

Einleitung

Ansichtssache: Zum aktuellen deutschen Film

Die Trends, Diskurse, Zustände des aktuellen deutschen Films will dieser Reader umschreiben. Doch: Der aktuelle deutsche Film, was ist das, was soll das sein?

Zunächst natürlich etwas, das niemals dasselbe bleibt, eine Bezeichnung, die sich im Zeitverlauf ändert. So wissen wir nicht, wann Sie dieses Buch in den Händen halten werden, für uns, im Jahre 2012, ist der aktuelle deutsche Film der der letzten zwei, drei Jahre, der anbrechenden Zehner, der Post-Nuller Jahre.

Schwieriger als die zeitlich-historische Verortung gestaltet sich die Antwort auf die Frage, was den deutschen Film überhaupt ausmacht. Gibt es *den* deutschen Film überhaupt – oder lediglich «deutsche Filme»? Natürlich gibt es *ihn* nicht, zumindest ebenso wenig, wie es jenseits des legitimen Gebrauchs als Pauschalformel *das* iranische, britische oder aber *das* Hollywood-Kino gibt. Wo aber setzt man an für eine Bestimmung – der Gesamtheit wie des Einzelnen? Bei den Filmen, ihrem Publikum, den Strukturen wie der Filmfernsehmelange und dem öffentlichen Subventionssystem? Bei der Diskrepanz zwischen dem, was gesehen, dem, was gedreht und dem, was (von wem auch immer) gewollt wird? Bei Entstehungsgeschichten, beim Personal und seinem Selbstverständnis, oder schlicht bei dem, was am Ende herauskommt?

«Der Film muss sich freimachen von der vulgären Platttheit des bloßen Massenamusements, darf dabei aber nicht die starke innere Beziehung zum Volke verlieren. Der Geschmack des Publikums ist keine unabänderliche Tatsache, die man als gegeben hinnehmen muß. *Er ist erziehbar im guten wie im bösen Sinne.*» Fast 80 Jahre alt sind diese Überlegungen zum deutschen Film; angestellt hat sie – *horribile dictu!* – Joseph Goebbels 1935 in sieben Thesen zum Film¹, und wie um uns Nachgeborenen einen Kick

1 Joseph Goebbels: Die sieben Film-Thesen (1935). In: Wilfried von Bredow, Rolf Zureck:

in Sachen bittere Ironie zu verschaffen, hat der hinkende Propagandist die Erziehbarkeit zum Guten wie zum Bösen durch Kursivschrift betont.

Schon immer also wird über den deutschen Film geschrieben, meist mit dem Gestus, etwas besser zu wissen, anzuraten, zu korrigieren oder zu verwerfen. Und vielleicht – so unsere Befürchtung – wirken Betrachtungen zum deutschen Film deshalb banal. Zumal seit Jahrzehnten ähnliche Forderungen gestellt werden: Immerhin betonte bereits Goebbels die Notwendigkeit von Filmförderung, in These 4: «Es muß für jede Regierung [...] selbstverständlich werden, dem Film durch materielle Opfer seine künstlerische Existenz zu sichern, wenn anders sie nicht überhaupt darauf verzichten will, den Film als Kunst zu werten und einzureihen.»²

Ist überhaupt noch etwas zu sagen zum deutschen Film, wenn sich sogar Hitlers Propagandaminister so fahrlässig zu diesem Thema zitieren läßt; ist zumindest noch *etwas Neues* oder *Interessantes* oder zumindest *Originelles* zu sagen?

Natürlich und selbstverständlich ist dies der Fall, gerade hier und heute. Jede Zeit verlangt nach ihrer ganz eigenen Standortbestimmung, und die Situation des aktuellen deutschen Films ist spannend wie selten, zwischen Ambition und Erfolg, zwischen Massengeschmack und Anspruch, zwischen neuen Formen der Herstellung und des Marketings, der Präsentation und der Kritik.

Dabei geht es in diesem Sammelband nicht um fertige Lösungen oder absolute Ist-Beschreibungen. Gerade jenseits der Kunst-Kommerz-Scheide, jenseits von Förder- und Genredebatten, die oft den Blick verstellen: Der aktuelle deutsche Film ist vielfältig, facetten- und aussichtsreich, nicht nur was die einzelnen künstlerischen und unterhaltenden Werke selbst anbelangt, sondern auch, was das gesamte filmische System, seine Rahmen, Bedingungen und Wechselverhältnisse betrifft – ökonomisch, technisch, medial, kulturell, sozial. Selten war das Filmwesen statisch, heute freilich leben wir in besonders wechselhafter Zeit – eine, die ein kurzes Innehalten und Nachdenken gebietet.

Zahlen bitte!

Aktueller deutscher Film, das ist zunächst mehr, als mancher erwarten könnte – und weniger zugleich. 2011 starteten hierzulande 212 deutsche Filme, was 39,8 % aller 532 Erstaufführungen entsprach (US-Filme brachten es auf 27,1 %). 2010 waren es mit 189 Filmen (37,3 %) deutlich weniger,

Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hamburg 1975, S. 178–180, hier: S. 178.

2 Ebd., S. 179.

2009 mit 216 Filmen (42,1 %) etwas mehr.³ Ernüchterung stellt sich ein beim Blick auf den Marktanteil: Von den 129,6 Mio. Kinobesuchen entfielen 2011 lediglich 27,9 Mio. auf deutsche Produktionen. Das entspricht 21,8 %. 2010 waren es gar nur 16,8 % (20,9 Mio. von insgesamt 126,6 Mio. Kinokarten), im Erfolgsjahr 2009 mit seinen 146,3 Mio. Kinogängen 39,9 Mio. Besuche heimischer Filme (27,4 %). Wenn es um den Umsatz (sprich: die Nachfrage und Aufmerksamkeit) geht, sind damit die USA und vor allem Hollywood mit seinen Blockbustern, mit Animationsfamilienkomödien, Teenie-Vampiren, Piraten, Avataren und immer wieder mit Harry Potter den deutschen an den heimischen Kassen um rund zwei Drittel voraus gewesen. Unter den Top 10 der Gesamtkinocharts waren 2011 ein deutscher Film, 2010 keiner, 2009 zwei.

Das liegt nicht nur daran, dass wir keine oder nicht genug zugkräftige «Stars» haben, sondern auch an der Art der Filme selbst. 2010 legte die FFA eine «Auswertung zum Genreangebot in deutschen Kinos und zur Genrevielfalt deutscher Filme» in den Jahren 2007 bis 2009 vor.⁴ In diesem Zeitrahmen waren 39 % der in- und ausländischen auf deutschen Leinwänden zu sehenden Filme Dramen, 18 % Komödien. «Kriminalfilme/Thriller (179 Filme, 5 Prozent), Abenteuer- und Actionfilme (102 Filme, 3 Prozent) sowie Horrorfilme (87 Filme, 2 Prozent), Science Fiction (49 Filme, 1 Prozent) und Fantasy/Märchenfilme (35 Filme, 1 Prozent) hingegen machen gemeinsam 12 Prozent des Filmangebotes der drei Jahre aus.»⁵ Was allerdings die Nachfrage betrifft: Im Schnitt verkauften sich etwa 504.000 Eintrittskarten für einen Fantasy- bzw. Märchenfilm, 315.000 für einen Abenteuer- und Actionstreifen, 262.000 für einen Animationsfilm. Eine Komödie brachte es im Schnitt auf immerhin noch 88.000 Besucher, ein Drama gerademal auf rund 21.000 und der Dokumentarfilm auf 8.200.⁶

Und was drehen die Deutschen mit Vorliebe? Von den erfassten 1.495 von 2007 bis 2009 erstaufgeführten inländischen Produktionen waren 579 (= 39 %) Dramen und 371 (= 25 %) Dokumentarfilme. Komödien und Kinderfilme machten je 13 % des deutschen Filmoutputs in diesem Zeitrahmen aus. Animation, Action, Abenteuer ebenso wie Fantasy oder Horror jeweils weniger als ein Prozent.⁷ Können wir nicht, wollen wir nicht?

3 Diese und weitere Zahlen sind der zusammenfassenden Publikation der Filmförderungsanstalt *FFA-info Compact* der Jahre 2009, 2010 und 2011 entnommen. Sie finden sich als pdf-Datei auf der FFA-Website (www.ffa.de).

4 Britta Nörenberg: *Filmgenres 2007 bis 2009. Eine Auswertung zum Genreangebot in deutschen Kinos und zur Genrevielfalt deutscher Film*. Berlin 2010. Online unter: www.ffa.de/downloads/publikationen/Filmgenres_2007-2009.pdf (09.11.2012).

5 Nörenberg, S. 6.

6 Vgl. Nörenberg, S. 12.

7 Ebd., S. 15.

Solche Zahlenspiele berücksichtigen natürlich nicht die Kopienzahlen, mit denen ein Film startet, noch das Marketingbudget, das deutschen Produktionsfirmen eher weniger als mehr zur Verfügung steht, und schon gar nicht die internationalen Megahits wie Zauberlehrling- oder Superhelden-Epen, die mit ihrem Gewicht derartige Statistikmuster stark verzerren. Doch eines lässt sich unter anderem auch ablesen: Den Besucherschnitt beim «typisch» deutschen Film drücken die vielen kleinen Dramen, die gemacht, aber dann kaum gesehen werden, gehörig.

Welches Bild zeigt sich also, wenn man auf die blanken Kinobesucherszahlen schaut? Wenn man nach der Mehrheit geht, dem simplen Gros der 1,79 bzw. 1,55 (in den Jahren 2009 bzw. 2010) Kinobesuche pro statistischem Durchschnittseinwohner? Dann ist der aktuelle deutsche Film akut Til Schweiger, «Bully» Herbig und, neuerdings, ganz stark Matthias Schweighöfer.

Konkret: Rund vierzig Millionen Menschen haben 2009 hierzulande einen deutschen Film im Kino gesehen – fast 22 Mio. davon entfielen auf die erfolgreichsten zehn. Das Verhältnis blieb 2010 und 2011 ganz grob das gleiche (9,8 Mio. bzw. 15,4 Mio. der Top 10 gegenüber 20,9 Mio. bzw. 27,9 Mio. gesamt). Hier ein Überblick – wobei die jeweiligen ausländischen Spitzenreiter in diesen Zeiträumen zwischen 2 Mio. und 6,5 Mio. (HARRY POTTER UND DIE HEILIGTÜMER DES TODES – TEIL 2 im Jahr 2011) sowie 8,7 Mio. (ICE AGE 3, 2009) Zuschauern (bezogen auf die Gesamtbesucherzahl) liegen:

2009	Besucher
WICKIE UND DIE STARKEN MÄNNER	4.891.161
ZWEIOHRKÜKEN	3.340.379
DIE PÄPSTIN	2.339.213
DER VORLESER	2.187.327
MÄNNERHERZEN	2.094.192
MÄNNERSACHE	1.811.614
HORST SCHLÄMMER – ISCH KANDIDIERE!	1.346.045
OPERATION WALKÜRE – DAS STAUFFENBERG ATTENTAT	1.303.240
MARIA, IHM SCHMECKT'S NICHT	1.296.343
HEXE LILLI – DER DRACHE UND DAS MAGISCHE BUCH	1.220.288

2010	Besucher
FRIENDSHIP!	1.597.193
KONFERENZ DER TIERE	1.409.397
RESIDENT EVIL: AFTERLIFE	1.138.014
VINCENT WILL MEER	1.020.911
SOUL KITCHEN	957.339
ZWEIOHRKÜKEN	914.724
HANNI & NANNI	868.888
VORSTADTKROKODILE	698.917
DIE FRISEUSE	617.252
GOETHE!	610.622

2011	Besucher
KOKOWÄÄH	4.317.017
WHAT A MAN	1.786.156
WICKIE AUF GROSSER FAHRT	1.743.795
ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND	1.427.072
MÄNNERHERZEN...UND DIE GANZ, GANZ GROSSE LIEBE	1.352.324
DIE DREI MUSKETIERE	1.220.793
RUBBELDIEKATZ	1.059.197
EINE GANZ HEISSE NUMMER	1.027.339
VORSTADTKROKODILE 3	793.476
HEXE LILLI – DIE REISE NACH MANDOLAN	668.919

(Quellen: FFA-info Compact 2009, 2010, 2011)

Wobei Schweigers Lustspiel ZWEIOHRKÜKEN eine bemerkenswerte Besonderheit darstellt: Der Film startete erst Anfang Dezember 2009 und spielte mit seinen 3,3 Mio. Zuschauern den Großteil seines Erfolges quasi innerhalb eines Monats ein – und die weiteren 915.000 Besucher im Folgejahr brachten ihn 2010 noch auf Rang 6. Wenn man zumindest teilweise die Ensemblekomödien MÄNNERHERZEN und die Fortsetzung MÄNNERHERZEN ... UND DIE GANZ GANZ GROSSE LIEBE dazu nimmt, in denen Schweiger mitspielt, bestätigt sich, was Constantin-Chef und Produzent Martin Moszkowicz konstatierte: Es ist ein schlechtes Jahr für das deutsche Kino, wenn kein Til-Schweiger-Film läuft (oder zumindest: nicht startet). Schweigers

neuester Streich SCHUTZENGEL (D 2012), einmal mehr von Warner Bros. kofinanziert und vertrieben, hatte nach sechs Wochen «gerade einmal» 700.000 Zuschauer gehabt. Weil, dann doch, (deutsche) Action und keine Komödie?

Schweighöfer hat in KEINOHRHASEN und ZWEIFOHRKÜKEN noch Schweigers unglückseligen Kollegen und Handlager gespielt. Mit FRIENDSHIP, RUBBELDIEKATZ und seinem Regiedebüt WHAT A MAN (letzteres von ihm mitgeschrieben und von seiner Firma Pantaleon Films koproduziert) wird er nun langsam selber Box-Office-Häuptling. Wobei das Buch zu RUBBELDIEKATZ von Anika Decker stammt, die auch KEINOHRHASEN und ZWEIFOHRKÜKEN (mit-)schrieb.

Egal jedoch, was man mit welchen Namen assoziiert und labelt: Die drei angeführten Top 10-Tabellen der deutschen Filme bieten vor allem leichte Komödien und Adaptionen etablierter Marken, seien das Buchvorlagen, TV-Serien, Sequels – und eben den Schweiger-Schweighöfer-Decker-Komplex. Deutsches Erfolgskino basiert maßgeblich auf Franchise, auf Bekanntem, auf Fortführungen – eine Formel, die es mit dem aktuellen Hollywoodkino gemein hat.

Es finden sich aber auch immer ein, zwei Filme, die als Großevent möglichst so tun, als wären sie gar nicht deutsch, und eigentlich qualifiziert diese (weitgehend internationalen Co-)Produktionen vor allem das «Kraut»-Funding, das German Money, für die Statistiken: DER VORLESER/THE READER wartet zwar mit einer deutschen, allerdings auch international erfolgreichen Vorlage auf, aber die Hauptdarstellerin (Kate Winslet) oder der Regisseur (Stephen Daldry) lassen kaum den – dahingehend ungünstigen, weil eventuell verkaufshemmenden – Verdacht aufkommen, es handele sich um einen deutschen Film. Ähnlich OPERATION WALKÜRE/VALKYRIE: Mag der Stoff um den Widerstandssoldaten von Stauffenberg noch so als deutsche Heldengeschichte hochgehalten werden und an Drehorten in Berlin und Babelsberg gedreht worden sein: Jenseits von Geschichts- und Gemeinschaftskunde lockten vor allem der Hollywoodstar Tom Cruise unter der Regie von X-MEN-Regisseur Bryan Singer die Menschen. Und wenn massenattraktive deutsche Genrekost, dann die amerikanisierte Videospiel-Zombie-Shooter-Verfilmung RESIDENT EVIL in der x-ten Auflage. Mit Milla Jovovich, die auch in der Kostümsause ihres Mannes Paul W.S. Anderson DIE DREI MUSKETIERE/THE THREE MUSKETEERS zusammen mit u.a. Orlando Bloom auftrat (ebenfalls Teil des Cast: Til Schweiger). Will deutsches Kino also teuer und erfolgreich sein, tut es am besten tatsächlich so, als sei es US-amerikanisch.

Da schaudert und schüttelt es natürlich all jene, die mit Fug und Recht den deutschen Film nicht aufs Popcorn- und Kommerzkino reduziert sehen können und wollen, Zuschauerzahlen hin oder her. Doch das Schöne an

den Füßen, die ins Multiplex gehen, ist, dass man sie zählen kann. Aus ihnen lässt sich das repräsentative Filmschaffen im Kennzeichen D vielleicht nicht ablesen, schon gar nicht in puncto Qualität – nur: Woran dann ist eigentlich Güte zu bemessen?

Vielleicht an den Ehrungen der Festivals – oder den Auszeichnungen des Verbands der deutschen Filmkritik e.V. (VDFK), der es ja eigentlich wissen muss. In dem sind Profizuschauer und Berufsmeinungsbilder, aber auch Filmwissenschaftler und -historiker der Nation versammelt, die deutlich mehr schauen (müssen) als das Mittelmaß von einskommairendwas Filmen im Kino pro Jahr und Kopf. Diesen Personen sollte eine stärkere Urteilskraft zugesprochen werden können als all jenen, die von vornherein wissen und beurteilen, was sie sich hinterher sowieso nicht angeschaut haben.

Die Auszeichnung «Bester Spielfilm 2009» vergab der VDFK an Michael Hanekes Cannes-Gewinner DAS WEISSE BAND. DIE FREMDE von Feo Aladağ, ein Novum, räumte im Jahr darauf alle sieben Nominierungen ab: die für den Besten Spielfilm 2010 und das Spielfilmdebüt, für das beste Drehbuch, die beste Darstellerin (Sibel Kekilli), Kamera, Schnitt, Musik. Gesehen haben den Film im Kino circa 137.000 Menschen. 2012 wurde Andreas Dresens Krebsdrama HALT AUF FREIER STRECKE gekürt, dazu Milan Peschel als bester Schauspieler (105.000 Zuschauer).

Heißt das nun: HALT AUF FREIER STRECKE versus KOKOWÄÄH? FRIENDSHIP oder DIE FREMDE? Hach, schon wieder dieses künstlichen Fronten, Kunst versus Kommerz. Aber gar nicht künstlich und recht geharnischt war der Protest des VDFK, als Til Schweiger mit seiner Produktionsfirma Barefoot Films wahlweise unverschämt oder konsequent Pressevorführungen von ZWEIFÖHRKÜKEN und SCHUTZENGEL verweigerte, womit er die professionelle Vorabbeurteilung der Filme durch die Filmpublizistik unterband (oder eben, anders gesehen: sein Publikum sich eine eigene Meinung bilden ließ). «Nun gibt es kein Recht auf PVs», schrieb Rudolf Worschech, Vorstandsmitglied des VDFK, im Editorial von *epd Film*⁸, «aber: SCHUTZENGEL ist öffentlich gefördert, mit drei Millionen Euro vom Deutschen Filmförderfonds, der Filmförderungsanstalt und dem Medienboard Berlin-Brandenburg. Die nimmt der Regisseur gern in Anspruch».

Geld für die Leinwand = zum Fenster hinaus?

Es darf beim Film eben jeder ran an die Fördertöpfe (so er denn ran-kommt). Klaus Lemke aber wendet sich gegen jede Art von Subvention, etwa in seinem Hamburger Manifest vom 30. September 2010, und zwar in Großbuchstaben (nachgedruckt im Katalog der Hofer Filmtage 2011,

8 *epd Film* 11/2012, S. 4.

statt einer Beschreibung zu seinem dort gezeigten Film 3 KREUZE FÜR EINEN BESTSELLER):

«13 JAHRE STAATSKINO UNTER ADOLF UND DIE LETZTEN 40 JAHRE STAATLICHER FILMFÖRDERUNG HABEN DAZU GEFÜHRT, DASS DER DEUTSCHE FILM SCHON IN DEN SIEBZIGERJAHREN AUF KLASSENFAHRT IN DER TOSKANA HÄNGENBLIEB; DASS AUS REGISSEUREN SOFT SKILLS-KASTRATEN UND AUS PRODUZENTEN VEREDELUNGSJUNKIES WURDEN.»

Auf der Berlinale 2012 zeigte er seinen nackigen Popo, damit jeder sehen kann, dass seine Filme *nicht* berücksichtigt werden vom staatstragenden Festival – womit er sich in eine Reihe mit Uwe Boll stellte, der auch immer wieder gegen die Nichtberücksichtigung seiner Filme und damit gegen den (angeblichen?) Elitarismus der Berlinale anprotestiert. Lemke wie Boll (welch unterschiedliches Paar!) haben ihre ganz eigenen Finanzierungssysteme, als Low- bis No-Budget-Produktionen oder über ein eigenes Filminvestmentunternehmen. Haben sie recht damit, dass die allgemeine Filmförderung in Deutschland nur filmisches Allerlei und Einerlei zustande bringt? Aber andererseits: Woher sollte das Geld sonst kommen, vor allem, wenn man Film – auch ohne Goebbels'sche Anwendungen – auch als Kulturgut ansieht, das eine öffentliche Förderung verdient hat, und das in der Herstellung schlicht sauteuer ist? Dass die deutsche Subvention von OPERATION WALKÜRE – DAS STAUFFENBERG ATTENTAT⁹ fünf Millionen Euro betrug oder der Deutsche Filmförderfonds (DFFF) mit seinem jährlichen 60-Millionen-Budget nicht nur einen Edgar Reitz, sondern auch einen Schweiger'schen SCHUTZENGEL bezuschusst, ist jedenfalls auch als eine Wirtschaftsförderungsmaßnahme zu sehen. Und selbst Kunstförderstellen investieren in solche Projekte gerne, können sie doch damit auf der Gewinnerseite stehen und sich freuen, dass wenigstens mal was zurückkommt, das nicht Gähnen ist oder lediglich ein Filmfestpreis. Sondern Geld.

Die Frage nach dem dringend gebrauchten Film wird in Deutschland eben gerne verknüpft mit der Debatte darum, wie deutsche Filme bitteschön zustande kommen sollten. Von Regionaleffekt- und Gremienirrsinn des Fördersystems ist die Rede, der gerade jungen Filmemachern das Leben schwermacht, sie zu Themen- und Wohlfühlarthouse-Filmen treibe (und zum Roadmovie quer durch die Subventionsbundesländer). Zu solchen eben, die gerade gut ankommen, die gerade in Mode sind, so Benjamin

9 Hier wie bei Eichingers und Uli Edels DER BAADER MEINHOF KOMPLEX zeigt sich, was bei der formalästhetischen bzw. der finanziellen Amerikanisierung von deutscher Geschichte fürs Kino als Allererstes verloren geht: der Bindestrich.

Heisenberg in einer *Zündfunk*-Sendung auf Bayern 2 mit dem kessen Titel «Warum ist der deutsche Film so mies?»¹⁰ Die einfache Güte heiße nichts, der Film müsse sich als Produkt verkaufen. Hinter solchen Klagen steckt das Ideal vom Künstler, gar dem genialischen, den doch bitte die buhmännischen Financiers machen lassen sollen, gleichwohl sie als moderne Version des Mäzens geschätzt sind.

Sicher darf und muss man deutsche Filme auch auf ihre künstlerische Wertigkeit befragen, Forderungen an sie stellen: Braucht es den Film? Erzählt er etwas Neues? Kann er, darf er erzählen – so wie er will? Ist er schlüssig, originell und kohärent oder verwässert, beschnitten, kastriert? Bloß garantieren künstlerischer Ausdruck und Eigensinn an sich noch keinen guten oder wenigstens sehenswerten Film, geschweige denn einen, der tatsächlich gesehen wird, und ja: Ein Film sollte sich, wenn möglich, auch refinanzieren.

Vielleicht sollte man es letztlich halten, wie es Regisseur Urs Odermatt im *Zündfunk* vorschlug: Bei der Förderauswahl die Projekte einfach auslösen.

Per Filmförderung erfährt das Filmgut eine Wertschätzung der Allgemeinheit, die sich finanziell – aus Steuermitteln – ausdrückt. Doch andererseits bedeuten die verschiedenen Fördertöpfe, Auswahlkriterien und -verfahren oftmals auch, dass eine Menge Köche eine Menge Einheitsbrei zusammenrühren. Jede Subventionsinstanz, die sich zu rechtfertigen hat, setzt auf dieselbe Art auf ein gleichartig ausgewogenes Portfolio: ein Kunstuniabsolventen- oder Freie-Szene-Experiment, einen TV-Film, was halbwegs Populäres (lustig oder mit Sozialproblem), bei dem man glücklich ist, wenn es irgendwo einen Preis gibt und die Zuschauerzahl in der Größenordnung einer kleinen Großstadt liegt. Dann einen Film von wiederkehrenden «großen» Namen, außerdem einen Kinderfilm und etwas für die eigene Regionalförderung. Schließlich den Themenfilm (gerne auch noch von frisch gebackenen Filmhochschulabgängern): über das Erwachsenwerden, tragische muslimische Traditionalistik, überkomplizierte Liebe, Krankheit, Hartz IV, Stasi etc. Der Rest in die Auszeichnung von Aufführungsstätten, für die Finanzierung von Festivals und: Voilà! Der Etat est moi? Schön wär's.

¹⁰ Florian Fricke: «Warum ist der deutsche Film so mies?» *Zündfunk Generator*, Sendung vom 1. Juli 2012; mit u.a. Urs Odermatt, Rüdiger Suchsland, Hans Christian Schmid, Eoin Moore. Als Podcast unter: cdn-storage.br.de/mir-live/MUJtuUOVBwQIb71S/iw11MXTPbXPS/_2rc_71S/_-TS/_y4f_yQS/120701_2205_Zuendfunk_Warum-ist-der-deutsche-Film-so-mies.mp3 (09.11.2012).

Sieh mal an!

Dieser Einheitsbrei wird noch dazu allzu oft allzu wenig garniert und kaum ansprechend serviert, ebenso wenig die exquisiteren Filme, die sich an Feinschmecker richten; nur das filmische Fastfood von McSchweiger oder Bullying scheint anzukommen, auf dem Silbertablett. Für die Masse der Zuschauer hat das deutsche Kino ein gewisses Hautgout – aber das liegt weniger an der Nationalität als an der Liga, in der es spielt (und in der man es spielen *lässt*): Ein Film, der «deutsch» etikettiert ist, hat in der Mehrheitsmeinung ein Warnschild umhängen: «Obacht! Wollt ihr für diesen Film tatsächlich aus eurem Fernsehsessel aufstehen? Er wird euch sowieso dorthin geliefert, auf ARD, ZDF, Arte oder im Dritten, oft innerhalb eines halben Jahres!»

Soll man sich also schlicht freuen an kleinen nationalen und lokalen Kinoerfolgen? Ist der deutsche Film gegenstandsunabhängig stets «Heimatfilm»? Oder können sich der deutsche Film, die deutschen Verleiher steigern im Bemühen, Produkte *made in Germany* hier und auch im Ausland an den Zuschauer zu bringen? Wer allerdings soll ihn liebhaben, wenn wir es schon nicht tun? Und wer ist eigentlich «wir»?

Aktueller deutscher Film, so die allgemeine Klage, ist Kind einer dysfunktionalen Familie, in die er hineingeboren wird. Steife Fördergremien und mutlose mitredende und -finanzierende Fernsehredaktionen werden als Rabeneltern genannt, denen eine Schwemme von Filmhochschulabsolventen es recht machen will, die daher allzu viele allzu wichtige, thesenhafte, bild- und visionslose Filme ohne Herz, Bauch, Eier drehen, welche hernach die Kinos verstopfen, ehe sie im vorformatierenden Öffentlich-Rechtlichen zu nachtschlafender Zeit, ja, doch: versendet werden. Darüber hinaus sind wir alle schuld, denn das Kinopublikum, das nicht ins Kino geht und wenn doch, dann nur in den geistlosen Spuk, ist zu doof, gehört erzogen, und überhaupt bekommt jede Gesellschaft die Filme, die sie verdient.

Aktueller deutscher Film, so kann man etwas versöhnlicher und gerechterweise sagen, ist nicht alles für alle, sondern manches für jeden. Ob gut oder schlecht, Kunst oder Absatzprodukt, teure Mainstream-Flops oder kleine Überraschungshits, er ist letztlich immer auch etwas, das – wie Schönheit – im Auge des Betrachters liegt. Das heißt, dass es ganz viele verschiedene «Aktuelle Deutsche Filme» gibt, zumindest aber zwei, denn in so viele Grundpublika lassen sich die deutschen Kinogänger grob aufteilen, wenn man unter anderem nach Elizabeth Pommer geht.¹¹ Zum

11 Elizabeth Pommer et al.: Der deutsche Kinofilm: Publikum und Image, in: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden 2011, S. 285–308.

einen gibt es die eher älteren Besucher «anspruchsvoller Publikumserfolge», also von Filmen, die zwischen Publikums- und Kritikererfolg angesiedelt sind oder diese Kategorien vereinen. Zum anderen das Publikum der «Beziehungskomödien». Diese beiden Arten von Filmen prägen laut Pommer das Image des deutschen Kinos.

Mit Rückgriff auf Daten anderer Studien, beispielsweise der FFA, lässt sich, statistisch natürlich waghalsig, gleichwohl anschaulich und klischee-, damit kommunikationsfördernd, der erste Zuschauertyp als jemand konstruieren, der seine Informationen über die Filme vor allem aus Zeitungen und Zeitschriften (ob als Berichte oder Kritiken) bezieht oder die Filme verstärkt auf Empfehlungen von Freunden und Bekannten besucht – und dies eher unter der Woche und gerne auch mal zur früheren Uhrzeit. Die jüngeren «Keinohrhasen» sehen «ihre» Filme hingegen eher am Wochenende und werden durch Fernsehwerbung, Trailer, Filmvorschauen, dem Internet und ebenfalls: durch Freunde und Bekannte, freilich heute wohl meist per *social networking*, gelockt und animiert. Für sie ist auch wichtiger, dass der Film Teil einer Fortsetzung ist sowie der Faktor der gemeinsamen Unternehmung. Dazu passt, dass als Besuchsgrund für Schweigers *KOKOWÄÄH* hauptsächlich der Schauspieler genannt wurde (was in diesem Fall auch für den Regisseur und eine gewisse erwartbare Art von Unterhaltung stehen kann), derweil bei *ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND* Thema und Story ausschlaggebend waren.

Interessant übrigens – auch wieder mit Bezug auf Pommers Untersuchungen – der Vergleich von jenen, die deutsche Filme mögen und denen, die das nicht tun. Anhänger des deutschen Films halten diesen vor allem für nachdenklich, gesellschaftskritisch und realistisch, Ablehner für langweilig. Erstere wünschen sich, wenn überhaupt, für ihn mehr Abwechslungsreichtum und Wagnisbereitschaft, letztere dasselbe, dabei mehr Spannung und bessere Schauspieler. Beide achten bei der Filmauswahl vor allem auf die Story oder das Thema. Und: Die Vorlieben der Ablehner beziehen sich eher auf nicht durch den deutschen Film abgedeckte Genres.

Was es zu sagen und zu entdecken gibt

Es umfasst ein weites Spektrum, was sich die einzelnen Zuschauer vom deutschen Film wünschen, was sie erwarten und sich versprechen; was im Kino (und Fernsehen) an deutschen Produktionen angeboten wird; welche Erscheinungsbilder und Facetten sich zeigen. Entsprechend vielseitig möchten wir uns in *Ansichtssache – Zum aktuellen deutschen Film* dem entsprechenden Kino, dem Filmschaffen und den Begegnungsformen widmen, zudem aufzeigen, was es noch zu entdecken gibt, welche Tendenzen und Möglichkeiten sich abzeichnen. Ziel ist nicht der Weisheit letzter

Schluss, sondern Beobachtungen, Analysen, Hinweise, Zwischenrufe und meinungsfreudige Beiträge zu den entsprechenden Diskursen und Debatten; ein Ausleuchten der Breite des gegenwärtigen Filmschaffens.

Dieser Streifzug durch die Fauna und Flora des aktuellen deutschen Films beginnt mit Harald Mühlbeyers Festivalrundkurs der letzten Jahre, auf dem er Bemerkenswertes wie Kritisierbares gefunden hat. Ergebnis seiner Reise sind nicht nur Bruch- und Fundstücke, sondern eine filmkritische Tendenzsymptomatik.

Dem deutschen Film aus Festivalsicht widmen sich anschließend Profis. Sebastian Brose und Hajo Schäfer, Begründer und Leiter des Filmfests *achtung berlin – new berlin film award*, werfen aus ihrer Perspektive einen Blick auf das Filmschaffen und -angebot in der Region Berlin, beschreiben die Probleme und Erfolge des deutschen Kinos und kommen gerade hinsichtlich junger Macher und Newcomer zu einem optimistischen Ergebnis.

Film findet freilich nicht nur im Kino statt, sondern gerade hierzulande auch in erheblichem Maße in der Filmkritik – den Rezensionen der Zeitungen und Zeitschriften, aber auch stark und immer stärker im World Wide Web. Sonst stünde jener Filmwissenschaftler und Redakteur unglücklich da, der im kleineren Kreis verlauten ließ, er befasse sich erst wieder mit dem deutschen Film, wenn die Deutschen gelernt hätten, Filme zu drehen: Wer also kann ihm Bescheid geben, wann es soweit ist und er aus seinem Dornröschenschlaf wieder erwachen darf? In zwei Beiträgen beschreiben und kommentieren Thomas Rothschild und Rüdiger Suchland in dieser Hinsicht die Bedeutung und Arbeitsbedingungen der Filmkritik in Zeiten, in denen Printmedien als erstes an ihren Rezensenten sparen und zugleich jeder im Netz publizieren kann. Selbst wenn er's nicht kann.

Im zweiten Teil des Bandes, der sich mit den Inhalten und nicht zuletzt medialen Strukturen befasst, wirft Georg Seeßlen einen Blick auf die Lachkultur in Deutschland. Nichts ist ja so heimatverbunden und -bedingt wie der Humor, ob nun hinsichtlich einer historischen Genealogie oder einer – wie von Seeßlen skizzierten – von dieser nicht strikt zu trennenden Typologie mit ihren Themen und Mythen.

Strenger schon als die hiesige Komödie geht es in der mittlerweile fast legendären (Neuen) Berliner Schule zu, auch wenn deren Analysen der Verhältnisse gar nicht so herzens- und geisteskalt sind, wie man es ihr oft andichtet. Julia Quedzuweit untersucht die Filme von Petzold, Köhler, Schanelec, Heisenberg und anderen auf deren bemerkenswerte filmische Auseinandersetzung mit der post-1989-kapitalistischen Ideologie hin mit ihren Auswirkungen und Anforderungen auf bzw. an ein Individuum, dem Individualität zur Performanz und Ware wird.

Dem Fernsehen widmen sich die beiden anschließenden Texte. Ohne die Sender ist in Deutschland Film nicht zu denken, wobei das vielschichtige Verhältnis von öffentlich-rechtlichem TV und Kino gerade in den letzten Jahren alles andere als entspannt ist. Deshalb begibt sich Bernd Zywiets in das Beziehungs- und BedingungsDickicht beider Medien, ihrer Macher und Möglichkeiten, um unter anderem nach der Spezies des bösen Fernsehredakteurs zu suchen. Eine durchaus ironisch gemeinte, subjektive Irrfahrt mit offenem Reiseziel und ungewissem Ausgang.

Bernd Schon bricht eine Lanze für das viel gescholtene Genre der Scripted Reality im Fernsehen. Er klassifiziert die verschiedenen Mischformen des Dokumentarischen und Fiktiven und kann dabei aufzeigen, dass diese Formate und speziell die RTL-Sendung *Familien im Brennpunkt* nicht nur in einer langen künstlerischen Tradition mit ehrvollen Ahnen steht, sondern in ihrer sozialen Wirkung und Bedeutung gerne zu schnell und argumentativ problematisch abqualifiziert werden.

Der dritte Teil dieses Buches legt den Fokus auf die umfassende Umwälzung durch die Digitalisierung und deren Bedeutung für die unterschiedlichsten Bereiche der aktuellen deutschen Films Anfang der 10er Jahre des neuen Jahrtausends.

Alexander Gajic geht in seinem Beitrag der Frage nach, was denn tatsächlich die Umstellung von analog auf digital der Filmbranche von der Produktion in den Hochschulen bis hin zur Projektion in den Kinos gebracht hat – und kann dabei unter Bezug auf Experten Überraschendes vermelden.

Mit einem verpönten, wenn nicht gar illegalen Phänomen der oft ausgerufenen «Post-Cinema-Ära» befasst sich Bernd Zywiets: Raubkopien und vor allem Streamingwebsites. Was bieten diese Seiten, was macht sie attraktiv und inwiefern lassen sie sich als eine Art Ersatz- oder Para-Kino auffassen? Weswegen werfen sie ein schlechtes Bild auf legale Alternativen – und was lässt sich letztlich doch Gutes von ihnen abschauen?

Der Vergangenheit, zumal der des deutschen Films, wendet sich Harald Mühlbeyer zu. In seinem Beitrag beleuchtet er die Aufgaben und Chancen, wenn es um die Vermittlung und Erhaltung des nationalen Filmerbes im Zeitalter der Nullen und Einsen geht. Dabei spielen technische, materielle wie materiale Aspekte ebenso eine Rolle wie die Urheberrechtsfrage oder der generelle kulturelle Status von klassischen Filmkunstwerken zwischen Fernsehausstrahlung und Online-Video-Konsum.

Im letzten Teil von *Ansichtssache* geht es um Newcomer und Nachwuchs vor und hinter der Kamera, ihre Erfahrungen und Visionen; Namen und Gesichter, die man kennt oder die es lohnt, im Blick zu behalten.

Mit vier jungen Regisseuren als Vertreter einer neuen Generation befasst sich Bernd Zywietz: Filmemacher, die in der Art der US-amerikanischen Mumblecore-Szene mit geringen technischen Mitteln und Improvisation neue und vielleicht zukunftsweisende Wege des Filmemachens außerhalb des etablierten Systems beschreiten. Jan Georg Schütte, Jakob Lass, dessen Bruder Tom Lass sowie Axel Ranisch wollen nicht auf Fördergelder warten, machen ihr eigenes Ding – mit auch ästhetisch spannenden und ausgezeichneten Ergebnissen.

Sascha Koebner wiederum hat mit André Erkau (u.a. SELBSTGESPRÄCHE, 2008) gesprochen, einem Regisseur, der im Bereich des, im besten Sinne, unterhaltsamen Kinofilms nicht nur mehrfach prämiert wurde, sondern auch über die typische Hürde des Nachwuchsregisseurs hinaus ist und mittlerweile mit DAS LEBEN IST NICHTS FÜR FEIGLINGS seinen dritten Langspielfilm präsentiert hat.

Ebenso wie Erkau berichtet Brigitte Bertele (NACHT VOR AUGEN, 2008; DER BRAND, 2011) von ihren Anfängen, der Ausbildung und den Herausforderungen des Regisseurslebens – ob bei der Entwicklung und ästhetischen Umsetzung von Stoffen und der Arbeit mit den Schauspielern oder dem Suchen und Finden von Filmprojekten zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Fernsehen und Kino.

Mit einem ganz und gar eigenwilligen Mehrfach-*auteur* nicht nur am Rande, sondern jenseits des traditionellen Filmschaffens hat sich Harald Mühlbeyer unterhalten: Wenzel Storch, der insbesondere durch seine visuell aufwendigen fantastischen Kulissen und Kostümen sowie exzentrischen satirischen bis albernen und stets eigensinnigen Storys bei gleichzeitiger bewusst dilettierender Machart in den letzten fünfundzwanzig Jahren ein zwar nur schmales, aber umso kultigeres und von Fans tief verehrtes Oeuvre geschaffen hat. Darüber wie über seine Haltung zum deutschen Film und Fernsehen gibt Storch Auskunft.

Abschließend präsentieren wir junge Schauspielerinnen und Schauspieler in Kurzporträts (verfasst von ebenfalls jungen, freilich bewährten Autoren): Namen und Gesichter, die man kennt oder kennen sollte – die zwar nicht in irgendeiner Weise repräsentativ sind, gleichwohl für die Qualität, das Spannende und Entdeckungswerte des aktuellen deutschen Films stehen und ihn auch künftig sehenswert sein lassen.

Zusätzliches, Aktualisiertes, weitere Texte und Informationen zu diesem Buch und dem aktuellen deutschen Film finden Sie fortlaufend auf dem begleitenden Blog <http://ansichtssache-buch.blogspot.de>.

Viel Spaß beim Lesen!

*Harald Mühlbeyer & Bernd Zywietz,
Frankenthal/Mainz im November 2012*