

Roland Zag

PUBLIKUMSVERTRAG – KUNSTVERTRAG

Zur Zukunft des Deutschen Kinos

1. DER TOD EINES CINEPHILEN

Filmkunst konnte schon immer ein einsames Geschäft sein. Wenn bei der Vorführung des neuesten Films von Gaspar Noé, einem radikalen Filmkünstler der Gegenwart, nur vier Personen im Saal sitzen, ist das also nichts Ungewöhnliches, Noés aktuelles Werk „Vortex“ wäre vielleicht auch schon vor der Pandemie spärlich besucht gewesen. Bemerkenswerter scheint die Motivik. „Vortex“ behandelt nämlich unter Anderem den Tod eines Cinephilen. Die Wohnung der männlichen Hauptfigur (gespielt von der Kinolegende Dario Argento) ist vollgestopft mit Büchern, Plakaten, Devotionalien des Kunstkinos. Dieser Schatz wird im Film schlussendlich brutal entsorgt, ja buchstäblich ausgelöscht.

Man kann dies als prophetische Metapher deuten: Sterben die filmkunstaffinen Cinephilen tatsächlich aus? Sollen wir uns angesichts der aktuellen Krise von jenen verabschieden, die dem Kino einst mit Ehrfurcht und Liebe gegenübertraten, nun aber ihr Umfeld, ihr Habitat zu verlieren drohen? Die Frage birgt gewaltige Implikationen mit handfesten Auswirkungen auf die Zukunft.

2. FILM ALS KUNST

Cinephile sind (waren?), salopp umschrieben, Personen, welche die Filmkunst als Teil der großen westlichen Kunsttradition verstehen. Kino bedeutet in diesem Verständnis mehr als nur eine Abspielstätte – vielmehr ein Universum, dessen Gesetze nicht nur vom Markt definiert werden, sondern auch von ästhetischer und gesellschaftlicher Sinnhaftigkeit. Der Himmel des tagtäglichen Marktgeschehens wird für Cinephile bestrahlt von Fixsternen künstlerischer Integrität, deren Namen Eisenstein lauten können, Fellini, Ozu, Tarkowsky, Bergman, Ford, Lynch oder ... – sie alle dienen als Koordinaten der Orientierung in einem Raum, welchem aus deutscher Sicht auch Künstler wie Murnau, Lang, Fassbinder, Herzog, Wenders usw. hinzuzurechnen sind. (Dass all dies überwiegend Männer sind, weist schon auf ein Problem, das später näher zu betrachten sein wird).

Die Liste setzt sich in die Gegenwart fort, nicht zuletzt eben auch durch den genannten Gaspar Noé oder Leute wie Achapatpong Weerasethakul, Kelly Reichardt, Alice Rohrwacher usw.; aus deutscher Sicht gehören heute vielleicht eine Angela Schanelec, eine Maren Ade oder Christian Petzold und andere zu denen, welche sich der Filmkunst in ihrer verbindlichen Form verschrieben haben. Zum Universum der Cinephilie

gehören aber auch die sie kommentierenden Feuilletonist:innen, Kritiker:innen, Festivalmacher:innen usw. Für all sie ist Filmkunst Teil eines großen, jahrhundertealten historischen kulturellen Stroms, der sich durch die dunklen Kinosäle zieht. Es lohnt sich, diesen näher in den Blick zu nehmen.

3. DER KUNSTVERTRAG

Im Buch „Der Publikumsvertrag“ habe ich die Prinzipien zu beschreiben versucht, welche das tagtägliche Marktgeschehen des Kinos als Dienstleistung definieren. Dieser imaginäre, ungeschriebene Publikumsvertrag reguliert das Verhältnis zwischen der Nachfrage der Zuschauer:innen einerseits sowie dem Angebot der diese bedienenden Filmindustrie und ihrer Kreativen andererseits. Aus diesem Zusammenspiel von Geben und Nehmen entsteht – vereinfacht ausgedrückt – der Markt mit all seinen kommerziellen und merkantilen Mechanismen, Stereotypen, Genres und dramaturgischen Mustern.

Zugleich aber existiert auch eine Art stillschweigende und der Marktwirtschaft entkoppelte Übereinkunft, die man als ‚Kunstvertrag‘ beschreiben könnte. Dieser definiert eine Wertschöpfungskette, welche der materiellen Dienstleistungs-Logik entgegenläuft.

Bei diesem Kunstvertrag, der auch Malerei, Literatur, Musik usw. einschließt, geht es nicht um die Befriedigung von Bedürfnissen, sondern um die Ermöglichung ästhetischer Erfahrungen um ihrer selbst Willen. Kunst ist dazu da, Menschen tiefe Erlebnisse jenseits des Erwartbaren, des Nützlichen, gut Verkäuflichen oder anderer Interessen zu ermöglichen und so einen kollektiven Begriff von Sinn zu schaffen.

Gemäß den ungeschriebenen Gesetzen des Kunstvertrags stellt die Gesellschaft materielle Bedingungen zu Verfügung. Aufgabe der Kreativen ist es, andere Menschen zu berühren, bewegen, erschüttern. Kunst ist keine Dienstleistung, sondern ein Geschenk an die Gesellschaft. Sie dient der Zurverfügungstellung von ästhetischen Erlebnissen. „Du musst dein Leben ändern“ formuliert es Rilke angesichts der Überwältigung durch eine antike Statue. Ähnliches widerfährt idealerweise den Freunden der Filmkunst.

Der materielle Wert dieser Werke ist in diesem strengen Sinn unendlich, ihre Aura heilig. Die Gemälde von Leonardo da Vinci, Partituren von Franz Schubert oder Manuskripte von Marcel Proust sind letztlich unbezahlbar. Dasselbe gilt aber auch für die Originalnegative des „Panzerkreuzer Potemkin“, „Rashomon“, „Metropolis“ oder der „Fahrraddiebe“ usw.

Der allem Materiellen enthobene Kunstvertrag verehrt die mittellosen Genies, wie etwa dem angeblich im Armengrab verscharreten Mozart, dem kein einziges seiner Bilder verkaufenden van Gogh oder den zu Lebzeiten

beinahe vergessenen Franz Kafka. Auch das Kino hat in Leuten wie Erich von Stroheim, Orson Welles oder Sam Peckinpah seine Heroen, die zum hochwillkommenen Narrativ des ‚An den Zwängen der materiellen Ansprüche Gescheiterten‘ passen.

Die Gesellschaft verleiht dieser existenziellen Tiefe jenseits der Marktmechanismen des Erlebens einen herausgehobenen Stellenwert. Daher wird Kunst mit viel Steuergeld gefördert: Theater, Opernhäuser, Museen, aber eben auch Filme und Festivals verschlingen viel Geld. Diese nicht-kapitalistische Wertschöpfungskette bildet den Kern und Stolz der westlichen Welt, ja letztlich begründet sie sogar ihre demokratische Verfassung. Vor einem Kunstwerk ist jeder gleich, und jeder hat Recht.

Dass Kunst dann allerdings mitunter doch eine sehr unheilige Allianz mit Geld, Markt und materiellen Interessen eingehen kann, steht auf einem anderen Blatt und wird hier später diskutiert.

4. VERFÜGBARKEIT UND GEDÄCHTNIS

Zum Kunstvertrag gehört aber auch ein Prinzip der Beschränkung und der geschichtlichen Perspektive. Große Kunst ist rar, große Kunsterfahrungen können nur mühsam erarbeitet werden. Wer die „Mona Lisa“ sehen will, muss nach Paris; wer den „Ring des Nibelungen“ live erleben oder den „Zauberberg“ lesen will, braucht viel Zeit und Entschlossenheit. Das gilt auch für die Filmkunst. Für Mizoguchis „Ugetsu Monogatari“ oder Renoirs „La règle du jeu“, für Antonionis „L’Avventura“ oder Tarkowskis „Der Spiegel“ muss(te) man den Weg ins Filmmuseum, das Kommunale Kino auf sich nehmen oder auch das Fernsehprogramm auf Raritäten durchkämmen, um – hoffentlich – der sublimsten Erfahrungen filmischer Ausdruckskraft teilhaftig zu werden.

Künstlerische Offenbarung aber ist vor allem unvergesslich - nicht nur individuell, sondern auch gesellschaftlich. Das kollektive Gedächtnis der Kunstgeschichte ist lang, es bezieht sich auf eine glorreiche Tradition und schwer erreichbare, oft weit zurückliegende Gipfelwerke und Heroen. Wer Teil dieser Geschichte werden will, muss sich auch mit dieser Vergangenheit auseinandersetzen.

Verglichen mit all diesen Ansprüchen ist es nun zweitrangig, wie viele Menschen Kunst aktuell rezipieren. Sie braucht sich nicht durch Zahlen zu legitimieren. An die Stelle des numerischen Erfolgs tritt die Qualität der Empfindungen, die sie hervorruft.

5. KINO ZWISCHEN PUBLIKUMSVERTRAG UND KUNSTVERTRAG

Publikumsvertrag und Kunstvertrag sind nun keine sich ausschließenden Prinzipien, sondern zwei Pole im unendlich vielfältigen Spektrum der kulturellen Produktion. Sie durchmischen sich permanent: Auf der einen

Seite stehen materielle Interessen, auf der anderen ideelle. Hier lauern im Kinobereich massive Konflikte, denn Film ist ungleich teurer als jede andere Kunstform. Daher spielen materielle Voraussetzungen eine viel größere Rolle. So kam es immer wieder Zerreißproben, die der Filmindustrie viele Konflikte, aber auch großartige Ergebnisse bescherte.

Aus Sicht des Kunstvertrags ist jener Film ‚der Beste‘, der die ästhetische Empfindungsfähigkeit am tiefsten und nachhaltigsten berührt – und dies ist nicht in Zahlen auszudrücken. Aus Sicht des Publikumsvertrags aber ist jener Film ‚der Beste‘, der mit dem geringsten finanziellen Aufwand das größte Publikum erreicht. Dieser Wertekonflikt verdeckt oft die Beobachtung, dass es geniale kommerzielle Ware und missglückte Kunst gibt. Keines ist besser oder schlechter.

In praktisch allen Diskussionen über die sogenannte Qualität filmischer Arbeit und Förderungswürdigkeit von Projekten kollidieren, vermischen und widersprechen sich diese Kategorien und ihre Vertreter:innen jedoch meist bis zur Unkenntlichkeit: Mal ‚funktioniert‘ ein Film oder eine Serie angeblich, weil er/sie viel geschaut, und mal, weil sie einfach für ‚qualitativ hochwertig‘ oder ‚künstlerisch gelungen‘ erklärt wird, egal wie viele Leute diese Meinung teilen. Die Bewunderer der Filmkunst schauen oft indigniert auf die Machwerke der Gebrauchskultur; umgekehrt aber brachte diese ihre eigenen Meisterwerke hervor, welche alles snobistische Naserümpfen in die Schranken wiesen.

6. DER DIGITALE RAUM

Dass die Idee des Kunstvertrags gegenwärtig am Rückzug zu sein scheint, ja seinen Anhängern laut Gaspar Noé womöglich die völlige Auslöschung droht, hat vor allem damit zu tun, dass der tiefgreifende soziologische Wandel der Digitalisierung den Grundsätzen des Kunstvertrags in fast allen Punkten widerspricht. An die Stelle der großen Erlebnisse im kollektiven Erlebnisraum tritt hier die Vereinzelnung und Asynchronität der Rezeption. Indem die großen kathartischen Erfahrungen – wenn sie sich denn einstellen – im Netz kaum im Kollektiv und gemeinsamen Hier und Jetzt geteilt werden, verlieren sie viel von ihrer Tiefe und gesellschaftlichen Bedeutung.

An die Stelle der beschränkten Verfügbarkeit tritt die totale Präsenz. Man braucht nicht mehr in Filmmuseen zu gehen oder in TV-Programmen zu durchstöbern - das Internet stellt alles zur Verfügung, die Chefs d’Oeuvres sind einfach alle da, mit einem Click abrufbar und meistens umsonst.

Obwohl das Internet angeblich ‚nichts vergisst‘, spielt die Idee eines zusammenhängenden historischen Universums der Filmgeschichte im digitalen Raum keine große Rolle. Die Masse der Neuerscheinungen ist oft so erdrückend, dass kaum Zeit bleibt, zurückzublicken. Stattdessen liefert

die Digitalisierung laufend kurz aufflammende Hypes, die sich in der Unendlichkeit des Raums verlieren.

Intensive ästhetische Erfahrungen im herkömmlichen Sinne sind daher durch schnelles Reinklicken und das Verteilen von Likes ohnehin kaum zu erlangen. Bachs Matthäuspasion oder Goethes Faust sind via YouTube so schwer als Ganzes zu erfassen wie „Roma – Citta Aperta“ oder „Onkel Bonmee erinnert sich an seine vergangenen Leben“.

Die Algorithmen der Streamingdienste, die darüber befinden, welche Produktionen unter welchem Budget welche Erfolgschancen haben, sind für künstlerische Wertmaßstäbe taub. Wie viele Cinephile oder Eingeweihte im Netz über einen Film oder eine Serie abgestimmt haben, und wie viele Stimmen stattdessen auf das Konto von Ignoranten, Trollen und Robotern gehen, ist gleichgültig. Daher eignet sich das Internet hervorragend, den Publikumsvertrag mit seiner Dienstleistungs-Ästhetik zu bedienen. Genuin künstlerischen Ambitionen aber bietet es noch wenig Raum. Eine Filmkunst, die sich genuin dem Internet verdankt, hat sich noch kaum herausgebildet.

Man wird einwenden, dass es Filmkünstler:innen wie Jane Campion, Noah Baumbach oder Paolo Sorrentino gibt, die ihre Arbeiten von Streamingdiensten finanzieren lassen. Gleichwohl kann das, was ihre Werke dort entfachen, nicht mit den staunenerregenden Wellen von öffentlicher Aufmerksamkeit und mythischer Aura mithalten, welche Filme wie „La Dolce Vita“ oder „2001 – Odyssee im Weltraum“ und viele andere einst im Kino auszulösen vermochten.

7. SCHATTENSEITEN

Zugleich aber deckt die Digitalisierung auch Schattenseiten des Kunstvertrags auf. Denn das Internet ist, ideal gedacht, ein utopischer Raum, der allen Beteiligten dasselbe Recht zugesteht. Und vor diesem radikal egalitären Anspruch wird nun deutlich, wie patriarchalisch und elitär der Kunstvertrag oft umgesetzt wurde, wenn sich die bildungsbürgerliche Hochkultur seiner bemächtigte. Denn diese operiert mit einer hierarchischen Moral von ‚groß‘ und ‚klein‘, ‚tief‘ und ‚seicht‘, ‚bedeutend‘ und ‚irrelevant‘. Oft genug wird Kunst auch zum elitären Mittel sozialer Abschottung und Abgrenzung hegemonialer Strukturen.

Aus dieser Perspektive wirkt die Kunst- und oft auch die Filmgeschichte mitunter eurozentrisch, kolonialistisch, klassistisch, nicht divers, nicht woke, und schon gar nicht egalitär. Die Regeln des Kunstvertrags wurden vorwiegend von Männern gemacht. Aus der Anbetung von ‚Größe‘ und ‚Tiefe‘ resultierte vielfach ein Geniegedanke, der letztlich Missbrauch und sexuellen Übergriffen die Tore öffnen musste.

Während also Kunst im Kern eine Erfahrung sucht(e), die eigentlich allen Menschen zugänglich sein sollte, verkehrt sich die Realität oft ins Gegenteil: Nicht selten stellt sich die bildungsbürgerliche Welt der Kunst als elitär abgeschotteter ‚closed shop‘ dar, der in Salzburg und Bayreuth, aber auch in Cannes, Venedig oder Los Angeles vor allem sich selbst feiert. Es gibt gute Gründe, gegen diese Verkrustungen aufzubegehren, und genau das vollzieht sich gegenwärtig.

8. IM LAND DER DICHTER UND DENKER

Diese Spannung hat nun hierzulande zu einer besonders beklemmenden Situation geführt. So tief im Land der Dichter und Denker die Wertschätzung des klassischen Bildungsguts verankert sein mag – nirgends existieren so viele Stadttheater, Konzerthäuser, Museen und Opernhäuser wie in Deutschland – so wenig hat sich die Idee der Filmkunst als Teil des kulturellen Kanons wirklich verwurzeln können, und diese Tendenz nimmt im digitalen Kontext noch zu. Denn während Deutschland bei der Entwicklung der Filmkunst nach dem ersten Weltkrieg durchaus führend war, wurde dieser Aufschwung von den Nazis schlagartig unterbunden. Kunst ließ sich im dritten Reich nur in Verbindung mit Propaganda denken. Entsprechend hinterließen die wohl prominentesten ‚Filmkünstler:innen‘ des dritten Reichs, Leni Riefenstahl oder Veit Harlan ein äußerst ambivalentes, ja ekelerregendes Bild. Was dazu führte, dass dieser Bereich aus dem bildungsbürgerlichen Kanon der 50-er und 60er Jahre mehr oder weniger getilgt wurde (was aber nicht bedeuten soll, dass in dieser Zeit keine interessanten Filme entstanden sind).

Erst nach der 68er-Revolution entstand in Deutschland eine zweite Welle von offiziell filmkünstlerischer Bedeutung. Der ‚Neue Deutsche Film‘ mit den Leuchttürmen Fassbinder, Herzog, Wenders, Reitz, von Trotta usw. steht für eine Zeit, in der Filmkunst und öffentliche Aufmerksamkeit noch kein Widerspruch waren.

Dass diese fruchtbare Epoche bald wieder zum Erliegen kam, lag aber nun auch an fatalen kulturpolitischen Entscheidungen. Der wohlmeinende Versuch, die Blüte der Filmkunst durch staatliche Filmförderung zu perpetuieren, verstrickte sich in Widersprüche, als diese zu einer Zwangsehe mit dem Dienstleistungsmedium Fernsehen genötigt wurde. Denn Filmförderung darf im Regelfall nur maximal 50% des Gesamtbudgets abdecken. Für den Restbetrag kamen und kommen noch immer fast nur TV-Sender in Betracht. So wurde der Kunstvertrag, welcher eigentlich jeden Gedanken ans große Publikum ausschließt, einer Institution, nämlich dem Fernsehen überantwortet, die permanent über nichts anderes nachdenkt als größtmögliche Publikumsnähe. Ähnliches gilt nicht nur für die Finanzierung, sondern auch die Besetzung der Fördergremien und deren Denkmuster.

9. ZWISCHEN E UND U

An die Stelle der Filmkunst trat in Deutschland in Folge der verfehlten Förderpolitik das schwammige Wort ‚Arthouse‘. Dies hat aber nicht zwingend mit Kunst zu tun. Verrätselte Dramaturgien oder depressive Grundstimmungen sind noch keine hinreichende Voraussetzung für tiefes Berührtsein. Schlecht gelaunte Figuren oder gefühlsgehemmtes Erzählen, nicht selten die deutsche Variante dessen, was international als Filmkunst gefeiert wird, erweist sich oft genug nur Gegenstück zum TV-Problemfilm, nicht aber dessen Transzendierung. Sich nicht ums Publikum zu kümmern, ist noch nicht gleichbedeutend mit dem künstlerischen Anspruch, Menschen bewegen und berühren zu wollen.

Dieses Arthouse-Dilemma, das zu einer Schwemme von Filmen geführt hat, die im Kino kaum Chancen haben, ist hierzulande in der Regel nicht die Schuld unkreativer Autor:innen oder mutloser Produzent:innen – denn davon existieren sehr viele – sondern eben die Frucht der beschriebenen verfehlten Förderpolitik. Durch sie sieht sich der deutsche Film zum gehobenen Mittelmaß gezwungen. Er bleibt daher bei internationalen Festivals chronisch unterrepräsentiert, und auch das eigentlich kunstaffine potenzielle Publikum wurde der heimischen Filmkunst zu großen Teilen entfremdet.

Oft fällt hier in der Debatte die Forderung, endlich mit der angeblich typisch deutschen Unterscheidung zwischen ‚E‘ und ‚U‘ aufzuhören. Tatsächlich möchte man aber zum genauen Gegenteil raten – denn was die freie Entfaltung der Kunst verhindert, ist eben genau die von der Filmförderung erzwungene Vermischung von E und U, die Knebelung des einen durch die Interessen des anderen. Erst wenn verstanden wird, dass zwischen Publikumsvertrag und Kunstvertrag ein prinzipieller Unterschied herrscht, wobei das eine nicht besser als das andere ist; erst wenn klar ist, dass sich Kunst NICHT als Dienstleistung, sondern als freie Zurverfügungstellung von großen Gefühlen jenseits des Erwartbaren verstehen und entsprechende Förderung erhalten sollte, lässt sich die Zwangsehe von E und U endlich auflösen und der Arthousefilm aus seinem Dilemma befreien.

Gleichwohl zeigte sich – und das ist entscheidend – dass im Falle der wenigen Filme, denen es gelungen ist, ihre eigenen Ansprüche gegen alle Widerstände durchzusetzen, etwa im Fall von Michael Haneke, Christian Petzold oder Maren Ade, das Interesse im bildungsgesättigten Deutschland an anspruchsvoller Filmkunst doch sehr groß sein kann. Das sollte zu denken geben.

10. FILMKUNST ALS CHANCE?

Heute, wo die Programmkinos tendenziell leer sind, die digitale Revolution der Kunst wenig Raum lässt und sich dieser gerade in Deutschland oft als Relikt einer elitären, patriarchalischen bildungsbürgerlichen Hochkultur erweist, stellt sich die Frage, ob nicht womöglich der richtige Zeitpunkt wäre, sich vom Kunstvertrag endgültig zu verabschieden. ‚Wozu noch Filmkunst?‘ ... könnte man mit Gaspar Noé fragen.

Allerdings wäre wohl nichts so fatal wie diese Schlussfolgerung. Genau das Gegenteil ist angeraten. Denn die Situation ist dramatisch und ein Weiter-So ausgeschlossen.

Eines scheint unstrittig: Das Kino hat im Kampf um den Publikumsvertrag gegen die Streamingdienste dramatisch Federn lassen müssen. Die Millionen von Besuchern, die auch das deutsche Kino regelmäßig mit standardisierten Titeln zu mobilisieren vermochte, dürften der Vergangenheit angehören. Wenn es ums schiere Vergnügen geht, ist das Kino dem Angebot aus dem Netz unterlegen. Ausnahme sind höchstens sündteure Blockbuster, welche hier hierzulande unmöglich entstehen können. Entsprechend drastisch macht sich der Besucherrückgang gerade bei jenen deutschen Filmen bemerkbar, die bis vor Kurzem noch als Erfolgsgaranten und Publikumsmagneten gelten konnten. Ganz offensichtlich brauchen heute viele Menschen keine lange Anfahrt, teuren Tickets oder dunklen Säle mehr, wenn es nur um den momentanen Lustgewinn geht.

Anders aber steht es um jene Schichten, die noch immer dem Kunstvertrag verhaftet sind und regelmäßig in Opernhäuser, Theater oder Museen gehen. Hier liegen ungenutzte Potenziale.

So erkennen wir etwa an den wirklich anspruchsvollen deutschen Filmen der letzten Zeit wie „Lieber Thomas“, „Undine“ oder „Fabian oder der Gang vor die Hunde“, dass hier das Publikumsinteresse relativ weniger nachgelassen hat. Und das macht Hoffnung.

Wenn also an das deutsche Kino als Vergnügungsmaschinerie keine großen Erwartungen mehr geknüpft werden können, bleibt doch immerhin noch die konsequente Hinwendung an jene Milieus, die sich noch immer dem Kunstvertrag verpflichtet fühlen. Denn was das Kino nach wie vor auszeichnen kann (vorausgesetzt, es überlebt die Energiekrise des kommenden Winters), ist die Aura der Einmaligkeit. Das Geld und die Zeit, die investiert werden müssen, um den Spielort zu erreichen, rentiert sich viel eher im Fall von Werken, die ihr Publikum wirklich fordern und große Erfahrungen garantieren. Das kunstaffine Publikum zählt hierzulande noch immer Millionen, und es sucht noch immer die gemeinsame Verarbeitung ästhetischer Sinnhaftigkeit.

Das bedeutet, dass alles darangesetzt werden sollte, die bestehenden Strukturen der Filmförderung so zu verändern, dass sich kreative Impulse ungestört verwirklichen dürfen. Die Förderung genuin künstlerisch ambitionierter Werke muss aus dem Würgegriff kunstfremder Interessen befreit werden. Erst wenn es gelingt, das Kino als Ort des Unverwechselbaren, Anspruchsvollen und Ambitionierten deutlich gegen TV und Streaming abzugrenzen, besteht die Chance, dem Niedergang zu entgehen. Dies wird sich zwar in der Summe auf einem viel geringeren Niveau des Publikumszuspruchs abspielen, aber wenigstens die Chance bieten, relevante Beiträge zu liefern.

Wenn es nämlich gelingen sollte, sich generell einem Filmschaffen zu öffnen, das dem Schwierigen, Komplexen, Widerständigen, aber auch dem Emotionalen und Visionären Raum gibt, könnte man auch die vielen Menschen erreichen, die sich bisher von deutschen Produktionen kaum angesprochen fühlten.

Ohne Zweifel sind diese Herausforderungen enorm – politisch, finanziell, kreativ. Aber durch den momentanen Einbruch bietet sich auch eine einmalige Chance. Voraussetzung wäre, dass sich die Verantwortlichen der Politik, der Förderungen, des feuilletonistischen Umfelds und nicht zuletzt die Kreativen es wagen, dem Kino einen ureigenen Stellenwert zu erarbeiten, indem sie die Eigenart und Besonderheit des Kunstvertrags wieder würdigen. Dann kann – ganz im Sinne der anfangs erwähnten Cinephilen - Kino mehr sein als nur eine Abspielstätte. Nämlich ein eigenes kulturelles Universum von internationaler Bedeutung.

München, November 2022
Roland Zag