



Lisa Giehl

Kulturelles Kapital

Filmförderung in Deutschland

HERBERT VON HALEM VERLAG

kommunikation audiovisuell

Beiträge aus der Hochschule
für Fernsehen und Film München

Für die Hochschule herausgegeben von
Prof. Dr. Michaela Krützen

Band 46

Hochschule für Fernsehen
und Film (HFF) München
Medienwissenschaft
Bernd-Eichinger-Platz 1
D-80333 München

Reihe »kommunikation audiovisuell«

Die Hochschulschriftenreihe »kommunikation audiovisuell« wurde 1981 von Prof. Dr. Karl Friedrich Reimers begründet. Als Ordinarius an der *Hochschule für Fernsehen und Film* (HFF) war er bis 2001 Herausgeber dieser Reihe.

Im Wintersemester 2001/02 veränderte sich mit der Emeritierung von Prof. Dr. Reimers und der Neuberufung von Prof. Dr. Michaela Krützen das Profil der Abteilung »Kommunikationswissenschaft und Ergänzungsstudium«: Zusätzlich zu ihrer sozialwissenschaftlichen Ausrichtung erhielt sie einen geisteswissenschaftlichen Schwerpunkt. Dies manifestiert sich auch in der Umbenennung der Abteilung, die jetzt den Namen »Medienwissenschaft« trägt.

Trotz dieser Neuorientierung bleibt die Reihe »kommunikation audiovisuell« ihrem schon 1981 formulierten Anspruch treu, zwischen Medienwissenschaft und Medienpraxis vermitteln zu wollen. Diese Traditionslinie fortzuführen ist Ziel der Herausgeberin.

Lisa Giehl

Kulturelles Kapital

Filmförderung in Deutschland

HERBERT VON HALEM VERLAG

Als Dissertation zur Erlangung des Grades Doktor der Philosophie (Dr. phil.)
2016 angenommen an der HFF München.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Lisa Giehl
Kulturelles Kapital.
Filmförderung in Deutschland
Kommunikation audiovisuell, Band 46
Köln: Halem, 2017

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie
der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder
verbreitet werden.

© 2017 Herbert von Halem Verlag, Köln

Zuerst erschienen im UVK Verlag, Konstanz, 2017 (978-3-86764-763-2)

ISBN 978-3-7445-1189-6 (Print)
ISBN 978-3-7445-1187-2 (PDF)

Herbert von Halem Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Schanzenstr. 22, 51063 Köln
Tel.: +49(0)221-92 58 29 0
E-Mail: info@halem-verlag.de
URL: <http://www.halem-verlag.de>

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	7
Tabellenverzeichnis	8
Abkürzungsverzeichnis	9
Vorwort	11
1 Einleitung	13
1.1 Das Dilemma der Filmförderung	14
1.2 Aktueller Forschungsstand	17
1.3 Aufbau der Arbeit	19
2 Bourdieus Kapitaltheorie: Die Gemeinsamkeiten zwischen Filmförderung und Mäzenatentum	21
3 Historische Kontextualisierung, Systematisierung und Auswertung der Filmförderung in Deutschland	27
3.1 Die Entstehung der institutionellen Filmförderung	28
3.1.1 Erste staatliche Fördermaßnahmen und die Gründung der Ufa Anfang des 20. Jahrhunderts	28
3.1.2 Zwangsverstaatlichte Filmförderung im Nationalsozialismus	30
3.1.3 Bürgschaftsmodelle im Nachkriegsdeutschland	31
3.1.4 Institutionelle Filmförderung ab den 1950er Jahren bis heute	34
3.2 Die Ziele der Filmförderung	37
3.2.1 Kategorien von Förderzielen	38
3.2.2 Die Förderausrichtung abgeleitet aus den Förderzielen	39
3.2.3 Exkurs: Die Förderausrichtung in rechtlicher Hinsicht	43
3.3 Die Förderbereiche	45
3.3.1 Förderbereiche im klassischen Sinne	46
3.3.2 Innovative Förderprogramme	50
3.4 Die Herkunft der Mittel	51
3.4.1 Die Abgabepflicht der Filmwirtschaft	51
3.4.2 Öffentliche Gelder von Bund und Ländern	52
3.4.3 Public Private Partnership als Finanzierungsform	53

3.5	Die beiden Vergabesysteme	54
3.5.1	Automatische Vergabe von Fördermitteln	54
3.5.2	Selektive Vergabe von Fördermitteln	55
3.6	Die gegenwärtige Förderpraxis: Eine Auswertung der Jahre 2010 bis 2012	57
3.6.1	Das jährliche Förderbudget	59
3.6.2	Der Förderschwerpunkt	65
3.6.3	Die Anzahl der Filmprojekte	66
3.6.4	Die geförderten Großprojekte	68
3.6.5	Die am umfangreichsten geförderten Produktionsfirmen . . .	72
3.6.6	Die Senderbeteiligung an den geförderten Filmprojekten . . .	76
3.6.7	Die geförderten Genres	79
4	Strategien von Kulturförderung in mäzenatischem Kontext	83
4.1	Gaius Clinius Maecenas: Der Pate	85
4.2	Lorenzo de' Medici: Der Stratege	91
4.3	König Ludwig II.: Der Egoist	98
4.4	Marie-Laure de Noailles: Die Fokussierte	105
4.5	Julia Stoschek: Die Autonome	112
5	Die Relevanz mäzenatischer Aspekte für die Filmförderung in Deutschland	119
5.1	Filmförderung à la Gaius Clinius Maecenas	119
5.2	Filmförderung à la Lorenzo de' Medici	123
5.3	Filmförderung à la König Ludwig II.	125
5.4	Filmförderung à la Marie-Laure de Noailles	129
5.5	Filmförderung à la Julia Stoschek	135
6	Fazit	141
7	Anhang	145
7.1	Tabellen	145
7.2	Literaturverzeichnis	153
7.3	Filmographie	172
	Anmerkungen	177

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Jährliches Förderbudget 2010	59
Abb. 2:	Jährliches Förderbudget 2011	59
Abb. 3:	Jährliches Förderbudget 2012	60
Abb. 4:	Jährliches Förderbudget 2010 bis 2012 (Durchschnitt)	60
Abb. 5:	Anteil der BKM-Förderung am Gesamtförderbudget 2010 bis 2012	60
Abb. 6:	Anteil der FFA-Förderung am Gesamtförderbudget 2010 bis 2012	61
Abb. 7:	Anteil der Länderförderungen am Gesamtförderbudget 2010 bis 2012	62
Abb. 8:	Förderausrichtung und Gesamtförderbudget 2010 bis 2012 (Durchschnitt)	63
Abb. 9:	Anteil der rein kulturellen Förderausrichtung am Gesamtförderbudget 2010 bis 2012	63
Abb. 10:	Anteil der rein wirtschaftlichen Förderausrichtung am Gesamtförderbudget 2010 bis 2012	64
Abb. 11:	Anteil der automatischen Förderung am Gesamtförder- budget 2010 bis 2012	64
Abb. 12:	Anteil der selektiven Förderung am Gesamtförderbudget 2010 bis 2012	65
Abb. 13:	Anteil der Produktions-, Drehbuch-, Verleih- und Vertriebsförderung am Gesamtförderbudget 2010 bis 2012 (Durchschnitt)	66
Abb. 14:	Anzahl geförderter Filmprojekte 2010 bis 2012	67
Abb. 15:	Durchschnittlicher Förderbetrag 2010 bis 2012	68
Abb. 16:	Senderbeteiligung an den geförderten Filmprojekten 2010 ..	77
Abb. 17:	Senderbeteiligung an den geförderten Filmprojekten 2011 ..	77
Abb. 18:	Senderbeteiligung an den geförderten Filmprojekten 2012 ..	78
Abb. 19:	Senderbeteiligung an den geförderten Filmprojekten 2010 bis 2012 (Durchschnitt)	78
Abb. 20:	Anzahl der geförderten Großprojekte nach Genre 2010	80
Abb. 21:	Anzahl der geförderten Großprojekte nach Genre 2011	81
Abb. 22:	Anzahl der geförderten Großprojekte nach Genre 2012	81
Abb. 23:	Anzahl der geförderten Großprojekte nach Genre 2010 bis 2012	82

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1:	Top 10 der Großprojekte 2010	69
Tabelle 2:	Top 10 der Großprojekte 2011	70
Tabelle 3:	Top 10 der Großprojekte 2012	71
Tabelle 4:	Top 10 der Großprojekte 2010 bis 2012	72
Tabelle 5:	Top 10 der am umfangreichsten geförderten Produktionsfirmen 2010	73
Tabelle 6:	Top 10 der am umfangreichsten geförderten Produktionsfirmen 2011	74
Tabelle 7:	Top 10 der am umfangreichsten geförderten Produktionsfirmen 2012	75
Tabelle 8:	Top 10 der am umfangreichsten geförderten Produktionsfirmen 2010 bis 2012	76
Tabelle 9:	Geförderte Genres 2010	145
Tabelle 10:	Geförderte Genres 2011	147
Tabelle 11:	Geförderte Genres 2012	150

Abkürzungsverzeichnis

AEUV	Vertrag über die Arbeitsweise der Europäischen Union
ARD	Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten Deutschlands
BBF	Bayerischer Bankenfonds
BKM	Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien
BMI	Bundesministerium des Innern
CNC	Centre national du cinéma et de l'image animée
dffb	Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
DFFF	Deutscher Filmförderfonds
EPI	Erich Pommer Institut
EU	Europäische Union
FBW	Deutsche Film- und Medienbewertung
FFA	Filmförderungsanstalt
FFF Bayern	FilmFernsehFonds Bayern
FFG	Filmförderungsgesetz
FFHSH	Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein
Filmstiftung NRW	Film- und Medienstiftung NRW
FKB	Filmkreditbank
GATT	General Agreement on Tariffs and Trade
GG	Grundgesetz
GMPPF	German Motion Picture Fund
HFF München	Hochschule für Fernsehen und Film München
KjdF	Kuratorium junger deutscher Film
MBB	Medienboard Berlin-Brandenburg

MDM	Mitteldeutsche Medienförderung
MFG	MFG Filmförderung Baden-Württemberg
Ufa	Universum Film AG
Ufi	Ufa-Film GmbH
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

Vorwort

Diese Arbeit entstand an der Hochschule für Fernsehen und Film München in Kooperation mit der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie wurde in der Abteilung Medienwissenschaft der Hochschule für Fernsehen und Film München als Dissertation angenommen. Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter, Prof. Dr. Michaela Krützen, für Ihre hervorragende Unterstützung und ihr persönliches Engagement bei der Betreuung dieser Arbeit. Ebenfalls herzlich bedanken möchte ich mich bei meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Christopher Balme sowie bei Herrn Prof. Dr. Michael Gissenwehrer für sein Mitwirken in der Prüfungskommission.

Vielen Dank für das Stipendium, dass ich im Rahmen des »Programms zur Realisierung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre« vom Freistaat Bayern erhalten habe.

Für Austausch, Lektüre, Impulse und Zuspruch bedanke ich mich bei Anna Katharina Brehm, Dr. Alexander Erhard, Dr. Judith Früh, Dr. Johannes Wende, Johannes Rosenstein, Christoph Menardi, Dr. Olga Havenetidis, Prof. Dr. Klaus Schaefer, Prof. Ulrich Limmer, Dr. Miriam Jakobs sowie Prof. Bettina Reitz. Ebenso danke ich dem gesamten Bibliotheksteam der Hochschule für Fernsehen und Film München.

Ohne familiäre Unterstützung hätte dieses Buch nicht entstehen können. Mein Dank gilt insbesondere meinem Mann, aber auch meinen Kindern, Eltern sowie meiner Schwiegermutter.

1 Einleitung

Kultur wird in Deutschland jährlich in Milliardenhöhe subventioniert. Wie aus dem zuletzt im Jahr 2014 erschienenen Kulturfinanzbericht hervorgeht, lagen die öffentlichen Ausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden 2012 bei 9,50 Milliarden Euro.¹ Rechnet man die sogenannten kulturnahen Bereiche hinzu, zu denen auch Rundfunk- und Fernsehanstalten gehören, erhöht sich die Summe auf 11,80 Milliarden Euro.² Über ein Drittel der Kulturausgaben und damit den größten Anteil erhielt 2012 mit 3,37 Milliarden Euro die Sparte Theater und Musik.³

Dagegen sind die Mittel, die jährlich in die Filmförderung fließen, eher gering. 2012 betrugen sie 343,54 Millionen Euro.⁴ Dies ist rund ein Zehntel der Ausgaben für Theater und Musik in demselben Jahr.

Dass die Fördermittel für Film vergleichsweise niedrig ausfallen, liegt an dessen Doppelcharakter: Film gilt nicht nur als reines Kultur-, sondern auch als Wirtschaftsgut. Wie Film wahrgenommen wird, hängt von den Umständen sowie vom Betrachter ab: Als eigenständige Kunstgattung ist Film klar als Kulturgut typisiert. Allerdings gibt es auch Gründe, Film als Wirtschaftsgut zu betrachten, allen voran die Möglichkeit der Refinanzierung. Film hat zudem einen gewissen Warencharakter, der sich unter anderem darin äußert, dass mit Filmrechten gehandelt wird. Darüber hinaus ist Film ein Produkt, an dessen Herstellung eine Vielzahl spezialisierter Unternehmen beteiligt sind, weshalb man Filmförderung unter anderem auch als eine Branchenförderung verstehen kann.

Dementsprechend fungiert die Filmförderung gleichzeitig als Kultur- und Wirtschaftsförderung. Der stark ausgeprägte wirtschaftliche Aspekt des Films ist als Grund dafür zu nennen, dass sich die Filmförderung nicht nur im Umfang, sondern auch in ihren Modalitäten von anderen staatlichen Kulturförderungen unterscheidet. Bei den Filmfördermitteln handelt es sich nicht ausschließlich um öffentliche Gelder; die Filmförderungsanstalt (FFA) finanziert sich aus Abgaben der Filmwirtschaft und in die Fördertöpfe einzelner Länderförderinstitutionen zahlen neben der öffentlichen Hand gleichfalls privatwirtschaftliche Unternehmen ein. Hier besteht eine Differenz zu subventionierten Kultursparten wie beispielsweise dem Theater, das sich primär aus öffentlichen Mitteln finanziert.

Ebenso gibt es hinsichtlich der Rückzahlung einen Unterschied: Während die Kulturausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden Subventionen sind, die

nicht zurückgezahlt werden müssen, werden die Filmfördermittel sowohl als Zuschuss als auch als erfolgsbedingt rückzahlbares Darlehen ausgereicht. Bei Zuschüssen besteht keine Rückzahlungsverpflichtung, erfolgsbedingt rückzahlbare Darlehen müssen dagegen im Erfolgsfall (beispielsweise bei Veräußerung von Filmrechten oder ab einem bestimmten Einspielergebnis) getilgt werden.

1.1 Das Dilemma der Filmförderung

Der duale Charakter des Films (Film als Kultur- und Wirtschaftsgut), der ein Pendant in der Filmförderung findet (Filmförderung als Kultur- und Wirtschaftsförderung), führt zu einer paradoxen Situation: Einerseits kann man in der Möglichkeit, den Film als Wirtschaftsgut zu deklarieren, den Grund dafür ausmachen, dass der Filmförderung im Vergleich zu anderen öffentlich subventionierten Kultursparten relativ geringe Mittel zur Verfügung gestellt werden. Andererseits bedarf der Kulturförderaspekt der Filmförderung zunehmend einer Legitimation durch wirtschaftliche Kriterien. Diese Tendenz tritt beim Film deutlicher zutage als in anderen Kulturbereichen und hat die Konsequenz, dass die Filmförderung in ihrer Rolle als Wirtschaftsförderung prägnanter und effektiver auftreten kann, als im Gewand der Kulturförderung. Die Gefahr, die dieser Entwicklung innewohnt, liegt auf der Hand: Die wirtschaftliche Seite der Filmförderung droht die kulturelle Seite zu marginalisieren und könnte im Extremfall dazu führen, diese vollends zu verdrängen.

Die ökonomischen Effekte der Filmherstellung können genau beziffert werden. In der zuletzt im Jahr 2015 erschienenen Studie der Initiative Kultur- und Kreativwirtschaft der Bundesregierung wird der volkswirtschaftliche Anteil der Filmwirtschaft belegt.⁵ Diese erzielte demnach im Jahr 2014 einen Umsatz von 9,28 Milliarden Euro und hatte damit einen Anteil am Gesamtumsatz der Kultur- und Kreativwirtschaft von 6,34 Prozent. In absoluten Beträgen ausgedrückt lag dieser 2014 bei rund 146 Milliarden Euro. Wenn man diesen Betrag in Relation zu anderen Wirtschaftsbereichen setzt, dann hat die Kultur- und Kreativwirtschaft 2014 im Hinblick auf ihrem Umsatz einen Anteil von 2,39 Prozent an der Gesamtwirtschaft. Auch wenn dieser Prozentsatz auf den ersten Blick gering erscheint, ist er dies nicht. Die Bruttowertschöpfung der Kultur- und Kreativwirtschaft befindet sich im Vergleich zu anderen großen Industriesektoren im Mittelfeld (sie ist beispielsweise höher als in der chemischen Industrie und bei Energieversorgern, aber geringer als im Maschinenbau und der Automobilbranche).⁶

Die Studie zur Kultur- und Kreativwirtschaft liefert wichtige Erkenntnisse für die Filmbranche, zur Legitimation von Filmförderung eignet sie sich jedoch nicht. Denn dies kommt einer »Ökonomisierung von Kultur«⁷ gleich, welche sich auch in anderer Hinsicht ausdrückt:

Die Tendenz, den Erfolg der Kultur an ökonomischen Parametern zu messen, begann in den siebziger Jahren, erfährt gegenwärtig aber eine entscheidende Zuspitzung. In den siebziger Jahren bahnte sich die Ökonomisierung der Kultur darin an, dass Besucherzahlen zum Kriterium einer scheinbaren Rentabilität gemacht wurden.⁸

Walter Grasskamp schreibt in *Kunst und Geld*, dass Kultur sich nicht betriebswirtschaftlich darstellen ließe. Sie sei, wenn überhaupt, eine Angelegenheit der Volkswirtschaft und erfordere daher einen ganz anderen Hintergrund für die Diskussion von Daten, als das bei der Innenansicht konkurrierender Wirtschaftsbereiche nötig sei.⁹

Den Erfolg von Filmförderung mit wirtschaftlichen Parametern wie Besucherzahlen zu messen, wird der Sache nicht gerecht. Dennoch wird eine solche Gleichung immer wieder aufgestellt. Unter anderem von Alan Posener, der im November 2014 in *Die Welt* einen Artikel mit dem Titel »Die bittere Bilanz der deutschen Filmwirtschaft« verfasste. Darin setzte er die Fördersumme von neun im Jahr 2013 geförderten Filmen (unter anderem KOKOWÄÄH, FRAU ELLA, FÜNF FREUDE 2 und DAS KLEINE GESPENST) ins Verhältnis zu deren Zuschauerzahlen. Besonders schlecht, wird proklamiert, schneide dabei DAS KLEINE GESPENST ab, das mit rund 3,90 Millionen Euro gefördert wurde und lediglich 908.000 Kinobesucher hatte.¹⁰

Auf diesen Artikel gab es empörte Reaktionen aus der Filmbranche. Eine stammte von Prof. Dr. Klaus Schaefer, dem Geschäftsführer des FFF Bayern. Er warf Posener eine bedauerliche Stimmungsmache vor, die überwiegend auf falschen Erkenntnissen, schlechter Recherche oder unzutreffenden Rückschlüssen beruhe. Bei der Filmförderung ginge es nicht um eine Subventionierung der Filmindustrie, sondern um die Förderung des Kulturguts Film. Schaefer sagt Filmförderung sei Kulturförderung und als Maßstab für den Erfolg von Filmförderung dürften keineswegs nur Besucherzahlen herangezogen werden.¹¹ Der künstlerische Wert eines Filmwerks, »der sich weniger an verkauften Tickets, als an Festivalteilnahmen und Preisen oder auch am Echo in den Feuilletons [...] und in der öffentlichen Debatte misst, und vor allem die inhaltliche Relevanz des Themas in historischer, gesellschaftlicher oder auch sozialer Hinsicht«¹² seien mindestens genauso wichtig.

Ob Filmförderung als Kultur- oder Wirtschaftsförderung wahrgenommen wird, hängt auch von der Art der geförderten Filme ab: Werden kulturell anspruchsvolle Filme gefördert, ist von Kulturförderung die Rede. Werden kommerziell ausgerichtete Filme gefördert, von Wirtschaftsförderung. Nach Wolfgang Längsfeld, dem ehemaligen Professor der Abteilung III Kino- und Fernsehfilm der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF München), werden »Kunst« und »Kommerz« häufig als sich ausschließende Gegensätze empfunden, wobei letzterem bestenfalls das Etikett »gute Unterhaltung« zugebracht wird. Der Film ist demnach entweder eigentlich verachtete Marktware oder geliebhaftes Kulturgut.¹³

»Kunst« und »Kommerz« müssen sich aber nicht ausschließen. Viel wichtiger ist, dass sich beides nicht eindeutig voneinander trennen lässt. Denn sind kommerzielle Filme wie *KEINOHRHASEN*, *FACK JU GÖHTE 1* und *2* oder *FÜNF FREUNDE 1* bis *4* nicht auch Kunst? Und können Arthousefilme, denen ein besonderer künstlerischer Wert zugesprochen wird, wie beispielsweise *OH BOY*, *VICTORIA* oder *TONI ERDMANN* nicht auch kommerziell sein?

Mit dieser Dissertation möchte ich Argumente dafür liefern, dass die Filmförderung ebenso eine Daseinsberechtigung als Kulturförderung hat und dass es gilt, diese nicht nur zu bewahren, sondern auch zu pflegen. Um diese These zu überprüfen, bediene ich mich eines gedanklichen Experiments: Ich diskutiere Filmförderung anhand von Mäzenatentum und vergleiche hierbei fünf unterschiedliche Mäzene. Dies mag zunächst verwundern, handelt es sich bei der Filmförderung doch um eine institutionalisierte Form von Kulturförderung und beim Mäzenatentum (im klassischen Sinne) um eine private Form von Kulturförderung. Es besteht also in Bezug auf die Mittelherkunft und -vergabe eine eindeutige Diskrepanz. Dennoch gibt es einen klaren Bedeutungszusammenhang zwischen Filmförderung und Mäzenatentum, der sich aus der genaueren Betrachtung des eingesetzten Kapitals und der damit zu erzielenden Effekte ergibt. Denn sowohl bei der Filmförderung als auch beim Mäzenatentum spielt kulturelles Kapital eine prägnante Rolle. Der Begriff entstammt Bourdieus Kapitaltheorie. Was genau darunter zu verstehen ist und welche weiteren Kapitalkategorien Bourdieu benennt, wird in Kapitel 2 ausgeführt. Zunächst sei jedoch festgehalten: Filmförderung und Mäzenatentum operieren mit kulturellem Kapital und darin liegt eine grundlegende Gemeinsamkeit.

1.2 Aktueller Forschungsstand

Ein Blick in die wissenschaftliche Literatur zeigt, dass es bisher keine Arbeit gibt, in welcher der Wert der Filmförderung als Kulturförderung explizit hervorgehoben wird.

Filmförderung wird vor allem im Bereich der Medien-, Rechts- und Sozialwissenschaften thematisiert.

Hier finden sich vornehmlich Überblickswerke mit einem ökonomischen oder geschichtlichen Fokus, in denen Filmförderung lediglich in Unterkapiteln behandelt wird.¹⁴ Zu den Standardwerken zählen: *Filmproduktion, Filmförderung und Filmfinanzierung* von Knut Hickethier und Jan Berg, *Einführung in die Medienwirtschaft* ebenfalls von Knut Hickethier, *Filmfinanzierung* von Dirk Eggers sowie das *Handbuch der Mediengeschichte* von Helmut Schanze.

Darüber hinaus gibt es explizite Überblickswerke zur Filmförderung – meist in einem deutschen und/oder europäischen Kontext.¹⁵ Der Großteil dieser Arbeiten ist jedoch nicht mehr zeitgemäß. Das aktuellste Werk stammt aus dem Jahr 2009, es heißt *Filmförderung in Deutschland und der EU 2009* und wurde von dem Wirtschaftsprüfungsunternehmen KPMG herausgegeben.

Hinzu kommen Arbeiten, in denen die Filmförderung einer speziellen Region betrachtet wird.¹⁶ Dies können sowohl einzelne Bundesländer sein oder auch das Fördersystem anderer Länder, beispielsweise das der Schweiz.

Vereinzelte finden sich ebenso Vergleiche der Filmfördersysteme unterschiedlicher europäischer Länder.¹⁷ Insbesondere Deutschland und Frankreich stehen dort im Fokus der Betrachtung.

Außerdem wird das Thema Filmförderung in diversen Monografien aus verschiedenen Perspektiven dargestellt.¹⁸ Eine vielschichtige Analyse liefern hierbei Gisela Hundertmark und Louis Saul in *Förderung essen Filme auf...* und Steffen Wolf in *Filmförderung oder Zensur?* Beide Werke sind allerdings nicht mehr auf dem neuesten Stand: Sie stammen aus den Jahren 1984 beziehungsweise 1986.

Ferner gibt es zum wirtschaftlichen Erfolg oder auch zur Effizienz von Filmförderung diverse Arbeiten.¹⁹ Diese Evaluationen finden meist in einem wirtschaftswissenschaftlichen Zusammenhang statt. Der Erfolg von Filmförderung bemisst sich hierin anhand von konkreten Besucherzahlen und Einspielergebnissen. Oft wird auch der Marktanteil deutscher Filme als Erfolgskriterium gewertet. Manche dieser Evaluationen setzen sich mit dem kulturellen Effekt von Filmförderung auseinander.²⁰ Die Tatsache, dass ein Film auf einem Festival zu sehen ist, einen Preis gewinnt oder mit einem Prädikat der Deutschen Film- und Medienbewertung (FBW) ausgezeichnet wird, gilt dort bereits als Beleg für sei-

nen kulturellen Wert. Als besonders detaillierte Evaluation ist Oliver Castendyks *Die deutsche Filmförderung* zu nennen.

Darüber hinaus gibt es diverse Studien zur Filmförderung. Allen voran die jährlich erscheinende FFA Info²¹ sowie die für die Jahre 2010 bis 2012 publizierte Studie zur Filmförderung des Erich Pommer Instituts (EPI)²².

Im Bereich der Rechtswissenschaft findet man eine Vielzahl von Arbeiten, in denen Filmförderung im Kontext eines bestimmten Rechtsrahmens analysiert wird, wie beispielsweise dem Grundgesetz, europäischen Beihilfenrecht oder Welthandelsrecht, aber auch hinsichtlich ihrer Rechtsgrundlage, dem Filmförderungsgesetz (FFG).²³

Hier gibt es ebenso Überblickswerke, das Thema Filmförderung ist dabei häufig eine Unterkategorie.²⁴ Ein Beispiel ist das umfangreiche *Handbuch des Film-, Fernseh- und Videorechts* von Holger von Hartlieb und Mathias Schwarz.

Die Spannbreite der sozialwissenschaftlichen Abhandlungen zum Thema Filmförderung ist groß. Hierin werden sowohl Identität, die Zukunft von Filmförderung, als auch eine Analyse der Machtverhältnisse im Filmbereich beleuchtet.²⁵

Es finden sich zusätzlich zahlreiche Publikationen der jeweiligen Förderinstitutionen, die informativen Charakter haben und einen Eindruck von der entsprechenden Fördertätigkeit liefern sollen.²⁶ Daneben veröffentlichen diese die rechtlichen Grundlagen ihres Schaffens in Form von Richtlinien.²⁷

Während die wissenschaftliche Literatur zum Thema Filmförderung überschaubar ist, gibt es zum Mäzenatentum zahllose Werke.

Mäzenatentum wird vornehmlich in der Kunsthistorie thematisiert, wo es überwiegend der Illustration einer bestimmten Epoche dient. Dabei liegt der Fokus häufig auf einer Einzelperson²⁸, wie beispielsweise in *Das Pseudomäzenatentum Adolf Hitlers* von Winfried Nerdinger oder in *Sammler, Stifter und Mäzene des Handels* von Bernd Hallier. Das Mäzenatentum einer bestimmten Epoche wird auch anhand von Personengruppen beschrieben,²⁹ zum Beispiel das Mäzenatentum des aufkommenden Bürgertums. Darüber hinaus kann sich die Epochenanalyse ebenso auf Kunstgattungen und/oder Kulturkreise beziehen,³⁰ wie in *Literarisches Mäzenatentum* von Joachim Bumke oder *Patronage and Italian Renaissance Sculpture* von Kathleen Wren Christian und David J. Drogin zu lesen ist. Zudem wird Mäzenatentum immer wieder zur Veranschaulichung einer kunsthistorischen Entwicklung aufgegriffen.³¹ Ein Beispiel hierfür ist *Fürstliche Mäzene und Sammler in Deutschland von 1500–1620* von Gerhard

Händler. Es existieren daneben vereinzelt Werke, in denen anhand von Mäzenatentum das kulturelle Engagement eines Vereins³², einer Universität³³ oder einer Region³⁴ dargestellt wird. Hinzu kommen Publikationen von kulturellen Einrichtungen, wie beispielsweise Museen.³⁵ Hierin werden die von unterschiedlichen Mäzenen überlassenen Kunstschatze aufgeführt. Außerdem gibt es auch Werke zu bestimmten Sparten von Mäzenatentum, wie Bildungsmäzenatentum oder städtisches Mäzenatentum.³⁶ Mäzenatentum kommt ferner in diversen kulturpolitischen Arbeiten vor³⁷, wo es als eine mögliche Variante von Kulturförderung genannt wird.

In der Wirtschaftswissenschaft wird Mäzenatentum insgesamt zwar nur selten herangezogen, dennoch findet es hier als Vergleichsinstrument zum Sponsoring mit kulturellem Schwerpunkt Anwendung.³⁸

Der Forschungsstand der vorliegenden Arbeit reicht bis März 2016. Alle bis dahin in Zusammenhang mit dem Thema Filmförderung relevanten Entwicklungen sind hierin berücksichtigt.

1.3 Aufbau der Arbeit

Die Akzentuierung der Filmförderung als Kulturförderung spiegelt sich in der Struktur der Arbeit wieder.

Dazu gehe ich in Kapitel 2 zunächst auf die Gemeinsamkeiten von Filmförderung und Mäzenatentum ein und bringe diese mit Bourdieus Kapitaltheorie in Verbindung. Insbesondere die Transformation von ökonomischem in kulturelles, aber auch symbolisches Kapital ist hier von Bedeutung.

Kapitel 3 beginnt mit der Entstehungsgeschichte der institutionellen Filmförderung in Deutschland, welche sich in vier Phasen untergliedern lässt. Danach systematisiere ich das deutsche Filmfördersystem anhand einer Matrixanalyse. Ich gehe dabei auf folgende vier Aspekte ein: die Ziele von Filmförderung, die Bereiche, in denen gefördert wird, die Herkunft der Mittel sowie die unterschiedlichen Vergabesysteme. Im Anschluss daran findet eine Auswertung der gegenwärtigen Förderpraxis statt. Ich werde an dieser Stelle mithin die Anzahl geförderter Filme, geförderte Großprojekte, geförderte Produktionsfirmen und geförderte Genres in einem repräsentativen Zeitraum analysieren.

Darauf folgt in Kapitel 4 die Darstellung diverser Formen von Mäzenatentum. Hierbei beziehe ich mich auf fünf Typen von Mäzenen: den Paten Gaius Clinius Maecenas, den Strategen Lorenzo de' Medici, den Egoisten König Ludwig II., die Fokussierte Marie-Laure de Noailles sowie die Autonome Julia Stoschek. Der Zeitraum der Betrachtung reicht dabei von der Antike bis zur Gegenwart.

Die Relevanz mäzenatischer Aspekte für die Filmförderung stelle ich in Kapitel 5 heraus. Dabei werde ich die gewonnen Erkenntnisse aus der historischen Kontextualisierung, Systematisierung und Auswertung von Filmförderung in Kapitel 3 sowie der Analyse der unterschiedlichen Formen von Mäzenatentum in Kapitel 4 in Relation setzen, diskutieren und bewerten.

In meinem Fazit (Kapitel 6) greife ich schließlich noch einmal Bourdieus Kapitaltheorie auf und benenne aktuelle medienpolitische Entwicklungen in der Filmförderung.