

Reform der Filmförderung

Was dem deutschen Kino fehlt

4. Februar 2023, 15:43 Uhr | Lesezeit: 5 min

Liegt es nur an den Förderstrukturen, dass der deutsche Film nicht besser ist? Keineswegs. Vor allem müssten seine Kreativen wieder entfesselt werden.

Gastbeitrag von Roland Zag

Der deutschen Filmwelt steht womöglich Großes ins Haus: Kulturstaatsministerin Claudia Roth stellt grundlegende Änderungen der Förderrichtlinien spätestens für Ende 2024 in Aussicht. Endlich! Erst die Trennung von kultureller und wirtschaftlicher Förderung - darin sind sich die meisten einig - kann dem hiesigen Kinoschaffen zu mehr Konkurrenzfähigkeit und Resonanz verhelfen.

Soll man aber nun annehmen, dass, falls das neue Gesetz tatsächlich der avisierte große Wurf wird, die ambitionierten deutschen Filmmacherinnen und Filmmacher bereits mit wichtigen Kinostoffen am Start stehen, um in Cannes oder Venedig Furore zu machen? Gleichen sie gefesselten Riesen, die wie in "Gullivers Reisen" von den kleingeistigen Zwergen der Gremienvertreter und Redaktionen am Boden gehalten werden?

Man darf das bezweifeln. An Freiheit mangelt es nicht. Jedes Jahr entstehen Dutzende von eigenwilligen, sperrigen, künstlerisch ambitionierten Filmen. Nur finden sie leider ebenso selten den Weg zu internationalen Festivals wie auch zum größeren heimischen Publikum. Warum aber tut sich das deutsche Arthouse-Kino so schwer, sich attraktiv zu präsentieren - wo es doch aktuell internationalen Filmen immer wieder gelingt, Anspruch mit Resonanz zu verbinden? Und was hat dies alles mit der Politik der Kulturstaatsministerin und der Trennung von Kunst und Kommerz zu tun?

Kunst ist ein Geschenk, ehe sie dem Kulturbetrieb einverleibt wird

Es lohnt sich, dazu die Grundfesten deutscher Kulturpolitik genauer in den Blick zu nehmen. Grundsätzlich nämlich orientiert sich diese an einer gesellschaftlichen Übereinkunft, die man

Kunstvertrag nennen könnte - eine der Marktwirtschaft entkoppelte Wertschöpfungskette zur Verfügbarmachung großer ästhetischer Erfahrung im Publikum.

In diesem seit Jahrhunderten stillschweigend praktizierten Regelwerk zwischen Künstlern und Gesellschaft, welcher vor allem Malerei, Literatur, Theater oder Musik, aber eben zumindest teilweise auch das Kino folgen, geht es nicht etwa um eine Dienstleistung, sondern darum, Erlebnisse jenseits des Erwartbaren, des Nützlichen, gut Verkäuflichen zu ermöglichen. Kunst ist zunächst ein Geschenk, ehe sie dem Kulturbetrieb einverleibt wird.

Kreative sind aufgerufen, sich ihr in völliger Freiheit zu überantworten; dem Publikum verspricht der Kunstvertrag im Gegenzug intensive Erfahrungen. Dafür stellt die Gesellschaft großzügige materielle Bedingungen zu Verfügung: Theater, Opernhäuser, Museen, aber eben auch Filmförderungen. Diese verschlingen viel Geld - mit dem einzigen Zweck, intensives Erleben zu ermöglichen. Dabei ist "Kunst" nicht unbedingt "gut", sie kann auch nervig, sperrig, misslungen sein. Sie entspringt nur einer bestimmten Vereinbarung.

Mit diesem Kunstvertrag aber hat der deutsche Film schon seit Jahrzehnten seine Probleme. Denn nicht nur der Nationalsozialismus führte vor Augen, was passiert, wenn die emotionale Kraft des Kinos missbraucht wird. Auch die Nachkriegszeit bestätigte jahrzehntelang den Verdacht, dass im Kino "große Gefühle" oder "großes Publikum" nur Synonyme für Schund oder Massenware sind.

Dieses Missverständnis wurde erst in der Zeit des Neuen Deutschen Films - großzügig gerechnet zwischen 1965 und 1989 - ausgeräumt, wo Namen wie Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Wim Wenders, Werner Herzog usw. dafür sorgten, dass ihre Filme mitunter zu regelrechten Lagerfeuern wurden, um die sich eine ganze Nation versammelte. Die Frage, was nun genau dazu geführt hat, dass von der damaligen Begeisterung heute so wenig übrig geblieben ist, wäre eine eigene Untersuchung wert. Auf jeden Fall darf man annehmen, dass sich mit dem vermeintlichen "Sieg" westlicher Ideale nach 1989 auch in der Kultur eine Wende vollzogen hat - hin zum neoliberalen Mantra, welches Kultur als Gegenstand der Profitmaximierung versteht und so den Kunstvertrag einseitig kündigt.

In diesem Sinne wurde das Filmförderungsgesetz seit den Achtzigerjahren kontinuierlich derart umgebaut, dass die Förderung von Kinofilmen immer unmittelbarer an Entscheidungen der TV-Sender verknüpft wurde. Diese aber sind zu nichts anderem angehalten, als an ein möglichst großes Publikum zu denken. Seit dem Siegeszug der Algorithmus-gesteuerten Programmregeln der Streaming-Plattformen hat das Dogma der Publikumswirksamkeit die Welt des Films erst

recht fest im Griff. Alle Beteiligten sind permanent gezwungen, die Routinen und Glaubenssätze der Sender und Plattformen mitzudenken.

Dadurch ist die Spaltung der Filmbranche systemisch geworden: auf der einen Seite die Dienstleister mit ihrem Blick aufs große Publikum - auf der anderen die Vertreter eines künstlerischen Anspruchs, der mit Recht seine Freiheit zu verteidigen sucht, oft aber um den Preis der tiefen emotionalen Wirkungen, die man lieber dem Fernsehen überlässt. So entstanden unzählige spannende, sperrige, innovative, von der Kritik hochgelobte Filme - aber mit beklagenswert geringer Resonanz.

Zugleich führt die zwangsweise Verquickung von Kino und Fernsehen auch zu einer osmotischen Durchdringung. Da nur die allerwenigsten Autorinnen und Autoren vom Kino allein leben können, sind sie unweigerlich auch mit den Denkschemata und Stereotypen der Sender vertraut. So wurden typische deutsche Arthouse-Filme oft zu einer Art negativer Blaupause der Fernsehästhetik: ähnliche Themen, Erzählmuster, Umsetzung - nur trostloser. "Schuld" daran haben - wenn man von Schuld sprechen will - weniger die Kreativen als die herrschenden Strukturen.

So erklärt sich auch der notorisch große Bogen, den viele Drehbücher um genau jene Qualitäten schlagen, die den internationalen Arthouse-Hits der vergangenen Jahre helfen, größere Publikumsschichten zu erschließen.

Vieles, was das Publikum fasziniert - hierzulande würde es gar nicht erst geschrieben

Zum Beispiel liest man wirklich brisante, erbarmungslose politische Drehbücher in Deutschland sehr selten. Ein Film wie das erfolgreiche amerikanische Drama ["She Said"](#) hätte in ähnlicher Form theoretisch auch hierzulande entstanden sein können - aber vermutlich wären ihm durch die Fokussierung auf private Befindlichkeiten, wie sie das Fernsehen so liebt, die Zähne gezogen worden. Ähnliches ließe sich auch über ["Triangle of Sadness"](#) sagen, einen Film, der sich fürs Private erst recht nicht interessiert, sondern nur für gesellschaftliche Lebenslügen und Machtstrukturen - in unserer Drehbuchlandschaft ein No-Go.

Ein weiteres der TV-Affinität geschuldetes Defizit des deutschen Drehbuchschaftens ist die große poetische Metapher. Der Liebesakt einer Frau mit einem Auto wie im französischen Cannes-Gewinner "Titane", das kühne Spiel mit dem Kannibalismus wie in "Bones and All", oder das durchgeknallte Metapherngewitter eines Arthouse-Hits wie "Everything Everywhere All At Once" - all das würde hierzulande wohl gar nicht erst geschrieben. So wie im beliebten TV-Krimi

am Ende das Rätselhafte, Gewaltige, Monströse aus der Welt geschafft werden muss, wagt man es leider oft auch im Kino nicht, an der realistischen Erklärbarkeit der Welt zu rütteln.

Die radikal provokative Konsequenz, mit der etwa der Arthouse-Hit "[Parasite](#)" den gesellschaftlichen Klassenkampf ins blutige Gemetzel steigert, ist in hiesigen Redaktionsstuben schwer vorstellbar. Und die Chuzpe, den Alkoholkonsum als systemisches Problem mitteleuropäischer Sinnkrisen zu behandeln, wie das in "Rausch" der Fall war, wäre vielleicht ebenfalls vorauseilender Selbstzensur zum Opfer gefallen. Zwar bewiesen deutsche Kinofilme wie etwa "Toni Erdmann" oder "Systemsprenger", dass künstlerische Erfolge im Kino etwas mit Radikalität, politischer Schärfe und auch mit poetischen Metaphern zu tun haben können. Doch in die Welt der Entscheider wie auch der Kreativen dringt diese Einsicht nur sehr langsam durch.

Sollte es also nun Claudia Roth wirklich gelingen, die Filmkunst von der Koppelung an die Dienstleistungskultur des Fernsehens zu befreien, dann wäre das zwar überfällig - aber erst ein Anfang. Dann stünden all die in der Pflicht, die es inzwischen ein wenig verlernt haben, sich des Kunstvertrags und seines Aufrufs zur großen ästhetischen Erfahrung zu entsinnen. Kunst kennt keine Tabus - auch nicht das der Publikumswirksamkeit. Die Filmbranche sollte entsprechend lernen, politischer, poetischer, radikaler zu denken, zu schreiben, zu fördern. Die Zweifel, ob ein solcher Prozess gelingen kann, mögen vielleicht groß sein - das sollte uns aber nicht hindern, daran zu glauben.

Roland Zag begann seine Karriere als Dokumentarfilmer. Seit 2001 ist er dramaturgischer Berater für zahlreiche Filmemacher, von Fatih Akin über Barbara Albert, Florian David Fitz und Edgar Reitz bis zu Jasmila Žbanić. Er entwickelte die "Human Factor"-Methode und ist Autor des Buchs "Der Publikumsvertrag".

Bestens informiert mit SZ Plus – 4 Wochen kostenlos zur Probe lesen. Jetzt bestellen unter: www.sz.de/szplus-testen

URL: www.sz.de/1.5742372

Copyright: Süddeutsche Zeitung Digitale Medien GmbH / Süddeutsche Zeitung GmbH

Quelle: SZ/kni

Jegliche Veröffentlichung und nicht-private Nutzung exklusiv über Süddeutsche Zeitung Content. Bitte senden Sie Ihre Nutzungsanfrage an syndication@sueddeutsche.de.