastischen Zunahme von Spezialeffekten zu tun. Auf dem Dach eines Hochhauses im heutigen Moskau entspinnt sich ein blutiger Kampf zwischen der dunklen und der hellen Seite (Bild 4.3). Die Inszenierung greift zur Darstellung dieser Schlacht auf eine Anhäufung von Spezialeffekten zurück. Der Raum stellt im Vergleich zur Sequenz *Antons Wahl* eine Öffnung dar. Wir befinden uns in einem Außenraum, nicht mehr in einem Innenraum. Im Rahmen dieser Schlacht kommt es für Antons Sohn Yegor zur selben Entscheidung die dieser selbst auch fällen musste. Will er den Wächtern der Nacht oder den Wächtern des Tages angehören? In der vorliegenden Sequenz scheint der Raum gleichsam allegorisch die Entscheidungsfreiheit weiter zu öffnen, wir befinden uns nicht mehr im Jahr 1992 und damit beinahe noch im klaren Wertesystem der Sowjetzeit, sondern sowohl räumlich als auch zeitlich weit darüber hinaus, das Hochhaus als Schauplatz kann auch als Symbol des Westlichen gelesen werden. Das soziale Umfeld (Bild 4.4) bietet mit Sawulon, dem Anführer der Wächter des Tages, einen stärkeren Antagonisten, als das bei Antons Entscheidung der Fall war. Yegor entscheidet sich gegen seinen Vater und für die Wächter des Tages.



Bild 4.3: Sequenz Yegors Wahl – Spezialeffekt und Raum (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 01:38:24)



Bild 4.4: Sequenz Yegors Wahl – Soziales Umfeld (*Nochnoi Dozor*. Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005. Timecode 01:41:04)

4.3.3 Die neunte Kompanie – Panzer

Bei Fjodor Bondartschuk finden sich ebenfalls zwei Sequenzen, die aus dem Aspekt identitätsstiftender Momente untersucht wurden. Zum einen handelt es sich um die Sequenz *Panzer* die während der ersten Hälfte des Films, der Ausbildung der jungen Rekruten an der afghanischen Grenze in Usbekistan, spielt. Wir haben es mit einem militärischen Camp, also mit einem Außenraum zu tun. Einer der Rekruten muss im Rahmen der Ausbildung eine Mutprobe bestehen in dem er sich in einem Graben verschanzt während ein Panzer über ihn fährt (Bild 4.5). Wir haben es hier mit einem weiten Raum zu tun, der sich im Ablauf der Sequenz zunehmend einengt. So wird filmsprachlich der Topos Angst transportiert. Durch den großen Materialaufwand der Sequenz ist auch hier eine Zunahme von Spezialeffekten zu konstatieren. Das soziale Umfeld von *Panzer* beinhaltet neben dem Protagonisten auch seinen Ausbilder und eine Gruppe von jungen Kameraden. Die Kameraden beobachten den Drill und verhalten sich zunächst antagonistisch, verspotten den Kameraden in seiner Angst. Erst als er die Mutprobe bestanden und seine Angst überwunden hat, wird der junge Soldat von seinen Kameraden gefeiert. Das Überwinden der Angst wird zum identitätsstiftenden Moment für das Individuum und das Kollektiv.

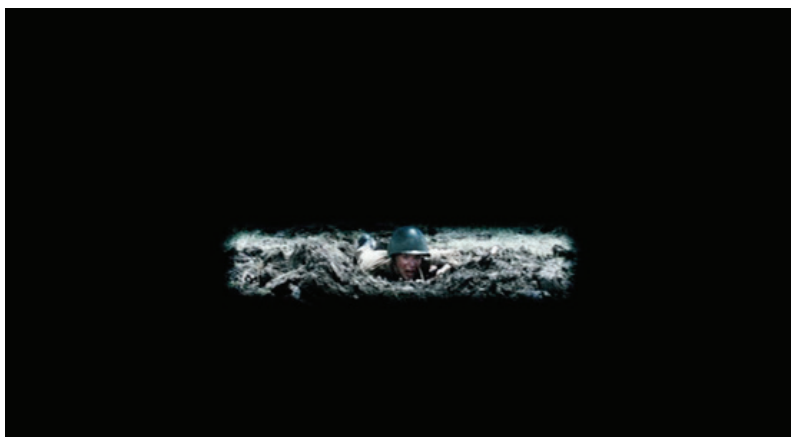


Bild 4.5: Sequenz Panzer (9 Rota, Regie: Fjodor Bondartschuk. Russland 2005; DVD-Video, *Die neunte Kompanie*, Ffm: Studiocanal. Timecode 33:45-33:50)

4.3.4 Die neunte Kompanie – Ankunft

Die zweite in diesem Zusammenhang identifizierte Sequenz aus *Die neunte Kompanie* trägt den Titel *Ankunft*. Diese Sequenz leitet die zweite Hälfte des Films ein. Die nun fertig ausgebildeten Rekruten treffen kampfeslustig auf einem Militärstützpunkt in Afghanistan ein. Die Stimmung schlägt sofort um, als ein Transportflugzeug vor ihren Augen abgeschossen wird und sie zum ersten Mal mit dem Tod direkt in Konfrontation geraten. Auch in dieser Sequenz haben wir es mit einem hohen Aufkommen an Spezialeffekten zu tun (Bild 4.6). Der Raum, ein Außenraum, liegt als einziger unter den ausgewählten Sequenzen außerhalb des Gebiets der ehemaligen Sowjetunion. Er ist weit und gleichzeitig eingeschränkt durch die geographische Gegebenheit von Gebirgszügen. Sehr interessant ist das Figurenensemble, das soziale Umfeld. Als die Rekruten aus dem Flugzeug steigen, bekommt einer von Ihnen, Lyutyi, einen Glücksbringer von einem Soldaten überreicht, dessen Dienstzeit zu Ende ist und der aus Afghanistan ausgeflogen werden soll. Nun wird dieses Flugzeug abgeschossen, alle Passagiere sterben. Diese plötzliche, unerwartet Konfrontation mit dem Tod und gleichsam als Vorahnung fungierende Sequenz beinhaltet ein identitätswirksames Moment für die Neuankömmlinge. Alle Kampfeslust ist verfliegen und die während der Ausbildung abgelegte Angst vor dem Tod ist grausam zurück gekehrt (Bild 4.7). Das soziale Umfeld besteht nur aus den Protagonisten, der Antagonist in Form der Afghanen ist unsichtbar. Am Ende des Films sind alle Rekruten, mit Ausnahme von Lyutyi, tot.



Bild 4.6: Sequenz Ankunft – Spezialeffekt und Raum (9 Rota, Regie: Fjodor Bondartschuk. Russland 2005; DVD-Video, *Die neunte Kompanie*, Ffm: Studiocanal. Timecode 58:07)



Bild 4.7: Sequenz Ankunft – Soziales Umfeld (9 Rota, Regie: Fjodor Bondartschuk. Russland 2005; DVD-Video, *Die neunte Kompanie*, Ffm: Studiocanal. Timecode 58:15)

4.3.5 Bekmambetows und Bondartschuks identitätsstiftende Blockbuster Sequenzen

Ich habe zu Beginn dieses Exkurses in die Filmsoziologie, folgende auf die filmhistorische und die wirtschaftliche Verortung des Kinos von Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise im Milieu des Blockbuster Kinos, die These aufgestellt, dass die Existenz identitätsstiftender Moment der Analysemethode von Anja Peltzer (2001) folgende gleichsam eine zusätzliche Komponente eines Konnex dieses Kinos zum Begriff Blockbuster darstellt. Sowohl bei Timur Bekmambetows *Wächter der Nacht* als auch bei Bondartschuks *Die neunte Kompanie* konnten derartige Sequenzen wie oben stehend dargestellt exemplarisch deutlich ausgemacht werden.

Man könnte an dieser Stelle noch in einen weiteren Diskurs einsteigen, nämlich jenen wie ihn Markus Rheindorf (2006) führt. Er baut auf Béla Balázs auf.

„Even though Balázs often wrote of film as if it had already assumed its place as the new international language, his discussion of actual films illustrate what amounts to the assumption of a fundamental non-identity of ‘film’ with actual film production.“⁹⁵

⁹⁵ Rheindorf, Markus (2006): *The languages that films speak: discourse-historical perspectives on film theory; Discontinuities and contexts*. Wien: Univ. Diss.. S. 229.

Diesen aus Sicht der Linguistik geführten Diskurs zu Identität oder Nicht-Identität von Film werde ich im Rahmen der vorliegende Arbeit nicht führen, ich möchte ihn allerdings als Anstoß für weitere Analysen und Komparatistik keinesfalls unerwähnt lassen.

4.3. Bondartschuks Filmkriege: Kommerzieller Erfolg durch gewonnene Schlachten

Während Timur Bekmambetow in den beiden *Wächter* Filmen eine optisch aus Elementen und Versatzstücken der ehemaligen Sowjetunion bestehende Diegese mit einer eskapistischen Fantasiewelt direkt kontrapunktiert, sehen wir bei den gewählten Analyseobjekten aus Fjodor Bondartschuks Oeuvre eine Konnotation im Genre des historischen Kriegsfilms. Ähnlich wie dem amerikanischen Kino steht auch dem russischen Kino mit dem Zweiten Weltkrieg ein gewonnener großer Krieg zur Verfügung. Eine als unkritisch zu bezeichnende filmische Auseinandersetzung mit den sowjetischen Teilnehmern am Zweiten Weltkrieg scheint gesellschaftlich zumindest legitim und möglich zu sein. Bondartschuks *Stalingrad* stellt nicht nur erzählerisch einen sehr klassischen Konflikt zwischen klar definierten Protagonisten und Antagonisten in das Zentrum seiner Diegese, er funktioniert schon durch seine technologische Vermarktung als erster russischer Film im IMAX 3D Format primär als Eventprodukt, als populäre Massenunterhaltung und nicht als differenzierter Diskurs. Verortet man eine filmische Erzählung aus russischer Sicht im Zweiten Weltkrieg scheint dies ohne weiteres möglich. Etwas diffiziler gestaltet sich die Situation bei dem Film *Die neunte Kompanie*. Dieser Film spielt am Ende der sowjetischen Intervention in Afghanistan die zwischen 1979 und 1989 stattgefunden hatte. Generelles Ziel dieser Intervention war es, im Kontext einer bereits von Auflösungserscheinungen befallenen Sowjetunion, die immer schwieriger zu kontrollierenden islamischen Vertreter der ehemaligen Sowjetrepubliken durch Raumgewinn strategisch in den Griff zu bekommen. Doch das Gegenteil war der Fall. Die Bestrebungen einer Stärkung der Sowjetunion verkehrten sich in das Gegenteil. Der Krieg uferte in seinem zeitlichen Horizont aus und verschlang sehr hohe Budgets. Dieser Prozess beschleunigte letztlich den Niedergang der Sowjetunion anstatt ihn aufzuhalten. Des Weiteren handelte es sich bei der Intervention in Afghanistan um einen Krieg, der in der breiten Bevölkerung keine große Zustimmung

genoss. Viele junge Männer wurden eingezogen, starben oder wurden schwer verwundet. Vor allem in der Zeit kurz nach dem Ende der Sowjetunion, in den 1990er Jahren, genossen die Veteranen dieses Krieges nur sehr geringes Ansehen. Ein gewisser kollektiv gedachter Konnex zwischen diesem Krieg und dem Zerfall eines kompletten Systems, der für viele Russen traumatisch war, scheint in diesem Zusammenhang zulässig.

„Der Status der Großmacht Sowjetunion war eng mit seiner militärischen Stärke verbunden. Die UDSSR als Land- und Seemacht mit starken konventionellen Streitkräften und nuklearer Parität mit der USA war daher nicht nur eine ideologische, sondern vor allem auch, und immer mehr, eine militärische Gegenmacht. Mit dem Zusammenbruch der wirtschaftlichen und finanziellen Stärke erodierte aber auch die militärische Schlagkraft.“⁹⁶

Mangott (2009) folgend war der Niedergang der Sowjetunion kongruent zu einem Niedergang einer ehemaligen militärischen Großmacht. Diese Form der beschnittenen Potenz eines starken, selbstbewussten Kollektivs zusammengedacht mit deren letzter großen, allerdings konterproduktiven militärischen Intervention wirft freilich zusätzliches kritisches Licht auf selbige.

Die Zustände der nunmehrigen Wehrpflichtigen-Armee Russlands haben den negativen Eindruck, den die russische Gesellschaft vom russischen Militär hat verschärft. Die Ausbildungsmethoden sind brutal. Junge Rekruten werden entmenslicht und misshandelt. Aus diesem Grund versucht jede Familie, die es sich finanziell leisten kann, ihre Söhne durch Zahlungen von der Verpflichtung zum Militärdienst zu befreien.⁹⁷ Derartige Praktiken führen natürlich dazu, dass dem Militär zusätzlich auch das Postulat der Korruption anhängt.

Auch wenn das amerikanische Militär in seiner historischen Entwicklung und in seinem gesellschaftlichen Ansehen nicht direkt mit jenem in Russland vergleichbar ist, so gibt es aber auch in der amerikanischen Militärgeschichte mit dem Vietnamkrieg (1955 bis 1975) eine Episode, welche das Einziehen einer Analogie durchaus zulässt. Vor allem gegen Ende der Intervention in Vietnam stieß die amerikanische Regierung auf massiven gesellschaftlichen Widerstand, die Veteranen dieses Krieges genießen bis heute nur geringes kollektives Ansehen. Mit Filmen wie *Platoon*

⁹⁶ Mangott (2009), S. 50.

⁹⁷ vgl. Mangott (2009), S. 51-52.

(1986) von Oliver Stone, *Apocalypse Now* (1979) von Francis Ford Coppola und *Full Metal Jacket* (1987) von Stanley Kubrick wurde der Vietnamkrieg filmisch eingehend beleuchtet und in den meisten Fällen einer sehr kritischen, diskursiven Betrachtung unterzogen. „Bondarchuk’s Afghan War, in other words, is his Vietnam War, or at least the cinematic Vietnam War.“⁹⁸

Die neunte Kompanie von Fjodor Bondartschuk hat in ihrer Form vor allem mit dem letztgenannten Film von Stanley Kubrick große Ähnlichkeit. Beide Filme sind von einer klaren Zweiteilung gekennzeichnet. Im ersten Teil wird jeweils die Ausbildung der jungen Rekruten gezeigt. Ein hartes Programm soll aus Schwächlingen Soldaten machen. Während es bei Stanley Kubrick keinerlei Verbrüderung zwischen dem Ausbilder und den Rekruten kommt, der Ausbilder bis zu seiner finalen Ermordung durch einen verzweiferten Rekruten genau so entmenslicht dargestellt wird, wie er seine Schützlinge entmenslichen und zu Tötungsmaschinen ausbilden möchte, kommt es bei Bondartschuk zu einer Annäherung zwischen Vorgesetzten und Rekruten. Endet bei Kubrick die Ausbildung zwar formal erfolgreich aber in einem emotionalen Ausbruch, gleichsam einem letzten menschlichen Aufschrei, der zur Ermordung des Ausbildners führt, wirkt Bondartschuks Boot Camp am Ende so, als hätte man das gemeinsame Klassenziel erreicht. Man hat zum Ausbilder aufgeschlossen und die zuvor aufgebaute Distanz wird entfernt. Die Ausbildung endet nicht desaströs sondern im Erfolg. Hier ist ein erster interessanter Ansatz Bondartschuks augenscheinlich. Wo Kubrick die militärische Entmenslichungsmaschine an den Pranger stellt, produziert Bondartschuk Sympathie für die gesellschaftlich wenig angesehenen Soldaten und späteren Veteranen des Krieges in Afghanistan, die wiederum im Rahmen der zuvor bereits dargestellten Metaphorik um den Charakter des jungen Mädchens mit dem treffenden Namen *Schneewittchen* in den Krieg ziehen um für das zwar verlotterte, schmutzige sich verkaufende aber doch innig geliebte Vaterland zu kämpfen. Wie aus der zuvor analysierten Sequenz *Ankunft* bereits bekannt, wird die Kriegseuphorie im zweiten Teil von *Die neunte Kompanie* rasch durch eine erste plötzliche Begegnung mit dem omnipräsenten Tod getrübt. Während Kubrick in Teil Zwei von *Full Metal Jacket* auf der Metaebene die Dialektik von Pazifismus und Krieg verhandelt und dabei seine Protagonisten die Leiden des Krieges durchleben lässt, schickt Bondartschuk zwar auch bis auf einen alle seine Helden im Verlauf der

⁹⁸ Norris (2012), S. 149.

Handlung in den Tod, der Topos den er verhandelt ist allerdings ein ganz anderer. Bondartschuk verhandelt russische Identität und versucht filmisch ein kollektives Trauma aufzuarbeiten. Zum Einen durchzieht die zweite Hälfte immer wieder die Frage des Vaterlandes für das gekämpft wird. Zum Anderen versucht Bondartschuk offensichtlich diesem Vaterland und seinem verpönten Einsatz in Afghanistan einen späten kinematographischen Sieg einzuverleihen. Am Ende überlebt zwar nur einer der Protagonisten und die Sowjetunion steht vor dem Ende, aber die Mission wurde erfüllt, die neunte Kompanie hat einen sinnbildlichen Sieg errungen. Dieser Subtext impliziert im Rahmen seines Horizonts die Umkehrung eines kollektiven Traumas in einen zumindest als kinematographische Projektionsfläche ausgeführten Sieg. Diese radikale Umdeutung einer negativ konnotierten historischen Episode scheint die Bedürfnisse des russischen Massenpublikums getroffen zu haben. Der Film avancierte in seinem Erscheinungsjahr 2005 zum nicht nur kommerziell erfolgreichsten russischen Film des Jahres 2005, sondern zum damaligen Zeitpunkt zum kommerziell erfolgreichsten russischen Film aller Zeiten.

„Bondartchuk’s blockbuster may not have adhered entirely to the ‘true story’ of the Ninth Company, but it spared no expense to capture other historical truths. At \$ 9 million, it was the second-most expensive film ever made at the time it appeared after *The Barber of Siberia*.“⁹⁹

Bondartschuk hat also zum Einen, wie bereits dargestellt, die historische Faktentreue als Hersteller eines Kunstprodukts nicht zur obersten Prämisse seines Kriegsfilms erklärt, gleichzeitig ein außerordentlich hohes Budget zur Realisierung seines Filmes zur Verfügung gestellt bekommen. Wie bereits aus Kapitel Zwei bekannt, kommt ein beträchtlicher Teil von Bondartschuks Budget für *Die neunte Kompanie* aus staatlichen Förderungen. Dieser Umstand impliziert, dass für das offizielle Russland des Jahres 2005 die Realisierung eines solchen Projektes offensichtlich von Relevanz war.

In einem ersten Screening wurde der Film dem russischen Präsidenten Vladimir Putin zusammen mit einer Gruppe von Afghanistan Veteranen vorgeführt. Der Film stieß im Rahmen dieser Vorführung beim Präsidenten auf positive Resonanz. In einer zweiten Vorführung im Pushkin Theater wurde der Film einer größeren Gruppe

⁹⁹ Norris (2012), S. 150-151.

von Veteranen vorgeführt die zwar die Authentizität der Darstellung bemängelten, den Film dennoch äußerst wohlwollend aufnahmen. Genereller Tenor war, dass es sich bei Bondartschuks Film um einen Kriegsfilm handelt, dessen Machart amerikanische Prägung inne wohnt. Er wurde häufig mit dem 2005 noch sehr aktuellen Film *Der Soldat James Ryan* (1999) von Steven Spielberg verglichen. Der Optik des Films wurde somit ein sehr hohes Maß an Authentizität konstatiert, während der erzählten Geschichte ein gewisses Maß an künstlerischer Freiheit inne wohnt.¹⁰⁰

Dass Bondartschuks Film in das Programm des politischen und ökonomischen Russlands nach der Rubelkrise von 1998 gut passt halte ich für einen zulässigen Schluss. Die 1990er waren auf allen Ebenen gekennzeichnet von einem geringen Level an Stabilität und dem Verlust des Wertesystems, des Deckmantels sowjetischer Prägung. Vladimir Putins präsidentiale Programmatik war zum damaligen Zeitpunkt gekennzeichnet von einem Blick in die Zukunft. Ein Film, der nun ein schwieriges Kapitel der sowjetischen Vergangenheit, das immer wieder in direktem kritischen Zusammenhang mit den Schwierigkeiten der frühen Post-Sowjetunion gebracht wurde, gleichsam positiv abschließt und sowohl dem Kollektiv als auch im Speziellen den mit negativer Reputation konnotierten Veteranen dieses Krieges einen persönlichen kinematographischen Sieg schenkt und dabei ein Gefühl des Zusammenhalts und der Opferbereitschaft andiskutiert, traf den Nerv der Zeit im Jahr 2005, und das zeigt der finanzielle Erfolg des Werkes, optimal.

Diese erfolgreiche Kombination aus westlich, und vor allem amerikanisch, inspirierter Erzählweise, Genres und sogar Basiskonstellationen von Plot und Figurenensemble mit typisch russischen Themen lässt sich zwischen 2000 und 2010 auch durch das Produktionsverhalten des russischen Fernsehens untermauern. Stephen Hutchings (2004) kategorisiert Fernsehserien im Russland des oben erwähnten Zeitraums. Interessant im vorliegenden Kontext ist Kategorie Drei.

„The third category includes shows possessing distinctive traits amounting to a transformation of the original genre. The last category has the most bearing on the problem of representing the West, since it best facilitates the re-packaging

¹⁰⁰ vgl. Norris (2012), S. 153.

of the original model necessary for the extraction of a domesticated 'Westernness' ready to be combined with native traits."¹⁰¹

Eine Fernsehserie die sich dieses Produktionsprozedere zu Eigen macht und sich damit in Russland äußerster Beliebtheit erfreute ist die Serie *My Fair Nanny* die von 2004 bis 2009 produziert wurde. Es handelt sich hierbei um eine Adaptierung der amerikanischen Sitcom *Die Nanny* mit Fran Drescher. Die Grundkonstellation aus dem amerikanischen Original, das generelle Figurenensemble und das Genre Sitcom wurden für die russische Version übernommen. Geändert wurde allerdings die kulturelle Verortung, die sich unter anderem durch den Hintergrund der Hauptfigur, die im amerikanischen original als Jüdin vor allem dieses Milieu humoristisch ausspielt, als Ukrainerin zeigt.

„The programme has a particularly large following in Ukraine and amongst Ukrainians in Russia. For them, Vika's Ukrainian provincial speech and manners make her 'one of our own' and lends the show its homely, domestic feel."¹⁰²

Dieses Verfahren der Einverleibung nationaler Identität in ursprünglich amerikanische Konzepte lässt sich im russischen Fernsehen in aller Breite beobachten. Mit Bondartschuks Kriegsfilmen, aber auch Bekmambetows Fantasy-Filmen, sind ähnliche Strategien im Kino augenscheinlich.

Bondartschuk selbst tritt mit *Die neunte Kompanie* und in weiterer Folge mit dem Film *Stalingrad* im Jahr 2013 auch das Erbe seines Vaters, dem angesehene Regisseur Sergei Bondartschuk an.

„What he desired, and in part what he accomplished, is what his father had done for the Great Patriotic War. He made a film that takes an event and uses it to offer a contemporary interpretation of its meanings. Bondartchuk's *Ninth Company* may be a Russian *Full Metal Jacket*, but it also turns the Afghan war

¹⁰¹ Hutchings, Stephen C. (2004): *Russian literary culture in the camera age: the word as image*. London [u.a.]: RoutledgeCurzon. S. 165.

¹⁰² Hutchings, Stephen C. und Rulyova, Natalya (2009): *Television and culture in Putin's Russia*. London [u.a.]: Routledge. S. 155.

into history, providing an answer to the search for meaning about that conflict.”¹⁰³

In der Betitelung dieses Kapitels schreibe ich lapidar von gewonnen Filmschlachten als Basis kommerziell erfolgreichen Filmschaffens. Abschließend möchte ich präzisieren, dass es sich hierbei um eine ganz gezielte Strategie des Kinos von Fjodor Bondartschuk handelt. Er nimmt das amerikanisch geprägte Genre des Kriegsfilms als Basis dafür, tief verwurzelte russische und sowjetische Themen aufzugreifen und sie strukturiert und in klaren Schemen von Protagonisten und Antagonisten einem willigen, nach Struktur suchenden Massenpublikum aufzubereiten.

4.4. Bekmambetows Fantasiewelten: Kommerzieller Erfolg durch eskapistische Gegenentwürfe

Dort wo Fjodor Bondartschuk ein amerikanisch geprägtes Genre mit historischen russischen und sowjetischen Themen, in den vorliegenden Beispielen kollektive Traumata wie die militärische Intervention in Afghanistan und die Schlacht um Stalingrad im Zweiten Weltkrieg, auflädt und künstlerisch uminterpretiert, geht Bekmambetow einen anderen Weg. Auch bei ihm findet sich die Verortung des Erzählten im Genre wieder, doch wird das Genre gleichsam zum Prinzip erklärt. Die russische und sowjetische Vergangenheit und gegenwärtige Wirklichkeit werden durch die Darstellung des Handlungsortes Moskau in *Wächter der Nacht* und *Wächter des Tages* eingeführt. Das Publikum wird über eine eskapistisch angelegte, dem Genre Fantasy verpflichtete Gegenwelt die sich aus diesem trostlos wirkenden Moskau erhebt, abgeholt. Das Genre als solches bietet den Reiz, die Attraktion und durch die diegetische Darstellung von Gut- und Böse-Konstellationen Anhaltspunkte und Wertesystem zugleich. Historie wird nicht aufgegriffen und ausgedeutet, Historie wird neu entworfen. Eine Bemerkung zum Set-Design, die sich bei Norris (2012) zum Film *Wolfhound* (2006) von Nikolai Lebedev findet, „she built a different sort of set, one that turned fantasy history into a commentary on contemporary Russia“¹⁰⁴, trifft in

¹⁰³ Norris (2012), S. 154.

¹⁰⁴ Ders. (2012), S. 235.

dieser Formulierung auch auf die zum selben Zeitpunkt entstandenen Filme von Timur Bekmambetow zu.

Die Strategie, seine *Wächter* Filme tief in russischen und sowjetischen Anhaltspunkten zu erden und diese Erdung auf Prinzipien des amerikanischen Genre- und Blockbuster Films aufzusetzen, findet sich auch in der Besetzung der Filme wieder. So wurden nicht nur populäre Schauspieler des russischen Gegenwartskinos wie Konstantin Khabenskii und Alexksei Chadov, sondern auch Stars des ehemaligen sowjetischen Filmbetriebs wie Vladimir Men'shov und Valerii Zolotukhin sowie die Popstars Zhanna Friske und Gosha Kutsenko besetzt.¹⁰⁵

Das über die Besetzung hergestellte Identifikationspotential für eine ganz breite, heterogene Gruppe an Rezipienten diverser Couleur war durch diese Strategie sicher gestellt.

Dem Film wurde bei seiner Veröffentlichung zwar von einigen Seiten vorgeworfen amerikanisches Genrekino, Filme wie die *Herr der Ringe* Trilogie (2001 bis 2003) von Peter Jackson, zu kopieren. Durch seine tiefe kulturelle Grundierung in russischen Versatzstücken überwogen allerdings Akzeptanz und Zustimmung.¹⁰⁶

„Among audiences, *Night Watch* emerged as a hybrid of culture and a monster of sorts in its own right. For some, it represented a breakthrough, while others saw it as the creation of a monstrous Russian Hollywood.“¹⁰⁷

Diese Zeilen verdeutlichen das, was im Lauf vorliegender Arbeit im Zusammenhang mit *Wächter der Nacht* mehrmals als eine Zäsur des russischen Kinos titulierte wurde, in seinen beiden zentralen Facetten. Beide Lesarten dessen, was der Film letztlich in der russischen Filmindustrie ausgelöst hat, sind aus meiner Sicht zulässig. Zum Einen kann argumentiert werden, dass mit Bekmambetows Filmen die Anbindung, für viele vielleicht die Anbietung, an das amerikanische Kino und den durch selbiges proklamierten simplifizierten Massengeschmack, ihren ersten Höhepunkt erreicht hat und eine Ära des russischen Kinos eingeleitet hatte, die sich in den Folgejahren auf den kommerziellen Erfolg ihrer Produktionen konzentrieren sollte und nicht primär auf den künstlerischen Wert des Kinos. Zum Anderen kann argumentiert werden, dass durch Bekmambetows Strategie der Umdeutung des Konzepts eines

¹⁰⁵ vgl. Norris (2012), S. 277.

¹⁰⁶ vgl. Ders. (2012), S. 278-279.

¹⁰⁷ Norris (2012), S. 279.

Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung als Genrekino mit tiefer Verwurzelung in der nationalen Wirklichkeit, dem Kino ein neues künstlerisches Moment einverleibt hat, das dazu geführt hat, dass das Publikum dem russischen Kino wieder vermehrt vertraut und es aktiv konsumiert und rezipiert.

„The success of Night Watch, Turkish Gambit, Ninth Company, and of Russian films at various festivals had helped, the editors believed, to a ‘new patriotism’.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Norris (2012), S. 300.

4.5. Fazit Stoßrichtung 3

Im Zentrum dieser abschließenden Stoßrichtung meiner Analyse, stand, dem Nährboden der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung Russlands nach der Rubelkrise sowie ausgewählten Komponenten nationaler Identität folgend, die Analogie des Kinos von Bektambetow und Bondartschuk zum Blockbuster, einem Massenunterhaltungskino amerikanischer Prägung. Dies passierte einleitend über eine filmhistorische Einordnung dessen was ich als *Zeitalter der Industrialisierung des russischen Kinos* titulierte habe und seine Analogien zur filmhistorischen Evolutionsgeschichte des Blockbusters in Amerika. Darauf folgten ein soziologischer Exkurs zur Identitätsstiftung im Blockbuster Kino sowie eine Detailbetrachtung von Fjodor Bondartschuks Strategien im Rahmen des Genres Kriegsfilm sowie Timur Bektambetows Strategien im Rahmen des Genres Fantasiefilm zur weiteren Verortung der Analyseobjekte im Blockbuster Begriff.

Stoßrichtung Drei komplettiert nun meine Auseinandersetzung mit den vorliegenden Analyseobjekten. Dass es sich bei Bektambetows und Bondartschuks Kino um eine kinematographische Industrialisierung handelt, darf ich durch die abschließende Beobachtung untermauern, dass sich im Film *Wächter des Tages* an einer Wand das Filmplakat zu *Die neunte Kompanie* findet. Die Wand wird zugleich im Fortlauf der Filmhandlung eingerissen. Man kann das durchaus symbolisch für einen an den Kinokassen geführten, dem Prinzip der Marktwirtschaft folgenden Konkurrenzkampf zwischen zwei Filmregisseuren lesen und begreifen. Freilich stellt diese Episode viel mehr ein anekdotisches Intermezzo dar, dennoch ist sie sinnbildlich für einen neuen Nährboden, in dem sich das russische Kino nach 1998 abspielt.

Im Folgenden werde ich meine Arbeit im Rahmen einer Konklusion abrunden. Diese wird die Analyseansätze der vorliegenden Arbeit noch einmal zusammenfassen und die gewonnenen Erkenntnisse, den eingangs gestellten Forschungsfragen folgend, darstellen.

5. Konklusion

Ich habe zu Beginn dieser Arbeit vier zentrale Forschungsfragen gestellt. Diesem roten Faden folgend möchte ich nun, gleichsam meine Analyse abrundend, anhand selbiger mit einer subsumierenden Konklusion schließen.

Meine erste Forschungsfrage lautete:

Forschungsfrage 1: Welches politische System bildet den Hintergrund für das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

Das in der Forschungsfrage erwähnte finanzielle erfolgreiche Kino der beiden Regisseure Timur Bekmambetow und Fjodor Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise von 1998 wurde exemplarisch anhand der Werke *Wächter der Nacht*, *Wächter des Tages*, *Die Neunte Kompanie* und *Stalingrad* untersucht. Alle vier Filme wurden zu ihrem Erscheinen zum kommerziell erfolgreichsten russischen Kinofilm aller Zeiten. Im ersten Teil von Kapitel Zwei wurde zum einen die als Rubelkrise titulierte Finanz- und Wirtschaftskrise Russlands in den Jahren 1998 und 1999 sowie die damit einhergehende Abwertung des Rubels und die darauf folgenden Veränderungen des politischen Systems unter Präsident Vladimir Putin erläutert. Unter seiner als *korporatistische Marktwirtschaft* ausgelegten Idee der russischen Wirtschaft kam es von 1999 bis zur globalen Finanz- und Wirtschaftskrise des Jahres 2008 zu einem massiven wirtschaftlichen Aufschwung in Russland. Dieser Aufschwung ging einerseits einher mit gesteigertem Wohlstand und Stabilität aber auch mit einem restriktiven, zentralistischen politischen System und deutlich eingeschränktem Medienpluralismus. Dieses politische System bereitete zum einen die Rahmenbedingungen für die wirtschaftliche Entwicklung der russischen Filmindustrie auf, zum anderen legte sie auch einen Grundstein für die inhaltliche und identitätsstiftende Form der Auseinandersetzung mit dem Heimatland, die ab 1999 folgen sollte.

Forschungsfrage 2: Welchen Einfluss haben das Wirtschaftssystem und die Entwicklung der russischen Filmwirtschaft von 1998 bis 2010 auf das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

Im Rahmen dieser Forschungsfrage wurde aufbauend auf den Analysen zur politischen und makroökonomischen Entwicklung der Russischen Föderation nach 1998, die analog dazu verlaufende Entwicklung der russischen Filmindustrie anhand messbarer Indizes und Parameter aus dem entsprechenden Berichtswesen analysiert. Es konnte festgestellt werden, dass sich die russische Filmwirtschaft parallel zur Gesamtlage des Landes ebenfalls strukturell und kommerziell innerhalb des Jahrzehnts von 1998 bis 2008 deutlich nach oben entwickelt hat. Der Output an Filmproduktionen konnte genauso stark gesteigert werden wie die damit korrelierenden Umsätze an den Kinokassen. Das staatliche Förderwesen wurde ausgebaut und trug, neben aufkommenden privaten Investitionen, fundamental zur Steigerung der Anzahl russischer Filmproduktionen, primär jener von Kinospielefilmen, bei. Auch die Durchschnittsbudgets von Spielfilmproduktionen konnten so gesteigert werden. Das Verleihwesen und die Kinonetzwerke wurden ausgebaut und ermöglichten hohe Marktpenetrierung. Auch der intellektuelle Unterbau, der für eine prosperierende Filmindustrie maßgeblich ist, konnte weiter entwickelt werden. Die Anzahl der nationalen und internationalen Filmfestivals in Russland entwickelte sich nach oben, Kinoarchive und akademischer Unterbau wurden ausgebaut. Diese Tendenz nach oben konnte, trotz einiger Einschnitte aufgrund der globalen Finanz- und Wirtschaftskrise ab 2008, bis heute weiter geführt werden.

Anzumerken ist des Weiteren, dass sich die Filmindustrie, ebenso wie viele weitere Elemente des russischen Staates und der dazugehörigen Volkswirtschaft, innerhalb sehr kurzer Zeiträume stark weiter entwickelt hatten. Bereits 2004 war mit *Wächter der Nacht* eine russische Produktion der finanziell erfolgreichste Film des Jahres in Russland, vor neun amerikanischen Filmen. Dieses Bild setzte sich in den Jahren 2005 und 2006 fort. Der politische und wirtschaftliche Unterbau hatte in Russland ab 1998 zu einer in radikalem Tempo weiter entwickelten Filmindustrie geführt, die ab 2004 im Stande war mit kommerziell erfolgreichem Massenunterhaltungskino den russischen und den erweiterten Filmmarkt der ehemaligen Sowjetunion zu penetrieren.

Forschungsfrage 3: Welchen Einfluss haben konkrete Elemente nationaler Identität im post- sowjetischen Russland im Hinblick auf die Entwicklung der Inhalte der finanziell erfolgreiche Filme von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

Zum Abschluss von Kapitel Zwei konnte konstatiert werden, dass die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen den Nährboden dafür geliefert hatten, dass sich die russische Filmwirtschaft ab 1998 rapide entwickelt und professionalisiert hatte und nun im Stande war unter marktwirtschaftlichen Bedingungen einer nunmehr offenen, zahlungsbereiten Zielgruppe Filme zu präsentieren, die unter den vorherrschenden Rahmenbedingungen kommerziell erfolgreich sein konnten.

Forschungsfrage Drei vollzieht nun einen Schwenk und beschäftigt sich mit dem Topos, einem ersten Ansatz zu den Handlungselementen, die ein solches Kino aus Sicht seiner nationalen Verknüpfungen haben musste. Welchen narrativen Impetus können konkrete Elemente post-sowjetischer Identität liefern um eine Form der Verbindung, der Identifikationspotentiale mit der Lebensrealität des Zielpublikums zu erzeugen? Im Rahmen dieser Arbeit wurden drei Elemente post-sowjetischer nationaler Identitätsfindung rekurriert. Zum einen handelt es sich um den Einfluss der ehemaligen Sowjetunion und das systemische Wertevakuum, das deren Ende mit sich brachte. Kinematographisch wird dieser Diskurs in zwei Strömungen geführt, imperial oder liberal. In diesem Zusammenhang konnten Fjodor Bondartschuks Filme im imperialen Diskurs verortet werden und jene von Timur Bekmambetow im liberalen Diskurs. Zum anderen wurde der Einfluss der russischen Hauptstadt Moskau und deren gegenwärtiger Alltag sowie ihre Demarkationslinien zur ehemaligen Sowjetunion, vor allem auf die Filme *Wächter der Nacht* und *Wächter des Tages*, als relevantes Element von Identifikationspotential ausgemacht. Als drittes Element des Einflusses nationaler Identität im Hinblick auf Handlungselemente und Figurenzeichnung bei Bondartschuk und Bekmambetow wurde ein unvollständig ausgebildetes hegemoniales post-sowjetisches Bild von Männlichkeit diskutiert.

Diese erste Strömung an Einflüssen nationaler Identität auf die Inhalte, welche den kommerziell erfolgreichen Filmen von Bekmambetow und Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise zugrunde liegen, wird in der Diskussion um die filmhistorische

Verortung dieses Kinos und den Einfluss der Vorgehensweise eine Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung vertieft.

Forschungsfrage 4: Welchen Einfluss hat die Stimulation eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung auf das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

Im Rahmen von Forschungsfrage Vier ging es zum einen um die Verortung des Kinos von Bekmambetow und Bondartschuk im Russland nach der Rubelkrise im filmhistorischen Kontext. Es handelt sich um eine in der Literatur zwar bereits andiskutierte, aber noch nicht universell definierte Periode der Entwicklung einer Filmindustrie als relevanter Wirtschaftszweig. Ich habe mir daher erlaubt die Periode von 1998 bis 2013, dem Erscheinen des Films *Stalingrad* von Fjodor Bondartschuk, als *Zeitalter der Industrialisierung der russischen Filmwirtschaft* zu titulieren. Nikita Mikhalkov und sein Film *Der Barbier von Sibirien* wurden als direkter Vorreiter dessen, was in Russland, analog zur Entwicklung des Blockbuster-Kinos in Amerika ab dem Ende der 1960er Jahre, ab 1998 entstanden ist diskutiert. Diese präzise filmhistorische Analogie zu den Entwicklungen der Filmindustrie in den USA ab 1968, lässt auf ein Massenunterhaltungskino amerikanischer Prägung im Russland ab 1998 im Sinne des Blockbuster-Kinos schließen. Dieser Schluss wurde durch einen Exkurs in die Filmsoziologie untermauert. Sowohl bei Bekmambetow als auch bei Bondartschuk konnten exemplarisch identitätsstiftende Merkmale von Blockbustern freigelegt und nachgewiesen werden. Ein weiterer Hinweis darauf, dass das Kino der beiden Regisseure in jenem Terminus zu verorten ist. Abschließend wurden die Genreeinflüssen, jene des Kriegsfilms bei Bondartschuk und jene des Fantasy Films bei Bekmambetow, auf die Rezeption der Analyseobjekte diskutiert. Somit kann zu Forschungsfrage Vier festgehalten werden, dass eine filmhistorische Verortung des Kinos von Bekmambetow und Bondartschuk im Terminus Blockbuster zulässig ist.

Abschließend darf ich noch darauf hinweisen, dass sich ein linguistischer Blickwinkel, die vertiefende semantische Analysen der Filmsprache des Blockbuster-Kinos, zur weiteren Forschung auf diesem Gebiet anbieten würde. Ich selbst habe diesen Aspekt im Rahmen dieser Arbeit nur sehr eingeschränkt gestreift.

Anhang

V) Bibliographie

Literatur

Astrov, Vasily und Havlik, Peter (2008): *Economic Developments in the Wider Black Sea Region*. In: Mangott, Gerhard und Hamilton, Daniel [Hrsg.] (2008): *The Wider Black Sea region in the 21st Century. Strategic, Economic and Energy Perspectives*. Washington DC: Center for Transatlantic Relations. S. 121-145.

Bassin, Mark und Kelly, Catriona [Hrsg.] (2012): *Soviet and post-Soviet identities*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.

Beilenhoff, Wolfgang [Hrsg.] (2005): *Poetika Kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Surkamp.

Beumers, Birgit (2005a): *Nikita Mikhalkov: between nostalgia and nationalism*. London [u.a.]: Tauris.

Beumers, Birgit (2005b): *The Mikhalkov brothers' view of Russia*. In: Hutchings, Stephen C. [Hrsg.] (2005): *Russian and Soviet film adaptations of literature*. London [u.a.]: RoutledgeCurzon. S. 135-152.

Beumers, Birgit (2007): *Introduction*. In: Beumers, Birgit [Hrsg.] (2007): *The cinema of Russia and the former Soviet Union*. London [u.a.]: Wallflower Press. S. 1-10.

Beumers, Birgit (2012): *National identity through visions of the past: contemporary Russian cinema*. In: Bassin, Mark und Kelly, Catriona [Hrsg.] (2012): *Soviet and post-Soviet identities*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. S. 55-72.

Binder, Eva (1999): *Der Film des neuen Rußland*. In: Engel, Christine [Hrsg.] (1999): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart [u.a.]: Metzler. S. 308-350.

Binder, Eva und Reck, Renate (1996): *Film als Kulturdiagnose: Kira Muratowa: Das Asthenische Syndrom*. In: Cherauré, Elisabeth [Hrsg.] (1996): *Jenseits des Kommunismus: sowjetisches Erbe in Literatur und Film*. Berlin: Berlin Vel. Spitz. S. 9-21.

Cherauré, Elisabeth [Hrsg.] (1996): *Jenseits des Kommunismus: sowjetisches Erbe in Literatur und Film*. Berlin: Berlin Vel. Spitz.

Condee, Nancy (2009): *The Imperial trace: recent Russian cinema*. Oxford [u.a.]: Oxford University Presse.

Danspeckgruber, Wolfgang [Hrsg.] (2006): *Perspectives on the Russian state in transition*. Princeton, N.J.: Liechtenstein Institute on Self-Determination.

Day, Stephen/Mangott, Gerhard und Waldrauch, Harald (2000): *International Influences on Democratic Consolidation: Remarks and Hypotheses*. In: Mangott, Gerhard/ Waldrauch, Harald und Day, Stephen [Hrsg.] (2000): *Democratic consolidation – the international dimension: Hungary, Poland, Spain*. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges.. S. 15-49.

Dondureji, Daniil und Venger, Natalia (2006): *Russische Filmindustrie 2001-2006*. Moskau: CTC Media und Offenes russisches Filmfestival Kinotavr.

Donath, Klaus-Helge (2008): *Das Kreml-Syndikat*. Berlin: Rotbuch Verlag.

Döring, Sigrun (2006): *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.

Druwe, Ulrich (1991): *Das Ende der Sowjetunion: Krise und Auflösung einer Weltmacht*. Weinheim [u.a.]: Beltz Quadriga.

Engel, Christine [Hrsg.] (1999): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.

Ericson, Richard E. (2006): *The Russian Economy*. In: Danspeckgruber, Wolfgang [Hrsg.] (2006): *Perspectives on the Russian state in transition*. Princeton, N.J.: Liechtenstein Institute on Self-Determination. S. 112-215.

Ertel, Tanja Nadine (2001): *Globalisierung der Filmwirtschaft: die Uruguay-Runde des GATT ; eine Analyse zu Ökonomie, Politik und Kultur von Film unter besonderer Berücksichtigung der Mediengeschichte und der Positionen der Verhandlungspartner EG und USA*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang.

Eshelman, Raoul (1997): *Mein Amerika, mein Russland: Vasilij Aksenovs ‚kruglye sutki non-stop‘ und die Aneignung des Fremden in der russischen Potsmoderne*. In: Hansen-Löve, Aage [Hrsg.] (1997): *Mein Russland – Literarische Konzeptualisierung und kulturelle Projektionen*. München: Wiener slawistischer Almanach Sonderband 44.

Gabrisch, Hubert und Linne, Thomas (1998): *Rußland-Krise: Ursachen, Folgen und Wege zur Überwindung*. In: *Wirtschaft im Wandel* 12/1998. S. 3-13.

Germany Trade & Invest, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Moskau und Deutsch-Russische Außenhandelskammer (2010): *Russland in Zahlen: Aktuelle Wirtschaftsdaten für die Russische Föderation*.

Gillespie, David C. (2003): *Russian cinema*. Harlow [u.a.]: Longman.

Goodwin, James (1993): *Eisenstein, cinema, and history*. Urbana, Ill. [u.a.]: University of Illinois Press.

Hofmeister, Heimo und Mikirtumov, Ivan [Hrsg.] (2014): *Krise der lokalen Kulturen und die philosophische Suche nach Identität*. Frankfurt am Main: Land.Ed..

Hutchings, Stephen C. (2004): *Russian literary culture in the camera age: the word as image*. London [u.a.]: RoutledgeCurzon.

Hutchings, Stephen C. [Hrsg.] (2005): *Russian and Soviet film adaptations of literature*. London [u.a.]: RoutledgeCurzon.

Hutchings, Stephen C. und Rulyova, Natalya (2009): *Television and culture in Putin's Russia*. London [u.a.]: Routledge.

Iordanova, Dina (2012): *Global narratives of postcommunism*. In: Kristensen, Lars [Hrsg.] (2012): *Postcommunist film – Russia, eastern Europe and world culture*. London [u.a.]: Routledge. S. X-XII.

Khapaeva, Dina (2012): *Soviet and post-Soviet Moscow: literary reality or nightmare?*. In: Bassin, Mark und Kelly, Catriona [Hrsg.] (2012): *Soviet and post-Soviet identities*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. S. 171-190.

Klein, Lawrence Robert (2001): *What Do Economists Know about Transition to a Market System?*. In: Klein, Lawrence R. und Pomer, Marshall [Hrsg.] (2001): *The new Russia: transition gone awry*. Stanford: Stanford University Press. S. 73-83.

Kristensen, Lars [Hrsg.] (2012): *Postcommunist film – Russia, eastern Europe and world culture*. London [u.a.]: Routledge.

Lange, Bettina/Weller, Nina und Witte, Georg (2012): *Chancen, Taktiken, Umwege. Lebensentwürfe im russischen Film und Roman der Jahrtausendwende*. In: Lange, Bettina/Weller, Nina und Witte, Georg (2012) [Hrsg.]: *Die nicht mehr neuen Menschen: Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende*. München/Berlin/Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 79. S. 5-25.

Lo, Bobo (2003): *Vladimir Putin and the evolution of Russian foreign policy*. London [u.a.]: Blackwell.

Loskant, Alexander (2005): *Der neue europäische Großfilm: Ökonomie und Ästhetik europäischer Kinogroßproduktionen der 90er Jahre*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang.

Mangott, Gerhard/ Waldrauch, Harald und Day, Stephen [Hrsg.] (2000): *Democratic consolidation – the international dimension: Hungary, Poland, Spain*. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges..

Mangott, Gerhard (1995): *Market Democracies in Central Europe. Again Between ‚East‘ and ‚West‘?*. Laxenburg: Österreichisches Institut für internationale Politik.

Mangott, Gerhard (2009): *Der russische Phönix*. Wien: Krenmayr & Scheriau.

Neugebauer, Georg (2014): *Bürokratie und lokale Kulturen – Überlegungen zu ihrem Verhältnis im Anschluss an Max Weber*. In: Hofmeister, Heimo und Mikirtumov, Ivan [Hrsg.] (2014): *Krise der lokalen Kulturen und die philosophische Suche nach Identität*. Frankfurt am Main: Land.Ed.. S. 189-196.

Nevafilm, RFFilm und Groteck (2010): *The film industry in the Russian Federation*. Straßburg: European Audiovisual Observatory.

Nohejl, Regine/Gorfinkel, Olga, Carl, Friederike und Cheraué, Elisabeth [Hrsg.] (2013): *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland*. München [u.a.]: Sagner.

Nohejl, Regine (2013): *Eto ja – Edicka. Die seltsame Karriere des Eduard Limonov oder Das russische Problem mit der Männlichkeit*. In: Nohejl, Regine, Gorfinkel, Olga, Carl, Friederike und Cheraué, Elisabeth [Hrsg.] (2013): *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland*. München [u.a.]: Sagner. S. 87-126.

Norris, Stephen M. (2012): *Blockbuster history in the new Russia: movies, memory and patriotism*. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press.

Peltzer, Anja (2011): *Identität und Spektakel: der Hollywood-Blockbuster als global erfolgreicher Identitätsanbieter*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges..

Politkovskaja, Anna S. (2008): *In Putins Russland*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Rheindorf, Markus (2006): *The languages that films speak: discourse-historical perspectives on film theory; Dis/continuities and contexts*. Wien: Univ. Diss..

Shevtsova, Lilia (2001): *From Yeltsin's to Putin's Sunrise: The Evolution of Electoral Monarchy in Russia*. In: Mangott, Gerhard und Kauer, Lisl [Hrsg.] (2001): *Der Fall Russland: Wegmarken eines Machtwechsels*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft. S. 41-52.

Sklovskij, Viktor (2005): *Die Filmfabrik*. In: Beilenhoff, Wolfgang [Hrsg.] (2005): *Poetika Kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Surkamp. S. 247-262.

Stäheli, Urs (2002): *Spezialeffekte als Ästhetik des Globalen*. In: Schwering, Georg; Zelle, Carsten [Hrsg.]: *Ästhetische Positionen nach Adorno*. München: Wilhelm Fink. S. 191-213.

Taylor, Richard (1991): *Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s*. In: Taylor, Richard and Christie, Ian [Hrsg.] (1991): *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*. New York, NY [u.a.]: Routledge. S. 191-216.

Taylor, Richard/Wood, Nancy/Graffy, Julian und Iordanova, Dina [Hrsg.] (2000): *The BFI companion to eastern European and Russian cinema*. London: BFI Publ..

von Maydell, Renata: *Von Bären und Fäusten. Zur Aktualität traditioneller Männlichkeitsentwürfe in Russland*. In: Nohejl, Regine, Gorfinkel, Olga, Carl, Friederike und Cheraué, Elisabeth [Hrsg.] (2013): *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland*. München [u.a.]: Sagner. S. 71-86.

Wood, Nancy und Iordanova, Dina (2000): *Introduction to Eastern European Cinema*. In: Taylor, Richard/Wood, Nancy/Graffy, Julian und Iordanova, Dina [Hrsg.] (2000): *The BFI companion to eastern European and Russian cinema*. London: BFI Publ.. S. 1-4.

Filme

9 Rota, Regie: Fjodor Bondartschuk. Russland 2005; DVD-Video, *Die neunte Kompanie*, Ffm: Studiocanal, 2006.

Apocalypse Now, Regie Francis Ford Coppola, USA 1979.

Abraham Lincoln: Vampire Hunter, Regie: Timur Bekmambetow, *Abraham Lincoln Vampierjäger*, USA 2012.

Darkest Hour, Regie: Timur Bekmambetow, *The Darkest Hour*, USA/Russland 2011.

Der Barbier von Sibirien, Regie: Nikita Mikhalkov, Frankreich/Russland/Italien/Tschechische Republik 1998.

Die Herr der Ringe Trilogie, Regie: Peter Jackson, USA/Neuseeland, *The Lord of the rings trilogy*, 2001-2003.

Die Nanny, Sitcom, *The Nanny*, USA 1993-1998.

Dnevnoi Dozor, Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2006; DVD-Video, *Wächter des Tages*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2008.

Full Metal Jacket, Regie: Stanley Kubrick, GB/USA 1987.

Ironie des Schicksals: Fortsetzung, Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2007.

My fair Nanny, Sitcom, Russland 2004-2009.

Nochnoi Dozor, Regie: Timur Bekmambetow, Russland 2004; DVD-Video, *Wächter der Nacht*, Ffm: Twentieth Century Fox, 2005.

Platoon, Regie: Oliver Stone, USA 1986.

Saving Private Ryan, Regie: Steven Spielberg, *Der Soldat James Ryan*, USA 1998.

Stalingrad, Regie: Fjodor Bondartschuk. Russland 2013; DVD-Video, *Stalingrad*, Ffm: Sony Pictures Home Entertainment, 2014.

Wanted, Regie: Timur Bekmambetow, USA 2008.

Wolfhound, Regie: Nikolai Lebedev, Russland 2006.

Online-Quellen

o.N., o.J., *2013 Corruption Perceptions Index*,
<http://www.transparency.org/cpi2013/results>, Zugriff: 31.12.2014

o.N., o.J., *Euro-Rubel Historie*, <http://www.boerse.de/historische-kurse/Euro-Rubel/EU0001458346>, Zugriff: 30.12.2014

o.N., o.J., *Stalingrad (2014) – Box Office Mojo*,
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=stalingrad2014.htm>, Zugriff: 3.1.2015

Forstner, Christian (1999): *Hintergründe und Perspektiven der Krise*. Electronic ed.: Bonn: FES Library,
<http://library.fes.de/fulltext/stabsabteilung/00824001.htm#LOCE9E1>, Zugriff: 30.12.2014

Kushnir, Ivan, o.J., *Die Makroökonomie Russlands: Bruttoinlandsprodukt*.
http://de.kushnirs.org/makrookonomie/profile/profile_russia.html#t_1_1, Zugriff: 31.12.2014

Kushnir, Ivan, o.J., *Die Makroökonomie Russlands: Haushaltsausgaben*.
http://de.kushnirs.org/makrookonomie/household_consumption_expenditure/household_consumption_expenditure_russia.html, Zugriff: 31.12.2014

VI) Kurzfassung

In der Russischen Föderation hat sich nach der Russlandkrise respektive der Rubelkrise des Jahres 1998, im Rahmen der neuen marktwirtschaftlichen Gegebenheiten nach dem Fall der Sowjetunion, analog zur positiven makroökonomischen Entwicklung der gesamten Volkswirtschaft eine finanziell erfolgreiche, expansive Filmwirtschaft, ein nationales Blockbuster-Kino entwickelt. Ich analysiere im Rahmen meiner Diplomarbeit die Implikation eines neuen wirtschaftsliberaleren Systems in Interaffektivität mit postsowjetischen Politstrukturen unter Präsident Vladimir Putin und westlichem Populärkulturimpetus im Zuge eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung, dem Blockbuster, sowie formativer Elemente nationaler Identität als narrativer Impetus auf die Evolution dieser zeitgenössischer russischen Filmindustrialisierung. Den Kern meiner Untersuchung bilden die Jahre 1998 bis hin zum Ausbruch der globalen Finanz- und Wirtschaftskrise 2008, in welchen sich in Russland eine national und partiell auch international konkurrenzfähige Filmindustrie entwickeln konnte, die Konstituierung einer Industrie und eines Marktes innerhalb eines überblickbaren Zeithorizonts. Als paradigmatische Analyseobjekte werden die für die Periode signifikantesten Regisseure Fjodor Bondartschuk und Timor Bekmambetow mit ihren Filmen *Die neunte Kompanie* (2005) und *Stalingrad* (2013) sowie *Wächter der Nacht* (2004) und *Wächter des Tages* (2006) fungieren.

Meine konkreten Forschungsfragen lauten:

1. Welches politische System bildet den Hintergrund für das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

2. Welchen Einfluss haben das Wirtschaftssystem und die Entwicklung der russischen Filmwirtschaft von 1998 bis 2010 auf das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

3. Welchen Einfluss haben konkrete Elemente nationaler Identität im post-sowjetischen Russland im Hinblick auf die Entwicklung der Inhalte der finanziell erfolgreiche Filme von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

4. Welchen Einfluss hat die Stimulation eines Massenunterhaltungskinos amerikanischer Prägung auf das finanziell erfolgreiche Kino von Fjodor Bondartschuk und Timur Bekmambetow im Russland nach der Rubelkrise von 1998?

VII) Abstract

In the year 1998 the Russian Federation had to face a massive financial and economical crises called the *Russia Crisis* and sometime referred to as the *Rubel Crisis*. Within the new framework of a new market economy following the fall of the Soviet Union a financially successful, expansive film industry emerged in Russia analogue to the positive development of the countries overall economy. Within my thesis I analyze the implications of a new economically liberal system in combination with the new political structures of the post-soviet era under president Vladimir Putin and the influence of popular culture in form of a cinema of mass entertainment of American imprinting, the blockbuster cinema, as well as formative elements of national identity as a narrative impetus on the evolution of this contemporary process of industrialization of the Russian film industry. The temporal core of my analysis will be the years 1998 until the beginning of the global financial and economical crisis 2008. Within these years the Russian film industry developed to be nationally and partially internationally competitive. This equals the constitution of an industry and a market within a manageable time horizon. As the paradigmatic objects of analysis serve two of the most significant directors of the time, Fjodor Bondartschuk and Timur Bekmambetow and their films *The Ninth Company* (2005) and *Stalingrad* (2013) as well as *Night Watch* (2004) and *Day Watch* (2006).

My concrete research questions are:

1. *Which political system formed the background for the financially successful movies of Fjodor Bondartschuk and Timur Bekmambetow in Russia after the Russia Crisis of 1998?*
2. *Which influence does the economical system and the development of the Russian film industry between 1998 and 2010 have on the financially successful movies of Fjodor Bondartschuk and Timur Bekmambetow in Russia after the Russia Crisis of 1998?*
3. *Which influence do concrete elements of national identity of post-soviet Russia have on the development of the plots of the financially successful movies of Fjodor Bondartschuk and Timur Bekmambetow in Russia after the Russia Crisis of 1998?*

4. Which influence does the stimulation of a mass entertainment form of film of American imprinting have on the financially successful movies of Fjodor Bondartschuk and Timur Bekmambetow in Russia after the Russia Crisis of 1998?

VIII) Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Mag. Bernhard Hochreiner

Geburtsdatum: 07.12.1983

Geburtsort: Grieskirchen

Staatsbürgerschaft: Österreich

Familienstatus: Verheiratet

Ausbildung

2004-2015: Universität Wien: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2004-2012: Universität Wien: Diplomstudium Internationale Betriebswirtschaft (Abschluss Mag. rer. soc. oec. 2012)

Diplomarbeit: „*Gas export from Russia to the E.U. and Ukraine and its pricing dynamics*“

Aug. 2007-Juni 2008: BI International School of Management, Oslo, Norwegen (Erasmus Austauschprogramm)

2003-2004: Zivildienst

1998-2003: HTL Vöcklabruck

1994-1998: Unterstufe Realgymnasium Lambach

1990-1994: Volksschule Schwanenstadt