NOT UND Zerstreu-ung

100 JAHRE FRANKFURTER SCHULE, 5 JAHRE FRANKFURTER POSITIONEN

VORWORT 3

MIT KRACAUER: ZUR GEGENWART DER GESELLSCHAFTSKRITIK – DURCH DEN FILM UND FÜR DAS KINO 4
VON FELIX TRAUTMANN

RÜCKBLICK AUF DEN 2. KONGRESS ZUKUNFT DEUTSCHER FILM 9
VON SUSANNE HEINRICH

FILMPRODUKTION 10

MISSTRAUEN UND VERHEISSUNG 12
NICOLETTE KREBITZ, FRÉDÉRIC JAEGER UND RÜDIGER SUCHSLAND IM GESPRÄCH

„DER DEUTSCHE FILM BRAUCHT MEHR STARS." 16
SARALISA VOLM IM INTERVIEW

„JA, ES WAR EIN GROSSER KAMPF, DIESEN FILM AN EIN PUBLIKUM ZU BRINGEN." 19
COSTA-GAVRAS IM GESPRÄCH MIT SEINEM PUBLIKUM

FILMFÖRDERUNG 22

FÜR EINEN NEUANFANG IM DEUTSCHEN FILM 24
DIE INITIATIVE ZUKUNFT KINO+FILM STELLT IHR KONZEPT FÜR EINE GRUNDLEGENDE REFORM DER FILMFÖRDERUNG VOR

PROTOKOLL: QUO VADIS, DEUTSCHER FILM? 30
WAS DIE NEUE REGIERUNG JETZT FÜR DEN FILM TUN MUSS!

PROTOKOLL: UNDER PRESSURE
FILM FUNDING & FINANCING IN EUROPE 34

FILMMAKING AND POLITICS: A 21ST CENTURY MISMATCH? 36

FILMRÄUME 38

LICHT AN – LICHT AUS? 40
VON DANIELA KLOOCK

IM KINODUNKEL LEUCHTEN SCHÄTZE 44
VON SEBASTIAN SELIG

PROTOKOLL: DAS ANDERE KINO
ZUR ZUKUNFT EINES KULTURORTES 46

KOEXISTENZ ODER KULTURKAMPF?
FILMAUSWERTUNG ZWISCHEN KINO UND STREAMING 48

FILMKRITIK 50

15 THESEN ZUR ZUKUNFT DER FILMKRITIK 52
VON RÜDIGER SUCHSLAND

100 JAHRE FRANKFURTER SCHULE 56

AUSSERHALB UND GEGENÜBER 56
HEIDE SCHLÜPMANN IM GESPRÄCH ÜBER SIEGFRIED KRACAUER UND DIE FRANKFURTER FILMWISSENSCHAFT

ADORNO, EIN FAN DES FILMS 62
VON DANIEL MOERSENER

AUTORINNEN UND AUTOREN 66

IMPRESSUM 67

VORWORT

100 Jahre Frankfurter Schule, 5 Jahre Frankfurter Positionen – dieser Untertitel mag irritieren, vielleicht sogar vermessen erscheinen. Sie, liebe Leserin, lieber Leser, hat er hoffentlich erst einmal neugierig gemacht. Ohnehin verrät das kleine Jubiläum, dass es nicht ernsthaft um einen Vergleich gehen kann. Vielmehr fasst der Titel die inhaltliche Ausrichtung des 3. Kongresses *Zukunft Deutscher Film* zusammen, der in Frankfurt am Main vom 19. bis 21. April 2023 im Rahmen des 16. Lichter Filmfests in Frankfurt stattfinden wird – auf den die vorliegende Publikation vorbereiten und den sie begleiten möchte.

Mit den *Frankfurter Positionen zur Zukunft des deutschen Films*, einem Papier, das eine grundlegende Erneuerung des deutschen Filmsystems fordert, erzielte der erste Kongress *Zukunft Deutscher Film* im Rahmen des 11. Lichter Filmfests 2018 bundesweit Aufmerksamkeit. Seit langer Zeit und längst überfällig formulierten etwa 100 Expertinnen und Experten Vorschläge, wie der allseits bedauerte Reformstau im deutschen Film überwunden werden kann. Es folgten Debattenrunden bei den Filmfestivals in München, Hof, Saarbrücken und der *Berlinale*; zahlreiche Gruppen und Verbände schlossen sich zur *Initiative Zukunft Kino + Film* (IZK+F) zusammen.

Zugleich zeigte sich mit dem ersten Kongress: Filmpolitik ist zwar Ländersache, die Zukunft des Films muss aber auch über die Grenzen hinweg diskutiert werden, um sich auszutauschen und voneinander zu lernen. In vielen Ländern Europas sieht sich der Film und seine Förderung mit ähnlichen Problemen und Herausforderungen konfrontiert. Dennoch schlagen die einzelnen Staaten sehr unterschiedliche Wege ein – mit unterschiedlichem Erfolg.

Der 2. Kongress, der im Rahmen des 15. Lichter Filmfests im Mai 2022 stattfand, rückte deshalb Europa in den Fokus. In Kooperation mit der *FERA*, dem europäischen Regieverband, kamen Expertinnen und Experten aus 22 europäischen Ländern nach Frankfurt. Bei öffentlichen Vorträgen, Podiumsdiskussionen und in Closed-Sessions sprachen sie über Filmfördergesetze und Filmausbildung, Filmgremien und Filmdistribution, die Zukunft der Kinoräume und der Streaming-Angebote. Bei der großen Abschlussveranstaltung in der Paulskirche mit dem griechisch-französischen Star-Regisseur Costa-Gavras ging von Frankfurt schließlich ein starkes Bekenntnis zum europäischen Film aus.

Nun, wenn in diesem Jahr der 3. Kongress *Zukunft Deutscher Film* ausgerichtet wird, jährt sich die Gründung des Frankfurter *Instituts für Sozialforschung* zum 100. Mal. Es ist die Geburtsstunde einer Theorieschule, die später unter dem Namen „Frankfurter Schule“ weltweite Bekanntheit erlangte und bis heute erheblichen Einfluss auf die Sozial- und Geisteswissenschaften ausübt. Der 3. Kongress *Zukunft Deutscher Film* möchte das 100-jährige Jubiläum der Frankfurter Schule zum Anlass nehmen, Fragen der Filmkultur auch aus der Perspektive der Kritischen Theorie zu diskutieren. In Kooperation mit dem Frankfurter *Institut für Sozialforschung* (IfS) sind zahlreiche Veranstaltungen geplant, in denen die Filmkritik im Sinne der Kritischen Theorie diskutiert und das Kino als sozialer Raum erforscht werden soll.

Theoretiker wie Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Leo Löwenthal und Walter Benjamin verband die Einsicht, die Bertolt Brecht in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* knapp mit „etwas fehlt“ beschrieb. Ihre kritische Theorie bekennt sich zu einem utopischen Moment, zielt auf Veränderung, weil sie ahnt, dass die Welt eine andere, eine humanere sein könnte. Dabei handelt es sich keineswegs um den Versuch, der „falschen“ Welt nun einfach eine vermeintlich „richtige“ entgegenzusetzen. Vielmehr geht sie davon aus, dass der inneren Logik der bestehenden Gesellschaft selbst eine Dynamik innewohnt, die über sie hinausweist. Kritik wird also nicht von außen herangetragen, sondern aus ihren Gegenständen entwickelt. Wichtig ist dabei zu betonen, dass die Frankfurter Schule anders als der klassische Marxismus die Kultur nicht bloß als Überbau der ökonomischen Basis verstand, sondern die gesellschaftliche Eigendynamik der Kultur betonte und ihr eine erhebliche Bedeutung zusprach.

Jemand, der im Nahfeld der Frankfurter Schule ihre kritische Haltung wie kein anderer in die Welt des Films trug, ist der gebürtige Frankfurter Filmsoziologe und Geschichtsphilosoph Siegfried Kracauer. Kracauer war in der Zeit der Weimarer Republik Feuilletonist der *Frankfurter Zeitung*, bei der er zahlreiche Filmkritiken und Reflexionen über das Kino verfasste. Zudem war er Romancier, Essayist und Architekt. In gewisser Weise kommen all diese Fähigkeiten auch seinen beiden filmtheoretischen Hauptwerken zu Gute: *From Caligari to Hitler* und *Theory of Film*. Die Literaturwissenschaftlerin Inka Mülder-Bach nennt Siegfried Kracauer einen „Grenzgänger zwischen Theorie und Praxis“. Eben diesen Grenzgang, typisch für das Denken der Frankfurter Schule, hat auch der 3. Kongress *Zukunft Deutscher Film* zum Ziel, indem er Theorie und Praxis, das Rezipieren, Produzieren und Nachdenken über Filme zusammenbringt – im kritischen Blick zurück und in der produktiven Wendung nach vorn. Dabei hilft hoffentlich die vorliegende Materialsammlung – bestehend aus Aufsätzen, Gesprächen, Protokollen, Statements und Thesen, die vielfach dem vergangenen Kongress zu verdanken sind. Ihre vier Abschnitte – Filmproduktion, Filmförderung, Filmräume und Filmkritik – werden allesamt mit Auszügen ausgewählter Textpassagen Kracauers eingeleitet, die eine spannungsreiche Hintergrundfolie für alle folgenden Textformate bieten.

Wir wünschen Ihnen eine gute Lektüre.
Gregor Maria Schubert, Johanna Süß und Kenneth Hujer
Februar 2023

FELIX TRAUTMANN

Mit Kracauer: Zur Gegenwart der Gesellschaftskritik – durch den Film und für das Kino

Kritik erlangt ihre Geltung und Gegenwart, indem sie sich an ihrem Gegenstand beweist, ihn durchdringt, nicht übertrumpft, und so zur Befragung der eigenen Zeit wird. In diesem Sinne lässt sich an die Tradition der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule hundert Jahre nach der Gründung des *Instituts für Sozialforschung*, ihrem institutionellen Zentrum, anknüpfen. Die Zukunft dieses Unterfangens der Kritik muss sich dabei allerdings auch der Gefahr der Nostalgie stellen, die sich bisweilen im Heraufbeschwören eines prophetischen und überzeitlichen Gehalts der Kritik äußert. Die Aktualität der Kritischen Theorie, mehr noch: ihre Relevanz für das Geschäft der Kritik erweist sich vielmehr im Lichte gegenwärtiger Krisen und Nöte, aber auch im Festhalten an der Überzeugung, dass die Gegenwartsgesellschaft, allem Anschein zum Trotz, veränderbar ist.

KRITISCHE THEORIE AUS DEM GEIST DER MASSENKULTUR

Aus gegebenem Anlass des 100-jährigen Jubiläums der Institutsgründung sei ein Blick in die Vergangenheit erlaubt, genauer eine Betrachtung des historischen Kontextes der Weimarer Republik. Denn die Anfänge der Gesellschaftskritik der Frankfurter Schule lassen sich nur schwer begreifen, ohne die gesellschaftlichen und politischen Bewegungen in den frühen 1920er Jahren sowie die durch den Ersten Weltkrieg bedingte Wirtschaftskrise und den Zerfall von vermeintlich stabilen Sinnzusammenhängen. Die fragile gesellschaftliche Lage dieser Zeit zeigt sich nicht zuletzt in der Massenkultur und den Künsten. Diese bilden für einige der späteren Protagonisten der Kritischen Theorie schließlich den wichtigsten Bezugspunkt der gesellschaftstheoretischen Reflexion und ermöglichen eine entscheidende Wendung zu einem Begriff der Kritik, der sich vom Kulturpessimismus und anderen trügerischen Sinnangeboten der Zeit lossagt. In dieser Linie sind die frühen Texte von u.a. Walter Benjamin, Leo Löwenthal, Theodor W. Adorno und Siegfried Kracauer zu lesen. An diese Überlegungen schließen auch die am Institut für Sozialforschung durchgeführten Studien zur Lebenswelt der arbeitenden Massen, zu Propaganda und politischer Kultur unmittelbar vor der nationalsozialistischen Machtergreifung an. Bemerkenswert ist dabei, wie die Massenkultur in dieser Perspektive sowohl Gegenstand als auch Adressatin der Kritik ist. Die Kritik der Massenkultur wird darin jedoch nicht im bürgerlich-elitären Sinne formuliert, wonach in dieser die Kultur nicht zur Masse kommt und in der Ausweitung auf die Masse ein Betrug an der Kultur selbst begründet liegt. Dagegen hat die Tradition der Kritischen Theorie das Betrugsmoment auf Seiten der Masse festgemacht, als Betrug der Masse an sich selbst – wie es im Untertitel des Kulturindustrie-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Adorno heißt – und als ein Betrug, der die Einzelnen gleichsam um das bringt, was die Massenkultur, bei aller Kritik, eben auch für alle verspricht: nämlich ein Reflexionsmedium der gesellschaftlichen Verhältnisse und damit eine Form von Aufklärung zu sein, die allen gleichermaßen zugänglich ist.

KRACAUERS KRITIK DER GEGENWART

Der doppelte Gestus der Kritik – an der und für die Masse der Massenkultur – findet sich bereits und noch ausgeprägter in den frühen Feuilletontexten von Kracauer. Institutionell ge-

sehen zählte er zwar nie zum engsten Kreis des Instituts, jedoch mit seinem Denkansatz, seinen Themen und seinem Sensorium für gesellschaftliche Entwicklungstendenzen steht er von Anfang an im Zentrum der Kritischen Theorie. Als Redakteur der *Frankfurter Zeitung* agiert er in der Weimarer Republik als Filmkritiker und Essayist stets nah am Gegenstand, am Material der Gegenwart und kann rückblickend als einer der hellsichtigsten und vielseitigsten Kommentatoren seiner Zeit gesehen werden. Mit seinen Zeitungstexten hat er ganz wesentlich zur Tradition einer unabhängigen Filmkritik beigetragen. Und er steht für eine denkerische Arbeit, die die Massenkultur von den Zeichen der Zeit, ihren Tendenzen und Potentialen her deutet, sich den konkreten Phänomenen annähert, um die ideologischen Effekte ebenso wie die kritischen Impulse herauszuanalysieren. In der Weise wie bei ihm die Massenkultur zum Resonanzraum der Kritik wird, wie er anhand von Filmen und anderen kulturellen Phänomenen die gesellschaftliche Krisenlage untersucht, ist Kracauer für verschiedene Ansätze kritischer Theorie womöglich stilbildendender als die großen philosophischen Abhandlungen der Frankfurter Tradition. Die mythischen und zugleich destruktiven Kräfte erkennt er stets im Kleinen, wo sie ihre Wirkung entfalten. Auf diese Weise liest er bereits früh in der Massenkultur ab, dass in ihr die Widerstandskräfte gegen die regressiven Sinnangebote kaum vorhanden sind und die in der Massenkultur artikulierten Wünsche und Sehnsüchte der Massen den Blick auf die gesellschaftliche Not eher verstellen und emanzipatorische Transformationsprozesse dadurch aufhalten. Doch noch in seinen Texten Anfang der 1930er Jahre hält Kracauer am egalitären Versprechen der Massenkultur fest, verteidigt sie gegen das bürgerlich elitäre Distinktionsbedürfnis, das schließlich auch die Angestelltenmassen ergreift und sie von jeder sozialrevolutionären Perspektive entfernt.

Kracauer, selbst ein Angestellter, bewegt sich noch in den größten Krisenzeiten als passionierter Kinogänger, als Flaneur und mit dem Blick des Architekten und Soziologen ausgestattet, immer weiter durch die Sphären der Massenkultur.

Die ideologischen Sinnangebote seiner Zeit, die rechten, konservativen, religiösen und esoterischen, ebenso wie die Untergangs- und Erlösungsphantasien, die leeren und falschen Versprechungen des sozialen Aufstiegs, die die Massen vor allem durch die Massenkultur erreichen, arbeitet Kracauer kritisch durch. Er enthüllte, wie sehr der Film und das Kino in der Weimarer Zeit wie kaum ein anderes Medium Transportmittel dieser Angebote sind.

AUFGABEN FÜR DIE ZUKUNFT

Für die Frage der Zukunft des Films lassen sich aus Kracauers unzähligen Texten eine Reihe systematischer Fragen ziehen. Sie betreffen dabei alle Aspekte des Films: seine Produktionsbedingungen, die kommerziellen wie öffentlich-rechtlichen Programmangebote, die Rolle des Publikums, filmtechnische Neuerungen, die Entwicklung genuin filmischer Stoffe und Figuren sowie nicht zuletzt die baulichen Veränderungen der Kinosäle. Horizont dieser kritischen Betrachtungen bleibt stets die Frage, wie der Film ein Medium der gesellschaftlichen Selbstreflexion sein kann. Dieser Ansatz hat sich über Kracauer hinaus erhalten und lässt sich am heutigen

Bemerkenswert ist dabei, wie die Massenkultur in dieser Perspektive sowohl Gegenstand als auch Adressatin der Kritik ist.

Film weiterentwickeln im Sinne eines kritischen Projekts in der Gegenwart und für die Zukunft des Films. Mit und nach Kracauer kann die enge Verbindung von Film- und Gesellschaftskritik, die er formuliert hat, fortgesetzt werden. Hierzu müssen auch die, wie Kracauer schrieb, „Durchschnittsfilme“ in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und Funktion, ihrem Beitrag zur Aktivierung oder auch Verstellung der „Tagträume der Gesellschaft“ gedeutet, die Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit konfrontiert werden. Als Genre der gesellschaftlichen und politischen Bewusstseinsbildung löst die Filmkritik somit ein, was die filmische Darstellung potentiell verspricht: nämlich Medium der gesellschaftlichen Selbstaufklärung zu sein und eben auch die Potentialität des Mediums selbst aufzuzeigen. Die 1932 von Kracauer formulierte „Aufgabe des Filmkritikers“ unterstreicht die Notwendigkeit einer solchen Kritik angesichts der gesellschaftlichen Lage. Sie darf, um Erfolg zu haben, sich weder affirmativ anbiedernd zur Massenkultur bewegen, genauso wenig jedoch eine paternalistische Ideologiekritik entwickeln, die sich über die Massen stellt. Ideologiekritik als Aufgabe der Filmkritik muss das jeweils in den Filmen gesetzte Gesellschaftsbild herausarbeiten und die die Wirklichkeit verzerrende, aber auch die kritische Funktion der Erzählung verstellende Wirkung enthüllen. Dies betrifft die stereotypen Figuren und fabelhaften Handlungsstränge, die keinen aufklärerischen Gehalt, wie noch manches Märchen, enthalten.

Weil Filme immer auch zeigen, wie die Gesellschaft sich selber zu sehen wünscht, besitzt die Filmkritik zugleich die Aufgabe, so Kracauer, den Filmen die „Beichte abzunehmen“.

Dieser Blick auf die Massenkultur und den Film heißt nicht, dass der Film nicht als kapitalistisch verwertete Kulturware und die Massenkultur insgesamt von ihrer Marktstruktur aufgefasst wird, doch gehen die Produkte für Kracauer nicht in ihren Produktionsbedingungen auf wie sie ebenso wenig allein auf den Publikumsgeschmack zugeschnitten sind – ganz so als wäre dieser durch die Produktionsfirmen einfach erschließ-, bedien- und manipulierbar.

AN ALLE FILMSCHAFFENDE UND -SCHAUENDE

Weil es für Kracauer ökonomisch gesehen keine rein instrumentell auf Profit ausgerichtete, politisch gesehen keine rein auf propagandistische Wirkung abzielende Produktion von Filmen gibt, lassen sich seine Texte auch als Versuch lesen, noch in den mittelmäßigsten Produktionen das verfehlte Potential des Films sowie auch den Spielraum des Publikums aufzuzeigen. Man dürfe die Massen in ihrem Urteil nicht unterschätzen, aber freilich sollten sie dieses auch zum Ausdruck bringen anstatt der Filmindustrie zu erlauben, sich diese Bedürfnisse zu eigen zu machen. Da den Betreibergesellschaften das kommerzielle Interesse kaum vorzuwerfen ist, wird das Publikum in Kracauers Feuilletontexten gleichsam öffentlich adressiert, das uneingelöste Potential des Films zu erkennen. Neben der soziologischen Analyse und der politischen Kritik umfassen seine Filmkritiken insofern auch immer eine ästhetische Betrachtung der Darstellungsmöglichkeiten des Mediums Film selbst. Nicht das *Was* der Filminhalte allein ist hierbei entscheidend, sondern das *Wie* der Zerstreuung der Aufmerksamkeit und der Masse im filmischen Erfahrungsraum Kino. Denn die Zerstreuung selbst ist für Kracauer nicht das Problem, sondern die Frage, wie und wer zerstreut wird. In Bezug auf den Film lässt sich somit ein Grundgedanke der Kritischen Theorie nachvollziehen, wonach die Massenkultur sowohl einen Resonanzraum als auch zugleich den Gegenstand der Gesellschaftskritik bildet. Für den Film bedeutet dies, dass er ein gesellschaftskritisches Momentum aus sich selbst heraus entfalten kann, indem er mit seinen eigenen Mitteln ermöglicht, der sozialen Notlage ins Gesicht zu sehen anstatt die drängenden Probleme zu verstellen oder ihnen auszuweichen und von ihnen – im negativen Sinne der Zerstreuung – abzulenken. Kracauer unterstreicht dies mit Verweis darauf, dass die „verlogensten Vorbilder“, die der Film teilweise bietet, aus dem Leben selbst genommen sind, dass sie also von ihrer widerspiegelnden Seite her aufgegriffen werden können, dass noch die unwahrscheinlichsten Szenarien im Film etwas über die Wirklichkeit aussagen, indem sie die unterdrückten gesellschaftlichen Wunschvorstellungen transportieren. Das heißt nicht, dass Filme bereits die Antworten auf die gesellschaftlichen Krisen liefern, aber sie vermögen ihr Publikum mittels Zerstreuung in einer Weise zu erreichen, die den Schein und das entleerte Versprechen der bürgerlichen Kultur aufbricht, neue Erfahrungen ermöglicht und bislang ungekannte Perspektiven eröffnet.

WEIMAR NEVER/EVER AGAIN

Von heute aus hat die Perspektive auf die gesellschaftliche Krisenlage der Weimarer Zeit eine zwiespältige Bedeutung, da sie sich rückblickend immer nur vor dem Hintergrund der darauf folgenden und daraus resultierenden nationalsozialistischen Herrschaft deuten lässt – zugleich aber in ihrer Zeit und in Bezug auf manche Aspekte der Kunst und Kultur betrachtet, für eine radikale und doch uneingelöste Praxis der Kultur steht. Die 1920er sind nicht zuletzt der Moment, in dem das bürgerliche Selbstverständnis derart große Risse erhält, dass jeder Schein, dass dieses noch Bestand hat, umso mehr

ihre Gegenwart verfehlt. Gegen die gesellschaftliche Krise im Ökonomischen sowie gegen den Zerfall der Welt, das heißt ihres transzendental zusammengehaltenen Sinns, kann das Kino in der Zerstreuung ein angemessenes Bild zeichnen, ohne dabei eine neue Einheit zu versprechen. Teil des Versprechens des Films ist die Möglichkeit, ästhetische Erfahrung im Sinne der Massen zu schaffen und mit filmischen Mitteln die Wirklichkeit dieser Massen widerzuspiegeln. Entsprechend bemängelt Kracauer auch all jene Produktionen, die nicht die genuin filmischen Möglichkeiten der Darstellung ausschöpfen und das Medium, wie etwa in den Literaturverfilmungen und theatralen Erzählungen, selbst verfehlen – nur um als scheinbar gehoben daherzukommen und dem bürgerlichen Geschmack zu genügen. Eine vergleichbare Kritik formuliert Kracauer in Bezug auf die Filmräume und Kinosäle, in denen er in physischer Gestalt das gleiche Problem erkennt. Auch hier wird die eigene Medialität, die Ermöglichung der kinematographischen Zerstreuung durch die Orientierung an der bürgerlichen Kultur des Theaters verstellt. So zeigt sich in den im Zeitraum der 1920er Jahre massiv vorangetriebenen Umbauten von Theater- und Variétébühnen zu großen Kinosälen – in Frankfurt etwa der Umbau des Schumann-Theaters am Bahnhofsvorplatz zum damals größten Kino in Deutschland sowie in Berlin die Entstehung großer Lichtspielhäuser und Filmpaläste – eine Orientierung bei der gesamten Ausgestaltung von Kinosaal und Foyer an Theaterbauten, indes mit nurmehr oberflächlichem Prunk, der die Zerstreuung lediglich als „Kult“, wie Kracauer schreibt, revueartig als bloßes Unterhaltungsprogramm ermöglicht. In einer dritten Hinsicht zeigt sich in der Weimarer Zeit für Kracauer auch im Bereich der Förderpolitik und den Produktionsbedingungen, dass die Filmkultur so nicht hinreichend ‚kultiviert‘ werden wird. Mit Blick auf die Übermacht des kommerziellen Interesses erkennt er durchaus die Ohnmacht der Vereinigungen der Künstler:innen und Kunstinteressierten, wie etwa der 1923 gegründeten Filmfachgruppe des *Rates für künstlerische Angelegenheiten* innerhalb einer der damaligen Vereinigungen zur Förderung der Künste. Nicht-kommerzielle Kinoräume, Vereine für Filmkultur, nicht zuletzt für Jugendliche und für die Zwecke der politischen Bildung, fehlt die ökonomische Unabhängigkeit. Von ihrer staatlichen Kontrolle wiederum rät Kracauer entschieden ab – dies nicht zuletzt mit Blick auf den unheilvollen Nexus von Patriotismus und Geschäft, der sich in der Weimarer Filmkultur zeigt und bereits die später blühende propagandistische Instrumentalisierung des Kinos erahnen lässt.

Das doppelte Weimarer Erbe, seine unausgeschöpfte Potentialität und seine fatale Verkehrung, ebenso wie die Deutungsangebote aus dem Umfeld der Kritischen Theorie der Massenkultur sollten für die und bis in die Gegenwart reflektiert werden – historisch kritisch, adaptiert für neue gesellschaftliche Notlagen und gegenwärtige Gesellschaftskonflikte, aktualisiert vor dem Hintergrund der Limitationen der Kritischen Theorie, aber auch ausgeweitet auf die vielfachen, globalen Entwicklungen der Filmproduktion selbst – das wäre ganz im Sinne von und also mit und nicht ohne Kracauer zu tun.

Stellt euch vor, es würden einfach ein Jahr lang keine deutschen Filme entstehen.

Würde das Publikum auf-begehren und sagen: „Wo bleiben unsere deutschen Filme?“

SUSANNE HEINRICH

RÜCKBLICK AUF DEN 2. KONGRESS ZUKUNFT DEUTSCHER FILM

Was wir ganz gut können: das Kino beschwören – als Kulturort, Begegnung mit dem Anderen, Kracauersches Obdachlosenasyl. Phrasen dreschen. „Der Raum Kino muss neu erfunden werden." „Der Film von morgen ist divers." Schimpfen – auf Till Schweiger, dessen Filme subventioniert werden und vielleicht doch nicht wirtschaftlich wären, würde man endlich mal konsequent wirtschaftliche Kriterien anlegen. Fordern: von der BKM, die bald die FFA schlucken wird, von einer gewissen unter anderem auch für Kultur zuständigen Politikerin, die sich allerdings bedeckt hält und in Unerreichbarkeit übt. Wir können uns die Reformen, die sowieso kommen, schönreden, die Abo-Modelle, die alternativen Finanzierungswege, die Verwaltung der Prekarität durch Genossenschaften, die Migration in Richtung Kunstbetrieb, die immer härtere Vor-Formatierung durch Checklisten etc. In der Sprache des Marketings klingt das schon fast verheißungsvoll. Make cinema sexy again. Denn wir wollen doch alle das gleiche, oder? A new cinephilia. Impact. Wissen, was das Publikum will. Vorschlag dafür beim Dokumentarfilm-Panel: Wie wäre es, wenn die Sales-Agents direkt in die Filmhochschulen gehen und zusammen mit den Filmemacherinnen herausfinden, was die „spitze Zielgruppe" will? Das Heil kann man in der Technik sehen, das ist nicht neu. Im Marketing, auch das ist nicht neu. In der Wissenschaft, reduziert auf Statistik und algorithmische Vermessung des Publikums. Aber kommt man so näher ran? Ans Publikum, den besseren Film?

Was jedenfalls klar wird: Der Faden ist gerissen. Zwischen Publikum und Filmemacherinnen, zwischen Kritik und Publikum, zwischen Filmemacherinnen und Kritik.

„Wir arbeiten ja hier alle mit Fiktionen." Die verschiedenen Jargons und Diskurse werden immer undurchlässiger, keiner weiß mehr, was der andere will, was morgen ist, worauf man sich verlassen kann. Man plant nur bis zum nächsten Tag, hier auf dieser Konferenz, wo Gäste nicht auftauchen und das Publikum weg bleibt, in der Branche, die im Schatten der Monopolisierung der Streaming-Giganten zurechtgeschrumpft wird und sich für den nächsten Corona-Winter rüstet. Während der Pandemie, so formuliert es ein Verleiher, wurde das Kino regelrecht kriminalisiert, wurde „schlechter behandelt als Gottesdienste". Und jetzt – Überraschung – kommt das Publikum nicht zurück. Was also will das Publikum? Wo ist es?

Vor ein paar Jahren war man noch wütend, inzwischen überwiegen depressive Selbstbeschreibungen: „Ich kenne keine Kollegen, die noch halbwegs glücklich einen Kinostart machen." – „Mehr Demütigung geht ja nicht." – „Wir sind frustriert." – „Kurz vorm Burnout." – „Wir haben hier alle eine Aufgabe, die wir nicht so richtig verstehen." Oder, noch pointierter: „Ich frage mich schon länger, für wen ich das alles hier mache."

Während der Pandemie haben wir uns darin geübt, uns im Erhalt der Strukturen so aufzureiben, dass wir zum Eigentlichen nicht mehr durchdringen, auf gut Deutsch: Alle verausgaben sich und es kommt nix bei rum. Oder aber wir haben gelernt, in der verordneten Untätigkeit Aktivität zu simulieren – wie beispielsweise arbeitslose Schauspielerinnen, die ihre eigenen Showreels drehen, die sich niemand anschaut. Vielleicht zwei Seiten einer Medaille: Wir lernen, uns mit der eigenen Überflüssigkeit anzufreunden. Bis es soweit ist, reformieren wir und euphemisieren wir weiter vor uns hin. Frei nach dem Motto: Repression für alle, aber bitte divers!

Wir lernen, uns mit der eigenen Überflüssigkeit anzufreunden.

FILM PRO DUK TION

„Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft. Sie werden aus den Mitteln von Konzernen bestritten, die zur Erzielung von Gewinnen den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen. Das Publikum setzt sich gewiß auch aus Arbeitern und kleinen Leuten zusammen, die über die Zustände in den oberen Kreisen räsonnieren, und das Geschäftsinteresse fordert, daß der Produzent die gesellschaftskritischen Bedürfnisse seiner Konsumenten befriedige. Niemals aber wird er sich zu Darbietungen verführen lassen, die das Fundament der Gesellschaft im geringsten angreifen; er vernichtete sonst seine eigene Existenz als kapitalistischer Unternehmer. Ja, die Filme für die niedere Bevölkerung sind noch bürgerlicher als die für das bessere Publikum; gerade, weil es bei ihnen gilt, gefährliche Perspektiven anzudeuten, ohne sie zu eröffnen, und die achtbare Gesinnung auf den Zehenspitzen einzuschmuggeln. Daß die Filme in ihrer Gesamtheit das herrschende System bestätigen, ward an der Erregung über den POTEMKIN-Film offenbar. Man empfand sein Anderssein, man bejahte ihn ästhetisch, um das mit ihm Gemeinte verdrängen zu können."

Siegfried Kracauer, Film und Gesellschaft (1927),
in: Werke 6.1, S. 308

„Von den Arbeitern in den Vorstadtkinos an bis zur Großbourgeoisie in den Palast-Etablissements strömen heute dem Film sämtliche Schichten der Bevölkerung zu; am stärksten vermutlich die kleineren Angestellten, die sich seit der Rationalisierung unserer Wirtschaft nicht nur absolut, sondern auch relativ vermehrt haben. Ist aber der Film in die Massen gedrungen, so sind seine Produzenten jedenfalls nicht allein für ihre Ware verantwortlich zu machen. In ihrem eigenen Interesse müssen sie die Bedürfnisse der Konsumenten zu befriedigen suchen [...]. Die Kritik der gegenwärtigen Produktion richtet sich mithin keineswegs ausschließlich gegen die Industrie, sie wird genau so an der Öffentlichkeit geübt, die dieser Industrie sich auszuleben erlaubt. Mitgefangen, mitgehangen – das gilt hier im strengen Sinn."

Siegfried Kracauer, Der heutige Film und sein Publikum (1928),
in: Werke 6.2, S. 151

NICOLETTE KREBITZ, FRÉDÉRIC JAEGER
UND RÜDIGER SUCHSLAND IM GESPRÄCH

Misstrauen und Verheißung

Das deutsche Kino, sein Publikum und die Sehnsucht.

„Das Besondere unserer Situation ist das Misstrauen des Publikums gegenüber den ‚eigenen' Filmen", schrieb der Regisseur Christoph Hochhäusler kürzlich nüchtern in einem Blogeintrag – und löste damit eine kleine Debatte aus.

Diese setzten Regisseurin und Schauspielerin Nicolette Krebitz, der Filmkritiker und Regisseur Frédéric Jaeger und Journalist und Filmemacher Rüdiger Suchsland auf dem Panel *Misstrauen und Verheißung* beim 2. Kongress *Zukunft Deutscher Film* fort. Das Gespräch drehte sich um die Rolle des Publikums beim Filmemachen, darüber wie viel Vertrauen der deutsche Film braucht und über Nicolette Krebitz' Film *AEIOU – Das schnelle Alphabet der Liebe*.

Rüdiger Suchsland: Ich möchte mit euch über das Kino, vor allem aber über das deutsche Kino sprechen und zwar immer zwischen den beiden Polen: Misstrauen und Verheißung. Das beinhaltet aus meiner Sicht alles, worauf es ankommt. Nämlich die Verheißung, dass man anders aus dem Kino rauskommt, als man hineingegangen ist. Dass das Kino was mit einem macht und einen andere Orte, andere Bilder, andere Menschen und Lebensweisen sehen lässt. Und schon dieser Verheißung kann man mit Misstrauen begegnen, aber auch dem Kino an sich. In letzter Zeit fragt man sich vielleicht noch ein bisschen mehr, warum wir eigentlich ins Kino gehen und was wir uns vom Kino erhoffen.

Deshalb möchte ich euch beide fragen – vielleicht Nicolette zuerst: Wie geht ihr überhaupt ins Kino? Was für eine Art von Kinogängerin bist du? Was spielt bei dir eine Rolle für die Entscheidung, in einen Film zu gehen?

Nicolette Krebitz: Ich entscheide das meistens irgendwie impulshaft. Ich habe keine Genrevorlieben oder so. Manchmal interessiere ich mich für die Schauspieler oder die Filmemacher, manchmal für das Thema oder die Machart. Ich schaue mir auch Blockbuster an. Einer meiner Lieblingsfilme der letzten zehn Jahre war der erste Teil von *Twilight*. Ich schaue gerne Filme, wo die Dinge klappen und damit meine ich nicht nur, dass das Konzept aufgeht. Ich mag Filme nicht, wo es die ganze Zeit bergab geht. Und ich mag besonders gerne Filme, die strikte Genrevorgaben haben und in denen trotzdem noch eine Performance vorhanden ist, die mich flasht. Also: Plastik mit Soul...

Rüdiger Suchsland: Wie ist das bei dir, Frédéric? Als Kurator und Filmkritiker wirst du dir auch Filme anschauen müssen, weil man sie gesehen haben muss oder weil du eine Entscheidung darüber fällen musst. Aber du persönlich, in was für Filme gehst du und wie entscheidest du darüber?

Frédéric Jaeger: Viele Filme gucke ich wegen der Personen, die dahinter stecken. In der Regel, weil ich frühere Werke von oder mit jemandem kenne und die Verheißung groß ist. Andererseits gehe ich auch von Katalogen oder Programmen aus und schaue, was die Szenenbilder oder Plakate so verheißen. Es gibt natürlich einen Unterschied zwischen beruflichem und privatem Sehen. Beruflich geht es eher um Werte, Ansprüche und Reputation. Privat zieht es mich zu Filmen, die irgendwie Grenzgänge bedeuten, die auf eine Art und Weise eine physische Erfahrung versprechen.

Also, dass man im Kino nicht nur einer Geschichte folgt, sondern dass man hineingezogen wird in eine Form von körperlicher Verfasstheit.

RS: Wenn ihr auf das deutsche Kino der letzten 20, 30 Jahre blickt, was gefällt euch daran und was vermisst ihr?

Ich möchte dazu noch ein Zitat von Christoph Hochhäusler erwähnen: „Genau das Besondere unserer Situation ist das Misstrauen des Publikums gegenüber den ‚eigenen' Filmen." Ist das eine Äußerung, die ihr ernst nehmt? Was denkt ihr darüber?

FJ: Es gibt schon Filmemacher und Filmemacherinnen in Deutschland, auf deren Filme ich mich freue und bei denen ich gar kein Misstrauen habe. Oft hört man von den Filmen ja schon lange vorher. Aber hier liegt auch mein Vorwurf, dass die Filme zu lange brauchen und man bis dahin fast schon wieder diese Sehnsucht nach dem Film vergessen hat.

RS: Zwischen *Das Herz ist ein dunkler Wald* und *Wild* von Nicolette lagen sieben, acht Jahre. Bis zu *AEIOU* hat es immerhin auch fünf Jahre gedauert.

NK: Ich weiß nicht, woran es liegt und es nervt mich selber. Ich habe immer das Gefühl – und das habe ich auch schon von vielen anderen Filmemacherinnen gehört – dass man immer wieder von vorne anfangen muss, egal wie toll ein Film aufgenommen wurde oder eben nicht. Als ich versucht habe, meinen neuen Film zu machen, habe ich erstmal wieder Ablehnung erfahren. Das kostete ein Jahr. Dann war die Produktion noch mit einem anderen Film beschäftigt, das kostete noch ein Jahr. Dann kam Corona und wieder war ein Jahr vorbei. Das Buch für *AEIOU* habe ich geschrieben, als wir den Filmpreis für *Wild* gewonnen haben. Das war 2017. Seitdem lag es da und hätte verfilmt werden können. Warum das nicht schneller geht, hat also viele Gründe. Aber ich kann mir vorstellen, dass das für Leute, die meiner Arbeit folgen, ermüdend sein kann. Natürlich blöd.

RS: Wenn man jetzt aber mehr über die Ästhetik oder den Stil deutscher Filme und über das Publikum spricht – die Äußerung von Christoph Hochhäusler ist da schon nachdenkenswert.

NK: Die Deutschen finden sich selber eben nicht so toll. Ich würde wahrscheinlich auch eher einen Film aus einem anderen Land wählen als einen deutschen Film, wenn ich ohne Plan auf die Kinoanzeigen gucke.

Das deutsche Kino ist mir manchmal zu belehrend und auch nicht schön genug.

Es fällt mir leichter, einem ausländischen Film Fehler zu verzeihen als einem deutschen. Vielleicht weil ich die Sozialisation in einem deutschen Film genauer lesen kann. Im Fremden kann ich das alles vergessen, auch wenn die Frauen operiert sind oder alle total verrückt aussehen – das ist dann eben Amerika. Dafür können sie so viel andere tolle Sachen. Ich bin gerne Fan im Kino, nicht Kritiker.

RS: Ich habe vor einigen Tagen eine SMS aus dem Verteiler von Regisseur Klaus Lemke bekommen, die ich kurz vorlesen möchte: „Nur deutsche Filme versuchen noch, die geballte Irrationalität des Lebens auf ein Kreuzworträtsel runter zu rechnen, bei dem zum Schluss alles zusammenpassen muss. Dabei lassen selbst Blockbuster wie The Batman die Welt immer noch etwas unerklärbarer zurück, als sie die Welt vorgefunden haben." Das bringt vieles nochmal auf den Punkt, finde ich. Was denkst du dazu, Frédéric?

FJ: Ich glaube, dass der deutsche Film sich meistens absichern will und in vielen Fällen weniger Fragezeichen hinterlässt. Oft wird alles auserklärt und alles muss seine Richtigkeit haben. Es ist schon so etwas wie die Sorge davor, angreifbar zu sein. Ich rede jetzt hauptsächlich vom Autorenfilm, das Mainstreamkino funktioniert sicherlich nochmal ein bisschen anders.

Es gibt schon so eine Tendenz zum Repräsentativen. Es gab Anfang der 2000er bis in die 10er Jahre hinein eine große Welle an Filmen, die sich darin erschöpft haben, sich zu einem Problem zu bekennen. Das hat auch immer etwas Braves an sich.

Den Begriff der Irrationalität finde ich gut. Dass Irrationalität im Kino sichtbar wird, ist etwas Tolles.

NK: Also Spaß zu haben, ohne einen Witz zu erzählen, finde ich auch für mich einen wichtigen Punkt im Kino. Sich daran zu erfreuen, was nebenbei passiert.

RS: Kommen wir doch mal zu deinem Film *AEIOU.* Beschreib den doch mal ganz kurz.

NK: Das ist ein Film über eine Schauspielerin, die sich zurückgezogen hat und eigentlich kaum noch arbeitet. Zu Beginn des Films wird sie überfallen. Das löst in ihr eine Art Wachwerden aus und sie will ihr Leben wieder in die Hand nehmen. Sie beginnt als Sprecherzieherin zu arbeiten. Ihr erster Schüler ist ausgerechnet der Junge, der sie am Anfang des Films überfallen hat. Wir beobachten die beiden, wie sie aufeinander treffen, reagieren, sich kennenlernen und sich verlieben. Und dann hauen sie zusammen ab.

RS: Ein größerer Teil des Films spielt in Frankreich, in Nizza und hat nicht nur deswegen einen Frankreichbezug. Es ist ein ungewöhnlicher Liebesfilm. Man kann das als Amour fou beschreiben, auch in dem Sinn, glaube ich, dass für beide ganz

Ich empfinde mich selbst als Publikum.

klar ist, dass diese Liebe im Hier und Jetzt stattfindet, dass sie in einem ganz grundsätzlichen Sinn keine Zukunft hat.

NK: Ach ja? Wieso glaubst du das? Was weist darauf hin?

RS: Die gesellschaftlichen Verhältnisse. Die beiden kommen aus grundsätzlich verschiedenen Lebensabschnitten und Klassen- und Arbeitssituationen.

NK: Und das sagt dir…?

RS: Das wird nichts. Das sagt mir das.

NK: Interessant.

RS: Also hast du eine andere Meinung?

NK: Im Film wird dieser Zweifel jedenfalls ausgeräumt. Es werden Bilder produziert, die zeigen, dass es klappt und schön ist.

RS: Was mich in dem Zusammenhang interessiert ist, inwieweit du als Regisseurin überhaupt das Publikum im Auge hattest.

NK: Ich empfinde mich selbst als Publikum. Ich schreibe meine Filme ja selber und da ist es gar nicht hilfreich, sich ständig von außen zu beurteilen. Ich lasse mich gehen oder ich gehe dahin, wo es mich hinzieht, mir Spaß macht, was ich schon immer sehen wollte. Ich versuche also an einen Punkt zu kommen, wo ich meinem eigenen Drive vertraue und lostippe. Der Moment, an dem sich das alles ändert, ist, wenn man sich dann an andere wendet, mit dem, was man geschrieben hat. Dann erfährt man spätestens, ob irgendjemand das genauso sieht oder sich zumindest anstecken lässt. Das ist dann sozusagen die erste Reaktion eines Publikums.

Weißt Du, ich wollte in *AEIOU* niemandem auf die Nerven gehen oder erklären, wie die Welt zu sein hat oder so. Jeder soll die Freiheit haben, den Film selbst zu erleben. Ich wollte, dass mein Film toll aussieht und man sich konzentrieren kann. Kein falsches Bild produzieren, sodass man ganz leicht und selbstverständlich zum Kern durchdringen kann, wenn man soweit ist. Und wenn nicht, sollte es trotzdem unterhaltsam sein.

RS: In diesem Herstellungs- und Planungsprozess, sprecht ihr da auch über das Publikum? Wir müssen hier, fürchte ich, doch auf die Förderzusammenhänge kommen. Du musst ja beispielsweise als Regisseurin ein Director's Statement abgeben. Da musst du auch erklären, warum es ein Publikum für den Stoff gibt.

NK: Diese Kommentare des Regisseurs sind total schwierig. Es gibt da so eine berühmte Director's Note von Fatih Akin. Er hat wohl geschrieben: „Das ist ein Liebesfilm und ich werde ihn mit nichts anderem machen als mit Liebe." Das kam natürlich gut an. Daran muss ich immer denken, wenn ich versuche, mein Vorhaben zu beschreiben und schon auf Seite vier bin ... Ich denke aber auch, eine Frau könnte das so gar nicht bringen. Aber ist ja auch egal. Diese Statements sind eine blöde Erfindung und immer auch ein bisschen peinlich, weil man sie schreibt, bevor es überhaupt einen Film gibt und zumindest ich fühle mich dann plötzlich, als müsste ich ein Auto verkaufen, das eine Macke hat.

Die Arbeit an einem Autoren-Film ist ja oft erst das Vordringen zu der Erkenntnis. Man hat natürlich Ideen und Wünsche, aber das Wesen und die Stimme des Films entsteht erst mit all den Sachen, die zusammenkommen und das ist immer wieder überraschend. Der Film löst sich dann von all diesen Forderungen und macht sich selbständig. Das ist, was ich interessant finde am Filmemachen.

RS: Es gibt ja Regisseure, die schon einen Film im Kopf haben, auch wenn er ganz anders wird, wenn er fertig ist. Ich frage mich aber, ob es auch Filmemacherinnen und -macher gibt, die vielleicht keine fertige Vorstellung im Kopf haben, sondern deren Filmemachen eher eine Bewegung, eine Suche, ein Experiment ist. Vielleicht hast du, Frédéric, ein Beispiel für diese Suchbewegung?

FJ: Hier und da habe ich schon filmische Versuche gemacht, bevor ich mit 35 nochmal angefangen habe zu studieren an der Universität der Künste Berlin. Das erste, was ich da gemacht habe, war völlig missraten und ich habe festgestellt, dass zwischen dem, was ich machen wollte und dem, was da entstanden ist, eine große Kluft war. Ich habe dann für mich festgestellt, dass es unheimlich anregend ist, Gründe und Vorgaben zu haben, die mich daran hindern, zu viel nachzudenken.

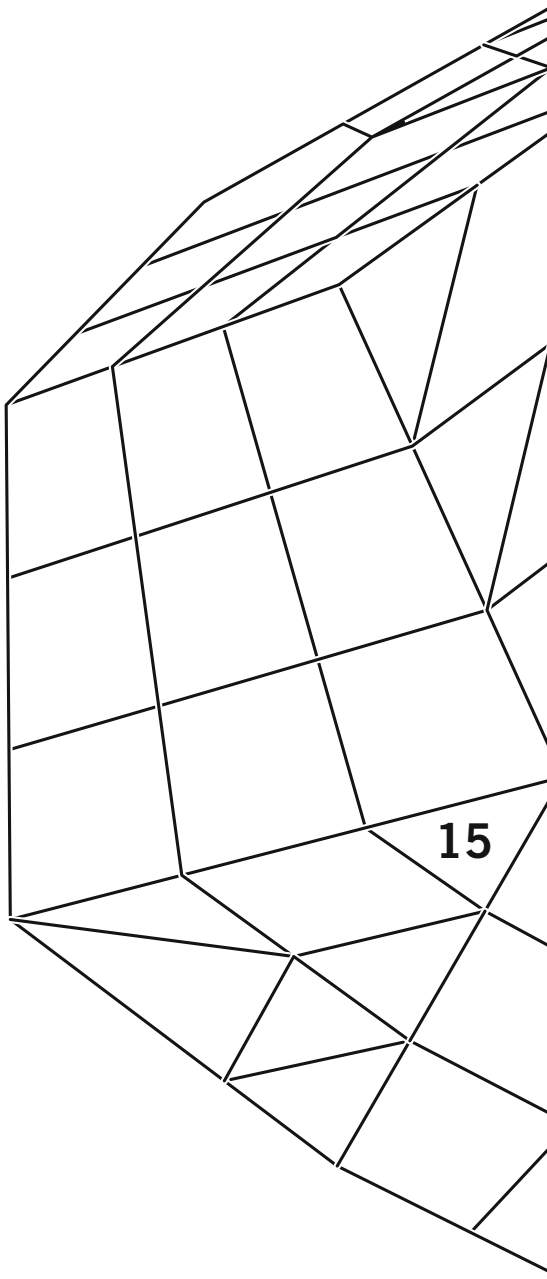
Mein erster Kurzfilm an der UdK, der dann auch auf Festivals lief, entstand aus einer einfachen Aufgabe: Fahr an die Endstation eines U- oder S-Bahnhofs in Berlin, wo du noch nie vorher warst und entdecke dort etwas. Es gab diese einfache Prämisse und wir hatten nur eine Seite Drehbuch und haben den Rest improvisiert. Ich habe dabei für mich gelernt, dass aus dem Einfachen und Schlichten erst Komplexität entstehen kann.

Ich denke also nicht so viel über das fertige Werk nach, sondern eher über Elemente, die mich interessieren. Genau diese weniger geplanten Sachen, können etwas Überraschendes ergeben.

RS: Kommen wir nochmal zum Punkt Misstrauen und Verheißung. Ist das für euch eine Kategorie, wenn ihr über das Publikum nachdenkt? Gibt es so etwas wie das falsche oder richtige Publikum? Spielt das für euch eine Rolle?

FJ: Es geht schon um die Frage, was das Publikum will. Stellt euch vor, es würden einfach ein Jahr lang keine deutsche Filme entstehen. Würde das Publikum aufbegehren und sagen: „Wo bleiben unsere deutschen Filme?“ Gibt es ein solches Bedürfnis? Es wäre ja naheliegend: Etwas durch Filme erfahren zu wollen über uns, über unsere Gesellschaft, was die Leute und die Filmemacher*innen hier umtreibt. Ich habe nur leider den Eindruck, dass es ein starkes Moment an Uneigentlichkeit gibt in deutschen Filmen. Es wird viel darüber nachgedacht, was man jetzt für einen Film machen müsste, Stichwort: Relevanz, und nicht darüber, was man unbedingt braucht. Das übersetzt sich dann in das Verhältnis vom Publikum. Das Publikum braucht das dann vielleicht auch nicht. Für die Sehnsucht müsste es die Filme brauchen, braucht sie aber nicht.

Anmerkung: Auf eigenen Wunsch hat Nicolette Krebitz ihre Aussagen schriftlich überarbeitet, weshalb diese an einigen Stellen von dem vor Ort Gesagten abweichen.



Der Film löst sich dann von all diesen Forderungen und macht sich selbständig.

„Der deutsche Film braucht mehr Stars.“

SARALISA VOLM IM INTERVIEW

Saralisa Volm begann als Schauspielerin, ist inzwischen auch Produzentin, Autorin und Regisseurin von Filmen, außerdem Kuratorin. Beim 1*5. Lichter Filmfest* war sie gleich mit zwei Filmen vertreten: als Autorin von und Schauspielerin in RP Kahls Essayfilm *Als Susan Sontag im Publikum saß* und als Regisseurin und Produzentin ihres Spielfilmdebüts *Schweigend steht der Wald*.

Wie kann eine gute Diskussionskultur aussehen? Welche Probleme hat die deutsche Filmlandschaft und wieso braucht Deutschland dringend echte Filmstars?

Filmkritiker und Journalist Rüdiger Suchsland spricht mit Saralisa Volm über Feminismus, über Streitkultur sowie über die Frage, ob das Deutsche Kino eine Revolution braucht.

Rüdiger Suchsland: Saralisa Volm, du bist Regisseurin und Produzentin von dem Film *Schweigend steht der Wald*, der bei *Lichter* läuft und hast bei einem zweiten Film mitgeschrieben und auch mitgespielt: *Als Susan Sontag im Publikum saß* von RP Kahl. Wir wollen doch gleich mit diesem Film anfangen. Du und RP Kahl habt einen Dokumentarfilm, der eine Veranstaltung von 1971 dokumentiert, auseinandergenommen und reenactet. Dabei handelt es sich um eine Veranstaltung in New York, bei der bekannte und bedeutende Frauen und ein bekannter und bedeutender Mann miteinander öffentlich diskutiert haben. Und zwar über Feminismus zu einer Zeit, als man darüber noch anders diskutierte als heute. Ihr habt das ins Deutsche übersetzt und spinnt mit allen anderen, die mitspielen, eine Art Meta-Diskurs um diesen Film herum. Könnte man insofern sagen, das ist ein Essay-Film mit fiktionalen und dokumentarischen Elementen über Feminismus oder wie würdest du es beschreiben?

Saralisa Volm: Die Beschreibung finde ich gut. Das klingt aber deutlich anstrengender und trockener als dieser Film ist. Er ist wirklich sehr lustig und unterhaltsam und hat ein hohes Tempo.

Das Original *Town Bloody Hall* von Pennebaker hat die gleiche Länge wie unser Film und der war eben auch schon ein Kondensat der ursprünglich fünfstündigen Veranstaltung. Schon bei der Übersetzung mussten wir viele Diskussionen führen, weil es im Deutschen manche Sachen nicht gibt, wie zum Beispiel die Unterscheidung zwischen *gender* und *sex*. Das Projekt nahm seinen Anfang im *Kunstverein Hamburg* und da saßen wir eine Woche in einer Ausstellung und haben lebhaft diskutiert, auch mit Besucherinnen des Kunstvereins. Das war schon da sehr lebendig und das hat sich zum Glück auch auf den Film übertragen.

RS: Und dann habt ihr eine Art Drehbuch geschrieben und dieses zwei Mal vor Publikum performt. Im Publikum waren dann teilweise geladene Gäste und bekannte Menschen, die auch Rollen übernommen haben. Denn in der Original-Veranstaltung war zum Beispiel seinerzeit Susan Sontag. Und aus diesen beiden Aufzeichnungen wurde dann gewissermaßen wieder ein Kondensat gebildet.

SV: Genau. Die zwei Aufzeichnungen sind an zwei Abenden hintereinander im *Ballhaus Ost* entstanden. Dort haben wir einmal dieses Skript reenactet. Dabei gibt es auch schon die Momente, wo wir aus dieser Reenactment-Situation ausgebrochen sind und Dinge erklärt oder diskutiert haben oder mal jemand gesagt hat: „Also dazu habe ich jetzt persönlich noch etwas anzumerken“.

Zusätzlich haben RP und ich zusammen Hintergrundgespräche mit den einzelnen Protagonistinnen geführt, sodass man auch sehr viel Erhellendes über den Background der einzelnen Figuren erfährt, die wirklich große und relevante feministische Figuren sind wie Betty Friedan. Aber sie stellt nur eine Frage im Originalfilm und es ist ganz schön, dass man sie noch ein bisschen mehr einbettet.

UND NATÜRLICH WERDEN DIE POSITIONEN DER JEWEILIGEN PROTAGONISTINNEN MIT DEM HEUTE IN VERBINDUNG GESETZT UND DAS IST DAS, WAS DEN FILM BESONDERS INTERESSANT MACHT.

RS: Das Erstaunliche, finde ich, ist, dass der Film in mancher Hinsicht nicht nur sehr zeitgemäß wirkt, sondern geradezu eine Utopie formuliert. Man hat den Eindruck, da müssten wir eigentlich hin, weil es ja schon eine sehr wilde, streitlustige Diskussion ist. Also man hat nicht das Gefühl, dass da irgendjemand besonders vorsichtig ist, den anderen nicht zu verletzen. Man hat aber umgekehrt auch nicht das Gefühl, dass die anderen unbedingt empfindlich sind, die können, salopp gesagt, auch einstecken. Was denkst du, fehlt dem heutigen Feminismus?

SV: Ich glaube, ein großer Grundkonflikt im feministischen Diskurs schon seit den Siebzigern und bis heute ist die Frage, wie intersektional soll, darf oder muss Feminismus sein? Weil er eben oft von weißen Wohlstandsfrauen vorangetrieben wurde. Da gab es schon in den Siebzigern relativ viele Künstlerinnen, die gesagt haben, das geht so nicht, ihr müsst uns mitdenken.

RS: Was heißt intersektional genau?

SV: Alles andere auch mitzudenken. Das heißt, es geht um Rassismus, es geht um Klassismus, um ökonomisch schwächere Personen, aber auch um Religion. Dass man wahrnimmt, dass es Menschen mit mehr Diskriminierungsmerkmalen gibt, die es manchmal eben schwieriger haben. Dass man schwarze Frauen und Frauen mit Behinderung mitdenkt, anstatt uns nur an Vorstandsposten abzuarbeiten.

Aber es gibt sehr unterschiedliche Definitionen von Feminismus und ich glaube, dass wir auch genau diese Diskussion führen müssen darüber, was wir brauchen und wer was braucht. Ich glaube auch, dass dem Feminismus da gar nichts fehlt, sondern dass er sehr breit aufgestellt ist und darin die unterschiedlichen Positionen innerhalb auch vertreten werden können. Die zwei ganz heiß debattierten Themen sind schon lange: Wie steht man zu Prostitution und auch die Kopftuchdebatte. Das sind Dinge, wo es auch gut und richtig ist, dass es unterschiedliche Positionen gibt und dass man das verhandelt. Ich finde auch, dass es gar nicht so leicht ist, da gibt es ganz viele Grauzonen dazwischen und die muss man natürlich mitdenken. Und dadurch, dass Feminismus gerade so ein Trendthema geworden ist, gibt es sowohl innere als auch öffentliche Kämpfe, das mag ich gerne.

RS: Dein zweiter Film *Schweigend steht der Wald* ist ja nun sehr anders als *Susan Sontag* und bietet einen Übergang zu den filmpolitischen Dingen, die wir auch noch besprechen müssen. *Schweigend steht der Wald* ist in jedem Fall ein Genrefilm. Was war eigentlich der Ausgangspunkt dafür, dass du diesen Spielfilm machen wolltest?

SV: Der Ausgangspunkt war die gleichnamige Romanvorlage von Wolfram Fleischhauer. Wir haben zusammengearbeitet am *Fikkefuchs* von Jan Stahlberg, den ich produziert habe. Er war dabei Drehbuchautor. Ich habe dann seinen Roman gelesen und diese Welt, in der das ganze spielt, war mir sehr vertraut. Man hört es mir nicht an, aber ich komme aus der süddeutschen Provinz und mir waren das Nicht-Miteinander-Sprechen und die Zeit sehr vertraut. Ich habe das sofort gefühlt, wusste wie das ist. Und ich fand die Geschichte wahnsinnig spannend. Mir war eigentlich sofort klar, dass ich daraus einen Film machen will und daran arbeiten möchte.

Dabei geht es um eine Frau, die zurückkehrt an den Ort, wo ihr Vater vor 20 Jahren verschollen ist und im Endeffekt muss sie es mit der gesamten Dorfgemeinschaft aufnehmen. Das ist das, was es spannend macht.

RS: Diese Art von Genrekino hat es ja häufig schwer. Ist das so, dass Genrefilme in Deutschland nach wie vor das totale Stiefkind sind, dass man das eigentlich gar nicht machen darf? Und wenn, dann am besten nur im festen Format eines Fernsehkrimis wie Tatort oder Polizeiruf und wenn das nicht geht, dann muss es wenigstens so ähnlich aussehen?

SV:

ICH GLAUBE, DASS SICH DA MOMENTAN ETWAS ÄNDERT. NICHT UNBEDINGT FÜR DAS KINO, ABER ICH GLAUBE, ICH SPRECHE FÜR WEITE TEILE DER BRANCHE, WENN ICH SAGE, ES IST NICHT ABSEHBAR, WAS NÄCHSTES ODER ÜBERNÄCHSTES JAHR IM KINO LAUFEN WIRD.

Die Zuschauerzahlen sind fragwürdig und wir wissen nicht, was sinnvoll ist zu produzieren. Aber wir haben auch neue Streamer auf dem Markt, die offener für Genrefilme aus

Deutschland sind. Es ist schwer einzuschätzen, wo wir in fünf bis sieben Jahren stehen.

RS: Es gab ja früher mal ganz viele Genrefilme wie *Dr. Mabuse*, der kürzlich 100 Jahre alt geworden ist oder solche Filme wie *Nosferatu*, *Metropolis* oder der erste Serienkillerfilm *M* – das waren alles deutsche Filme, aber diese Art des Filmemachens ist total verloren gegangen. Was ist da los frage ich dich als Filmemacherin?

SV: Na, wenn ich das wüsste. Ich weiß das natürlich nicht, aber ich kann dir sagen, dass da eine jüngere Generation von Machern nachkommt, die da Lust drauf hat.

RS: Und was ist mit dem Publikum?

SV: Ich denke, die deutschen Zuschauer:innen gucken gerne Genre. Der Horrortrend in den letzten Jahren ist ja zum Beispiel nicht von der Hand zu weisen. Das Publikum guckt total gerne Action oder Thriller, nur halt eben keinen deutschen.

RS: Vielleicht brauchen wir mehr Stars.

SV: Natürlich brauchen wir mehr Stars. Wir haben da, glaube ich, ein relativ großes Problem: das wichtigste für uns Deutsche ist, dass du ganz bodenständig bleibst. Man muss sich aber fragen, wer wird denn Schauspieler:in? Wer stellt sich denn nackt auf eine Bühne und schreit sich dann die Seele aus dem Leib? Wer möchte denn, dass Leute ihnen privateste Nachrichten schicken und nach einem Autogramm fragen, wenn man eine normale, bodenständige Person ist? Das ist ja genau dieser Gegensatz. Eigentlich müssten wir es toll finden, dass da Leute sind, die sagen: „Ich bin anders“ und sich auf eine Bühne stellen oder in einem Film spielen und da ein gewisser Glamour dazugehört. Wir haben keine Glamourkultur, aber ich glaube durchaus, dass es das braucht. In Frankreich ist das viel stärker, die bauen ihre Stars tatsächlich auch auf und dadurch entsteht auch eine Verbindung zwischen Star und Publikum. Ich finde, dass das etwas ist, was bei uns ganz klar fehlt und was mit Sicherheit auch für das Publikum interessant wäre.

Wir haben keine Glamour kultur, aber ich glaube durchaus, dass es das braucht.

RS: Nun haben ja einige die Haltung, dass das deutsche Kino erst wieder genesen wird, wenn wir weniger Filme haben. Das hat mir noch nie eingeleuchtet, wo wir doch in einer Gesellschaft leben, die immer diverser wird. Also brauchen wir vielleicht auch mehr Filme und mehr Diversifikation. Das Kaufhaus stirbt ja auch, weil es für alle ist. Aber wir machen Kaufhaus-Filme, die für alle sein sollen.

SV: Ja und wir machen auch den Spielort so unattraktiv, da man eben nicht unterschiedliche Zielgruppen anspricht. Warum läuft denn in jedem Arthousekino James Bond? Es wäre doch schön, wenn Kinos spezialisierter wären und man weiß, jedes hat so seinen Stil. Es gibt ja auch den großen Trend der kuratierten Shops, also das Gegenteil vom Kaufhaus. Die bedienen dann einen ganz bestimmten Geschmack. Warum macht das kein Kino für mich? Ich würde gerne ein Kino haben, wo ich weiß, die finden die und die Sachen gut und wenn ich da hingehe, lasse ich mich gerne überraschen.

RS: De facto kommen wir dazu, dass wir eine Umwälzung aller Verhältnisse brauchen, eine Revolution des Kinos, der Filmproduktionen und der Filme, die ins Kino kommen. Wir brauchen Stars und Regisseure, die etwas anderes wollen. Wir brauchen mehr Frauen und alle anderen natürlich auch.

SV: Das Gute ist, wir sind schon mittendrin in einer Neuorientierungsphase für alle Beteiligten. Und das macht viel Freude, dabei zu sein.

„Ja, es war ein großer Kampf, diesen Film an ein Publikum zu bringen.“

COSTA-GAVRAS IM GESPRÄCH MIT SEINEM PUBLIKUM

Mit *Adults in the Room* hat der Oscar-prämierte Regisseur Costa-Gavras sich einmal mehr der Idee „Europa“ und dessen Krisen gewidmet.

Über die Gründe, weshalb der Film bis zur Premiere beim *Lichter Filmfest* noch in kaum einem deutschen Kino lief, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Klar ist aber, dass diese schonungslose Aufarbeitung der Finanzkrise, die auch die deutsche Politik mit in die Verantwortung nimmt, nicht immer auf Gegenliebe stößt. Mit der Verfilmung des Buches *Die ganze Geschichte. Meine Auseinandersetzung mit Europas Establishment* des ehemaligen griechischen Finanzministers Yanis Varoufakis, liefert Costa-Gavras seine erste in Griechenland gedrehte Arbeit ab. Das *Lichter Filmfest* hat dem Film nicht nur seine verdiente Bühne gegeben, sondern auch Costa-Gavras zum Publikumsgespräch eingeladen.

Lesen Sie hier Auszüge aus dem Gespräch, das von Filmkritiker und Journalist Rüdiger Suchsland geleitet wurde.

Rüdiger Suchsland: Wir freuen uns sehr, Sie bei uns begrüßen zu dürfen. Ich fange direkt mit meiner ersten Frage an. Wie kam es denn zur Zusammenarbeit mit Yanis Varoufakis? Wie haben Sie ihn kennengelernt und wie kann man sich die gemeinsame Arbeit vorstellen?

Costa-Gavras: Ich kannte Varoufakis zunächst nur als Politiker und Autor. Eines Tages sah ich einen Artikel von ihm in einer britischen Tageszeitung und war darüber überrascht. Also rief ich ihn an, um ihn kennenzulernen. In dem Artikel sprach er über Europa, was für mich immer wichtig war. Meine Generation hatte große Hoffnung in Europa, wurde aber enttäuscht. Was wir uns vorgestellt hatten, war ein Europa, das auf kultureller, sozialer und Bildungsebene zusammenarbeitet. Ich denke aber, jetzt gibt es wieder Hoffnung, weil Europa zum ersten Mal zusammensteht gegen Putin.

Aber um zu Varoufakis zurückzukommen: ich sagte ihm, du musst ein Buch über das Thema schreiben. So entstand eine Zusammenarbeit. Varoufakis schickte mir vorab Auszüge aus seinem Buch und wir diskutierten viel darüber. Ich wollte einen Film daraus machen, denn ich bin der Überzeugung, dass Filme gemacht werden müssen. Allerdings war es schwierig, die Finanzierung zu organisieren … Nun, Sie können sich denken, warum. Meine Frau setzte sich sehr dafür ein, dass der Film dann doch gedreht werden konnte in Griechenland,

Vielleicht müssen wir Europa …

London und Paris. Es war wichtig, die Unterschiede zwischen Griechenland und den anderen Ländern auch im Film zu sehen. Das war die Geschichte.

RS/Publikum: Man kann den Film ja als eine Art „Griechische Tragödie“ betrachten und um Griechenland geht es ja auch. Viele Firmen wurden an ausländische Investoren verkauft und die griechische Wirtschaft leidet bis heute darunter. Wie denken Sie, wird es mit diesem System weitergehen?

CG: Eine Lösung habe ich auch nicht, aber meiner Meinung nach müssen wir uns an Europa halten. Vielleicht müssen wir Europa als eine Utopie betrachten. Und wir müssen irgendwie da hinkommen. Lange haben wir uns nur auf Geld, Geld, Geld konzentriert und die Menschen vergessen. Die Milliarden, die Griechenland in den Schulden steckt, sind unmöglich zu zahlen. Aber wer ist dafür verantwortlich? Zum einen die Politiker, die große Unternehmen statt kleiner Geschäfte unterstützen. Zum anderen aber auch die Europäer. Es gab ein System, in dem die Länder gegenseitig Waren und Geld zwischen Griechenland, Deutschland, Frankreich und so weiter tauschten. Das ging 50 Jahre lang gut. Aber während der Finanzkrise gingen viele junge Leute, Doktoren und Ingenieure nach Deutschland, Frankreich, London, überall hin und Griechenland litt sehr darunter. Etwa 400.000 junge Leute haben das Land verlassen, tausende Geschäfte mussten schließen und die Auswirkungen sind bis heute spürbar.

Obwohl Wolfgang Schäuble im Recht gewesen wäre, Griechenland aus dem Euro auszuschließen, ist das dank dem Einsatz von Merkel und den Franzosen nicht passiert. Das wäre eine Katastrophe für die Griechen gewesen, die die EU als Absicherung Richtung Osten und bei Konflikten mit der Türkei brauchen. Deswegen haben die Griechen alles akzeptiert und akzeptieren bis jetzt auch noch alles.

RS/P: Griechenland steht in langer Tradition in der Verknüpfung von Kunst, Widerstand und Politik. Angefangen mit Euripides, der *Ilias* bis hin zum kürzlich verstorbenen Komponisten Mikis Theodorakis. Was sind Ihre Gedanken zur Verbindung von Kunst, Film und Widerstand?

CG:

NACHDEM ICH GRIECHENLAND VERLASSEN HATTE, BIN ICH NACH FRANKREICH GEGANGEN, WO ICH ALLES ÜBER DAS LEBEN UND POLITIK GELERNT HABE UND DIE WICHTIGKEIT VON WIDERSTAND VERSTANDEN HABE. ICH HABE ES VOR ALLEM IM KINO GESEHEN UND GESEHEN, WIE DAS KINO DIE GESELLSCHAFT VERÄNDERT HAT.

Vor allem, weil wir Geschichten aus Japan, Lateinamerika und Russland sehen konnten und verstanden, was die Menschen in diesen Ländern dachten. Und diese Leute konnten Filme von uns sehen.

Zunächst wollte ich Schriftsteller werden und schreiben. Ich wollte vom Leben erzählen und kam dann schließlich zum Film. Aber egal, ob in der Literatur oder im Film: Wodurch man die Leute am besten erreichen kann, sind Tragödien. Sie wurden vor 3000 Jahren erfunden und wir nutzen sie immer noch. Die alten Griechen haben dafür das Theater erfunden und das Kino ist ein Teil dieser großen Erzählungen.

RS/P: Eine praktischere Frage: Im Film werden immer die Vornamen benutzt (Wolfgang, Yanis…) anstelle von Schäuble oder Varoufakis. Hat das einen bestimmten Grund?

CG: Ja, ich wollte so nah wie möglich an den Ereignissen dran sein. Wenn Sie sich die Tapes anhören, werden Sie erstaunt sein,

wie alltäglich die Politiker über Entscheidungen reden, die so viele Leute betreffen und große Verantwortung bedeuten. Man hat davon ganz andere Vorstellungen und wie es dann in Wirklichkeit ist, finde ich ganz erstaunlich.

RS: Man könnte dem Film vorwerfen, sehr schwarz/weiß gezeichnet zu sein. Es ist zwar nah am Buch von Varoufakis, dennoch könnte das Publikum diese Erzählweise als manipulativ oder einseitig auffassen. Hatten Sie keine Angst davor?

CG: Ich teile Menschen nicht in Gut und Böse ein. Ich kann auch beide Seiten nachvollziehen. Alle versuchen, das Beste für ihr eigenes Land herauszuholen. Ich sehe also niemanden hier als „den Bösen" an. Es geht ja auch um die europäische Zusammenarbeit. Aber es handelt sich um einen Film und im Film wird es immer Figuren geben, die man mag oder nicht mag. Das ist aber auch sehr subjektiv. Man muss sich manchmal von dieser Vereinfachung von Gut und Böse lösen, um die gesamte Debatte nachzuvollziehen.

RS: Dennoch war es schwierig, den Film in die Kinos zu bekommen. In Deutschland gab es zum Beispiel kaum Informationen dazu und auch nur vereinzelte Screenings, bevor er beim *Lichter Filmfest* im Kino gezeigt wurde.

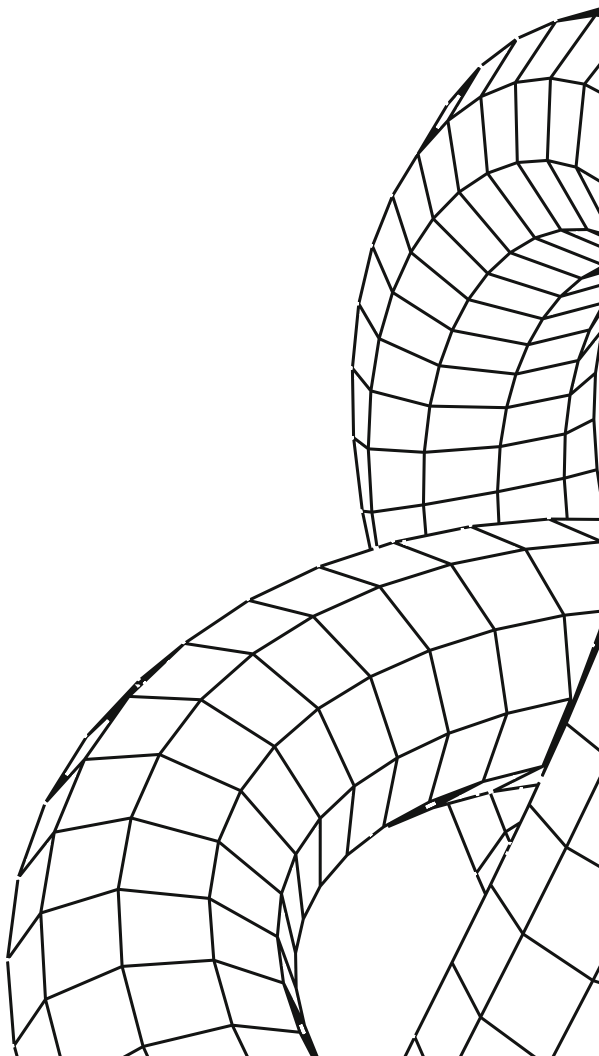
CG: Ja, es war ein großer Kampf, diesen Film an ein Publikum zu bringen. Die Griechen kannten die Geschichte ja schon zu Genüge, weil ihnen genau das passiert ist. Es gab dort also kein großes Interesse daran. In Frankreich und Italien wurde er dagegen gut aufgenommen, auch wenn dort vielleicht die Struktur der „Griechischen Tragödie" nicht immer verstanden wurde.

Wir haben auch mit den deutschen Verleihern gesprochen und alle haben gesagt: „Das ist ein guter Film, aber nicht für uns." Eine große Begründung haben wir nicht bekommen.

ES IST KEIN FILM, BEI DEM PRODUZENTEN ERWARTEN KÖNNEN, DASS ER VIEL GELD EINSPIELT. ABER SO IST DAS NUN MAL IM FILMBUSINESS. DIESE FILME MÜSSEN UND DÜRFEN TROTZDEM EXISTIEREN.

RS/P: Wird es einen zweiten Teil des Films geben? Die Situation ist ja bis heute nicht aufgelöst und mit den steigenden Energiekosten und der Inflation könnte sich die Krise wieder verschärfen. Denken Sie, man müsste hier auch den Film weiter erzählen?

CG: Wahrscheinlich wird es keinen direkten zweiten Teil geben, denn Filmemachen funktioniert anders. Man vertieft sich für eine gewisse Zeit mit großer Leidenschaft in einen Film, muss ihn aber irgendwann gehen lassen und das Resultat akzeptieren. Es ist daher immer eine gewisse Momentaufnahme. Aber wenn ich ein neues Buch lesen sollte, was mich genauso begeistert, dann könnte es auch noch einen Film geben. Natürlich gibt es noch genug Stoff über Europa und es sollten auch auf jeden Fall noch mehr Filme darüber gemacht werden.



… als eine Utopie betrachten.

FILM FÖRDERUNG

22

„Es läßt sich nun gewiß nichts dagegen einwenden, daß Filme geschaffen werden, die den notleidenden Menschen die ersehnte Zerstreuung bringen, die Frage bleibt nur, ob das bedrückte Gemüt allein die Zerstreuung begehrt. Hier scheint mir der Grundfehler der neuen Produktion zu liegen. Sie macht aus der Not des Publikums die Tugend der Zerstreuung und vergißt darüber ganz das Bedürfnis des Publikums nach Aufklärung. Daß es vorhanden ist, hat unter anderem die Nachfrage nach den sogenannten Zeitstücken hinreichend deutlich gezeigt. Wenn die Ufa glaubt, im Rahmen ihrer gewaltigen Produktion auf die Herstellung aktueller Filme verzichten zu sollen, die wirklich die lebendigen Interessen der geplagten Massen berühren, beweist sie damit eine Einseitigkeit, die schlechterdings nicht zu billigen ist.

Zerstreuung ist angenehm und vielleicht auch nützlich; wird sie aber zum Leitmotiv und drängt sie die echte Belehrung völlig beiseite, so verfälscht sich ihr guter Sinn. Indem sie das bedrückte Gemüt erheitert, nebelt sie es nur immer dichter ein, und die Entspannung, die sie dem Publikum beschafft, führt zugleich zu seiner Verblendung. Gerade weil die Ufa Gewicht auf eine abwechslungsreiche Ausgestaltung ihres Programms legt, hätte sie die doppelte Verpflichtung, außer den Zerstreuungsstücken Filme zu bieten, die den Massen Auskunft geben über die Bedingungen ihrer Existenz und sie ein wenig einsichtiger machen. Denn die Menschen, die Brot und Arbeit fordern, wollen sich abends nicht nur zerstreuen, sondern auch erfahren, was um sie her vorgeht und lernen, wie sie das Leben anpacken sollen."

Siegfried Kracauer, Not und Zerstreuung.
Zur Ufa-Produktion 1931/32 (1931),
in: Werke 6.2, S. 521

FÜR EINEN NEUANFANG IM DEUTSCHEN FILM

DIE INITIATIVE ZUKUNFT KINO+FILM STELLT IHR KONZEPT FÜR EINE GRUNDLEGENDE REFORM DER FILMFÖRDERUNG VOR

Seit ihrer Gründung 2020 engagiert sich die *Initiative Zukunft Kino und Film* (IZK+F) für die Filmkultur in Deutschland und die Verbesserung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen des deutschen Films. Wir, ein Verbund von zurzeit neun Verbänden und Institutionen, einem repräsentativen Querschnitt der Filmbranche, bemühen uns um konstruktiven Dialog und Austausch mit allen Institutionen und Akteur*innen der deutschen Filmszene. In unsere Forderungen und Vorschläge fließen diverse Impulse aus diesem Austausch ein, ausgehend von den Frankfurter Positionen, an denen 2018 über 100 Branchenteilnehmer*innen mitgewirkt haben.

In weiten Teilen der Branche hat sich inzwischen die Erkenntnis durchgesetzt, dass für das deutsche Filmfördersystem ein grundlegender Neubeginn nötig ist.

Die offenkundige ökonomische und künstlerische Existenzkrise des deutschen Films, auch schon vor der Pandemie, verlangt nach neuen Strategien und Mechanismen – und dies so schnell wie möglich.

Nach umfassenden Gesprächen und Beratungen schlagen wir hierfür ein grundsätzlich verändertes deutsches Filmfördersystem vor.

DREI LEITGEDANKEN TRAGEN DIESES PAPIER:

1. Wir engagieren uns für eine größere Vielfalt im deutschen Kino und in der in Deutschland sichtbaren Filmkultur. Mit Vielfalt meinen wir sowohl eine Vielfalt der Herkünfte, der beteiligten Menschen vor und hinter der Kamera als auch eine Vielfalt der Stoffe, der Dramaturgien, der Längen, Formate und Gattungen sowie der Ästhetiken.

2. Wir halten es für sinnvoll und notwendig, dass die in der Förderung greifenden künstlerischen und wirtschaftlichen Kriterien unzweideutig voneinander unterschieden werden. Bei der Bewertung und Entscheidung über Förderanträge sollen diese Kriterien nicht gegeneinander ausgespielt werden können.

3. Bei der Förderung von Kinofilmen sollten Einflüsse durch Fernsehsender und Streaming-Dienste auf ein Minimum begrenzt werden. Sie dürfen den Kinofilm nicht verwässern.

Die bisherigen Förderungen auf Bundesebene sind vielgestaltig (DFFF, FFA, BKM, KJF, GMPF). Wir schlagen hierzu eine vereinfachte und niedrigschwellige zweigliedrige Alternative vor, bei der Best Practices aus allen Förderungen übernommen werden sollen.

MODELL FÜR DIE FILM-FÖRDERUNG DES BUNDES

Das folgende Modell sollte analog auch bei den Förderungen der Länder gelten.

Die Filmförderung auf Bundesebene soll künftig in zwei Förderbereiche unterteilt werden, die mit je 50% des Fördervolumens ausgestattet werden und allen Vorhaben offen stehen:
– eine Förderung nach künstlerischen Kriterien (KK) und
– eine Förderung nach wirtschaftlichen Kriterien (WK).

Die Mittelvergabe nach KK erfolgt:
– überwiegend selektiv durch Jurys (KK-S)
– zu einem kleineren Anteil automatisch (KK-A).

Die Mittelvergabe nach WK erfolgt:
– überwiegend automatisch (WK-A)
– zu einem kleineren Anteil selektiv durch Jurys (WK-S).

Innerhalb dieser vier Förderlinien (KK-S, KK-A, WK-A, WK-S) gibt es jeweils Kategorien für:
– Entwicklung
– Produktion
– Verwertung (Kinos, Verleih, Home Entertainment)

In allen zwölf Fördertöpfen werden anteilige Mittel reserviert für:
– Talent (Nachwuchs & Quereinsteiger*innen)
– Innovation.

ERLÄUTERUNGEN

Die Filmförderung erfolgt bisher nach unterschiedlichen Kriterien und Maßstäben, die mit Erwartungen an die Projekte und ihren künstlerischen und/oder wirtschaftlichen Erfolg verknüpft sind. Bei einem Großteil der Fördertöpfe werden diese Kriterien und Maßstäbe vermengt: Nur wenn eine Kombination unterschiedlicher Faktoren erfüllt wird, werden Fördergelder bewilligt.

Um die Chancen zu erhöhen, dass sowohl künstlerisch als auch wirtschaftlich erfolgreiche Filme in Deutschland entstehen und verwertet werden, soll die Filmförderung künftig in zwei Förderbereiche mit grundsätzlich unterschiedlichen Vergabekriterien unterteilt werden. Anhand dieser Kriterien wird in jedem Fördertopf entschieden, welche Projekte förderwürdig sind und in welcher Höhe. Jedes Vorhaben kann grundsätzlich in beiden Bereichen eingereicht werden. Nicht die Filme sollen kategorisiert, sondern der Vergabeprozess klarer, nachvollziehbarer und transparenter werden.

Die künstlerischen Kriterien sind schwer quantifizierbar und werden daher überwiegend durch Jurys beraten, kommuniziert und entschieden. Wesentliche Kriterien hierfür sind u.a. bisherige künstlerische Erfolge der Antragsteller*innen und beteiligter Gewerke sowie Originalität, Qualität und Eigensinn von Stoff, Figuren, Struktur, Dialogen, visuellen und auditiven Konzepten.

Die wirtschaftlichen Kriterien sind überwiegend quantifizierbar und werden deshalb überwiegend automatisch bewertet. Darunter fallen u.a. Standortfaktoren wie Beschäftigungseffekte, Drehtage, sichtbare touristische Motive im Bild sowie Budgethöhe, Verleihgarantien und Vorabverkäufe, vorherige (relative und absolute) wirtschaftliche Erfolge der Antragsteller*innen, Bekanntheit der Drehbuchvorlage oder von Projektbeteiligten.

Die beiden Förderbereiche stehen allen Vorhaben offen, ganz gleich ob sie sich in der Eigenbetrachtung als eher kommerziell oder künstlerisch definieren, entscheidend für die Förderung ist ausschließlich, ob sie die Kriterien des jeweiligen Förderbereiches und Fördertopfes erfüllen. Anträge können in beiden Bereichen zeitgleich oder auch nacheinander gestellt werden.

AKZENT AUF TALENT UND INNOVATION

In allen zwölf Fördertöpfen soll ein Schwerpunkt auf eine gut ausgestattete und formatoffene Talent- und Innovationsförderung gelegt werden.

Gefördert werden sollen Filme, die neue Maßstäbe setzen, künstlerische Experimente wagen, die Filmsprache weiterentwickeln, Formate sprengen und mit ihrer Innovationskraft die Zukunft des Bewegtbilds auch auf internationaler Ebene prägen können. Diese nach eigenen Kriterien vergebene Förderung soll einen Beitrag leisten für die Vielfalt, sie soll niedrigschwellig beantragbar sein, stark vereinfachte bürokratische Antragsmodalitäten aufweisen, schnell und in kurzen Intervallen (oder laufend) beschieden werden.

Sie soll einen Akzent setzen auf die Förderung kreativer Kernteams am Anfang ihrer Laufbahn: Regie bis einschließlich 3. Langfilm, Drehbuch bis einschließlich 3. Langfilm, Produktion bis einschließlich 6. Langfilm. Zudem soll sie die strukturelle Benachteiligung einzelner Gattungen beenden, wie sie aktuell insbesondere beim Kurz-, Mittellang- und Animationsfilm zu beobachten ist. So fehlt beim Kurz- und Mittellangfilm eine Entwicklungs- und Verleihförderung. Die Förderbeträge insbesondere für kurze Animationsfilme sind angesichts der hohen Entwicklungs- und Produktionskosten unzureichend.

DIE FÖRDERKATEGORIEN

ENTWICKLUNG

Die Entwicklungsförderung muss doppelt gestärkt werden: pro Film und insgesamt. Die Förderung pro Film muss so hoch sein, dass die tatsächlichen Kosten der Entwicklung aller Beteiligter bis zur Drehreife darüber abgedeckt werden. Außerdem müssen insgesamt genügend Mittel für die Entwicklungsförderung bereitstehen, um mehr Filme zu entwickeln als produzieren zu lassen. Diese Förderung soll mehrstufig ausgestaltet sein (siehe Modell *Zürcher Filmstiftung*) und eine flexible Nutzung des bewilligten Zuschusses in Rücksprache mit der Jury ermöglichen, um der Unberechenbarkeit des Entwicklungsprozesses Rechnung zu tragen. Im Bereich der Entwicklung kann und sollte entschieden werden, ob ein Vorhaben reif ist, produziert zu werden. Durch eine auskömmliche Entwicklungsförderung wird auch der Druck auf Produktionsfirmen abgeschafft, Entwicklungskosten über die Produktionsförderung wieder einspielen zu müssen. Feedbackgespräche nach Ablehnungen mit der Möglichkeit zur erneuten Einreichung sollen fester Bestandteil dieser Förderung sein.

Im Rahmen des Akzents auf formatoffene Talent- und Innovationsförderung erhalten Vorhaben jeglicher Länge Zugang zur Entwicklungsförderung.

Konkrete Maßnahmen zur Stärkung der künstlerischen Bedeutung und Strahlkraft des deutschen Kinos sind im Bereich der Entwicklungsförderung zum Beispiel:

- Mentoring-Programme für Talente fördern
- Antrag auch ohne Treatment ermöglichen, wenn andere geeignete Unterlagen vorgelegt werden
- Möglichkeit zur persönlichen Vorstellung von Vorhaben vor dem Vergabe-Ausschuss sowie direktes Feedback nach Ablehnungen sollte Teil der Vergabepraxis werden

PRODUKTION

Die Produktionsförderung wird deutlich entlastet durch die Stärkung der Entwicklungsförderung – und geschärft durch die Aufteilung in die zwei Förderbereiche KK und WK. Die Produktionsförderung nach wirtschaftlichen Kriterien soll dabei verstärkt automatisiert vergeben werden.

Verbesserungen der Produktionsförderung:

- vereinfachte Antragstellung (siehe Regionaleffekte)
- schnellere Finanzierungen durch weniger Förderer mit höheren Beträgen pro Projekt
- vereinfachte Finanzierung durch eine Ankaufsverpflichtung der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender in angemessener Höhe sowie Investitionsverpflichtungen der Streamer für Kinofilme (siehe unten)

Regionaleffekte

Die strukturellen Verbesserungen für die Kinofilmproduktion hängen entscheidend von der Rolle der Länderförderungen ab. Die mehrfache Verpflichtung zur Erfüllung von Regionaleffekten verteuert die Produktion, zwingt zu künstlerischen Zugeständnissen und schadet der Umwelt. Das FFG muss dringend den Fördertourismus verhindern, indem zum Beispiel eine vom Bund oder FFA geförderte Produktion maximal von einer einzigen Länderförderung zur Erbringung von Regionaleffekten verpflichtet werden darf. In diesem Zusammenhang regen wir die Einführung von Instrumenten an, die einzelne Produktionsfirmen vom Zwang zur Erfüllung von Regionaleffekten (und deren Nachweis) entbinden.

Referenzförderung

Im Rahmen der Produktionsförderung kommt der Referenzförderung für erfolgreich ausgewertete Filme eine besondere Rolle zu. Sie ist innerhalb der WK und der KK neu zu gestalten. Referenzmittel können aus beiden Töpfen erhalten und kumuliert werden. Die Trennung nach WK und KK hat zur Folge, dass sowohl künstlerischer als auch wirtschaftlicher Erfolg honoriert wird. Die Mittel sollen anteilig an Produktionsfirmen, Regisseur*innen und Drehbuchautor*innen für ihre nächsten Projekte vergeben werden.

Für die WK-Referenzförderung im Bereich Langfilm schlagen wir vor:

- Abschaffung der Eingangsschwellen
- eine Berechnung des wirtschaftlichen Erfolgs nach
- relativen Maßstäben, abhängig von Auswertungsergebnissen im Verhältnis zu Budgethöhen
- Einbeziehung der Publikumszahlen von alternativen Abspielorten
- Einbeziehung des Auslandserfolgs

Für die KK-Referenzförderung im Bereich Langfilm schlagen wir vor:

- Abschaffung der Eingangsschwellen
- eine deutlich erweiterte Liste der berücksichtigten Festivalteilnahmen, Nominierungen und Preise

Im Rahmen des Akzents auf formatoffene Talent- und Innovationsförderung erhalten Vorhaben jeglicher Länge Zugang zur Produktionsförderung. Dieser Zugang beseitigt die aktuellen Barrieren wie die Deckelung der Fördersummen einzelner Vorhaben und das viel zu geringe Fördervolumen vor allem für

Kurz-, Mittellang- und Animationsfilme (vgl. aktuelle Produktionsförderung für Kurzfilme bei BKM und KJF).

Konkrete Maßnahmen zur Stärkung der künstlerischen Bedeutung und Strahlkraft des deutschen Kinos in der Produktionsförderung sind – analog zur Entwicklungsförderung – zum Beispiel:
- Mentoringprogramm für Talente fördern
- Antrag auch ohne Drehbuch möglich machen, wenn andere Unterlagen aussagekräftiger für das jeweilige Vorhaben sind (z.B. Moodboards, Beispielszenen)
- Möglichkeit zur persönlichen Vorstellung von Vorhaben vor dem Vergabeausschuss sowie direktes Feedback nach Ablehnungen sollte Teil der Vergabepraxis werden

Sollte es in Deutschland zur Einführung von Tax Incentives kommen, so fordern wir hier eine Chancengleichheit für alle Produzent*innen herzustellen und auf Mindestausgaben sowie Eingangsschwellen zu verzichten.

Zur Chancengleichheit gehört auch, darauf zu achten, dass kleinere oder mittelgroße Produktionsfirmen erst in die Lage versetzt werden müssen, die zu erwartende Steuergutschrift zwischenzufinanzieren. Wir fordern daher, dass die Steuergutschriften entweder noch vor Produktionsbeginn ausgezahlt werden (oder spätestens während des Drehs, wie beim DFFF üblich) oder eine zinsfreie Zwischenfinanzierung ermöglicht wird.

Dezidiert eingeschlossen werden sollen mittellange und kurze Filme sowie Filme aller Gattungen. Hierfür ist entscheidend, dass kein Zwang zur klassischen Herausbringung im Kino bestehen darf, sofern Filme stattdessen auf eine Festivalauswertung zielen.

Wir regen zudem an, dass sogenannte Uplifts eine höhere Steuergutschrift ermöglichen, wenn ökologische, kulturelle und soziale Faktoren dafür sprechen, zum Beispiel:
- für erste, zweite und dritte Langfilme der beteiligten Personen in Regie, Drehbuch und/oder Produktion
- für Filme, die Nachhaltigkeitskriterien erfüllen
- für Filme mit Budgets unter 1 Million
- für Filme unter Beteiligung von Menschen aus bisher strukturell benachteiligten Gruppen
- für vorherige künstlerische Erfolge der beteiligten Personen in Regie, Drehbuch und/oder Produktion
- für Projekte, deren Arbeitsbedingungen über soziale
- Mindeststandards hinaus gehen
- für den Rechteverbleib bei von Sendern und Streaming-Anbietern unabhängigen Produktionsfirmen mit Sitz in Deutschland

Wir fordern eine Abkehr von national geprägten Regelungen im Fördersystem hin zu einer weiteren Öffnung und Internationalisierung der Mechanismen, die sowohl der internationalen Dimension der deutschen Gesellschaft und der Filmkultur Rechnung tragen.

Die Produktionsförderung der BKM sollte etwa für minoritäre Koproduktionen geöffnet werden.

Die in Deutschland tätigen Streaming-Anbieter sollen nach französischem Modell zu einer Investition von 25% ihres in Deutschland erzielten Umsatzes in europäische Filmproduktionen verpflichtet werden. Besonders wichtig ist dabei eine Festschreibung des Anteils an deutschen Kinoproduktionen mit einem Rechterückfall an die von Sendern und Streaming-Anbietern unabhängigen Produktionsfirmen.

AUSWERTUNG

Aufbauend auf den strukturellen Verbesserungen von Entwicklungs- und Produktionsförderung kommt der Auswertungsförderung künftig eine größere Rolle zu. Sie soll es Kinos und Verleihen langfristig ermöglichen, neues Publikum zu gewinnen und zu binden. Ebenso wie das durch die Corona-Pandemie verloren gegangene Publikum kann auch ein neues und zukünftiges Publikum nur durch ein vielfältiges, einzigartiges und innovatives Programm (wieder-)gewonnen werden. Das Engagement von Kinos für Filmkultur und Filmbildung sollte noch stärker unterstützt werden. Die Förderung von Verleihunternehmen nach künstlerischen Kriterien sollte zudem ausgebaut werden.

Wie bei Entwicklung und Produktion sollte auch in der Auswertung und den dafür vergebenen Preisen (z.B. Kinoprogrammpreise, Verleih-Preise) das Engagement der Akteur*innen für formatoffene Talent- und Innovationsförderung finanziell unterstützt werden. Gefördert werden sollen Verleihe, Festivals und Kinos, die in ihren Programmen Filme sichtbar machen, die neue Maßstäbe setzen, künstlerische Experimente wagen, die Filmsprache weiterentwickeln und mit ihrer Innovationskraft die Zukunft des Bewegtbilds prägen können.

Internationalität

Die Bedeutung internationaler Filme für die Filmkultur in Deutschland (insbesondere derer, die nicht aus Europa und nicht aus den USA stammen) findet bislang keinen Niederschlag in den Förderbedingungen für Kinos und Verleihe.
Die Förderung von Kinos unter Auflage eines prozentualen Einsatzes deutscher und europäischer Filme greift zu kurz, weil hiermit nicht nur US-amerikanische Filme abgedeckt werden,

Zu einem ganzheitlichen Blick auf Filmkultur in Deutschland gehört eine Beschäftigung mit dem Publikum.

sondern genauso Filme aus allen anderen außereuropäischen Ländern. Für eine inklusive Filmkultur in Deutschland ist daher bei der Kinoförderung eine Quote nicht-US-amerikanischer Filme zielführender.

Um die Vielfalt des Weltkinos zum deutschen Publikum zu bringen, sollte die Verleihförderung für Filme ohne deutsche Beteiligung geöffnet werden. Die begründeten Anträge sind daraufhin zu prüfen, ob eine Verleihförderung eine größere Chancengleichheit der Filme herstellen kann. Insbesondere Filme aus Ländern, die in Deutschland wenig Sichtbarkeit im Kino erfahren, sind zu fördern.

Filmfestivals

Die Förderung von Filmfestivals auf Bundesebene ist bisher bei der BKM angesiedelt unter dem Budgettitel „Einzelmaßnahmen deutscher Film“ und wird nach intransparenten oder zum Teil schwer nachvollziehbaren Kriterien (wie etwa der Anzahl deutscher Filme im jeweiligen Programm) an eine kleine Zahl von Festivals vergeben. Der gewachsenen Bedeutung von Filmfestivals für die Filmkultur und Filmbildung in Deutschland sollte gebührend Rechnung getragen werden durch die Einführung einer eigenständigen Festivalförderung.

Ankaufsverpflichtung für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk

Teil der Auswertung deutscher Kinofilme ist deren Präsenz im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, das historisch und bis heute vom Kinofilm immens profitiert hat. Der Bedeutung der Kinofilme tragen allerdings weder die Koproduktionsanteile, noch die Sendeplätze und erst recht nicht die Anzahl der Ankäufe und Höhen der gezahlten Summen Rechnung. Für die zukünftig neu zu gestaltende Beziehung von öffentlich-rechtlichen Fernsehen und Kinofilm fordern wir daher eine Abkehr vom bisherigen System, das die öffentlich-rechtlichen Sender frühzeitig in den Prozess der Entwicklung von Filmen einbezieht und deren Kapazitäten bindet. Stattdessen fordern wir eine Ankaufsverpflichtung, die in angemessener Höhe des Filmproduktionsetats der jeweiligen Sender festgeschrieben wird. Diese Höhe muss die bisherigen Koproduktionsanteile übersteigen. Eine Orientierung zur Ausgestaltung der Ankaufsverpflichtung kann dabei das österreichische Modell bieten.

INSTITUTION/ÜBERGREIFENDES

Amtszeitbegrenzungen und Transparenz

Die Bemühungen der für den deutschen Film maßgeblichen Filmförderinstitutionen um Transparenz und demokratische Legitimation sollen verstärkt werden. Amtszeitbeschränkungen, wie sie für Gremien bereits oftmals selbstverständlich sind, müssen hierbei auch für alle Leitungsfunktionen, Vorstände, Intendant*innen, Beiräte und Aufsichtsräte eingeführt werden, um eine regelmäßige Erneuerung und Perspektivwechsel zu ermöglichen.

Einen entscheidenden Beitrag zur Transparenz und zur Verbesserung der Chancengleichheit aller Filmschaffenden können Förderinstitutionen durch zwei einfache Mittel leisten: die Möglichkeit der persönlichen Vorstellung der Projekte vor den Auswahlgremien sowie die Kommunikation der Entscheidungsgründe. Hierzu sollen alle Förderinstitutionen verpflichtet werden.

Harmonisierung der Antragstellung

Um die unnötige Verschwendung von kreativen Ressourcen zu vermeiden, fordern wir die Vereinheitlichung der Antrags- und Abrechnungsmodalitäten bei Bund und Ländern. Die Einreichung bei allen Förderstellen soll über ein zentrales Portal erfolgen. Antragsteller*innen können dabei auf bestehende Daten zurückgreifen und sie gegebenenfalls aktualisieren. Die mehrfache Prüfung einer Projektabrechnung sollte entfallen. Zur Vereinfachung der Finanzierung von Filmvorhaben sollte die Anzahl beteiligter Förderungsinstitutionen beschränkt werden und deren finanzielle Beteiligung pro Film erhöht werden. Der Turnus von Einreichterminen und Vergabesitzungen sollte erhöht werden und in der Regel einmal pro Quartal stattfinden.

Filmbildung

Zu einem ganzheitlichen Blick auf Filmkultur in Deutschland gehört eine Beschäftigung mit dem Publikum. Die Vielfalt der Filmkultur benötigt einen Resonanzraum und kann nur fruchtbar im Austausch mit den Zuschauer*innen wachsen. Hierfür ist die Qualität und Nachhaltigkeit der Filmbildung entscheidend. Sie darf sich nicht dem Erwerb von Medienkompetenz und dem Illustrieren von Themen im Lehrplan unterordnen. Sie muss in ihrer Programmgestaltung frei von kommerziellen Interessen sein und aus dem gesamten Spektrum von Gattungen, Genres und Formaten des globalen filmkulturellen Schaffens schöpfen.

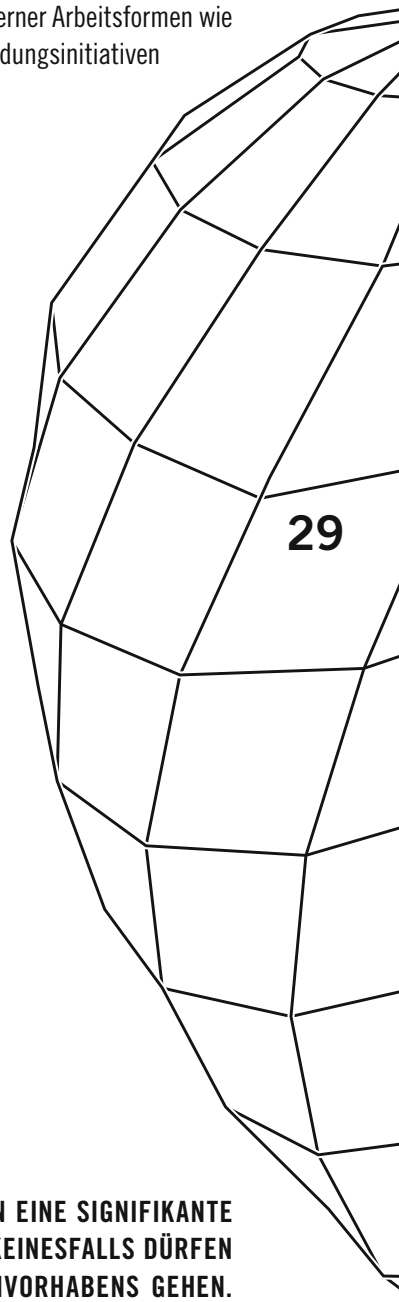
Kommunale, regionale und bundesweite Fördertöpfe für Projekte der kulturellen Filmbildung müssen analog zu den anderen Künsten (Theater, Musik, Bildende Kunst, Tanz usw.) ausgestattet und in der kulturellen Bildung verankert werden. In der Aus- und Fortbildung von Lehrkräften muss die Beschäftigung mit Film entsprechend berücksichtigt bzw. gestärkt werden.

In den Kulturämtern der Kommunen sowie in der Kulturförderung von Land und Bund muss die Filmbildung mit entsprechenden Ansprechpersonen vertreten sein. Filmkulturelle Institutionen – (kommunale) Kinos, Filmmuseen, Archive usw. – benötigen unbefristete Stellen und Budgets für Bildungsprojekte, die ganzjährig durchgehende Angebote ermöglichen.

Die Vergabe öffentlicher Gelder sollte unter anderem darauf zielen, soziale Missstände zu bekämpfen. Daher braucht es Maßnahmen, die ohne Eingriff in die Kunstfreiheit Bedingungen schaffen für Diversität, Inklusion, Gendergerechtigkeit, faire Arbeitsbedingungen sowie soziale und ökologische Nachhaltigkeit.

Zum Beispiel:

- die Einhaltung sozialer Mindeststandards als Bestandteil der Fördervoraussetzungen
- zusätzliche Fördermittel bei besonderem Engagement in den Bereichen Ökologie, Diversität, Inklusion, Parität, sozialer Fairness, dem Einsatz moderner Arbeitsformen wie Jobsharing sowie für Aus- Weiterbildungsinitiativen



UNS IST BEWUSST, DASS DIESE MASSNAHMEN EINE SIGNIFIKANTE BUDGETANHEBUNG ERFORDERLICH MACHEN. KEINESFALLS DÜRFEN SIE ZU LASTEN DER HERSTELLUNG DES FILMVORHABENS GEHEN. NOTWENDIGE UND GEWÜNSCHTE AUFLAGEN WIE ÖKOLOGISCHE STANDARDS UND DIVERSITÄT MÜSSEN SICH MIT DEM KREATIVEN PROZESS UND DER PRAXIS DER FILMHERSTELLUNG NACHVOLLZIEHBAR VEREINIGEN LASSEN.

Quo Vadis, deutscher Film?

WAS DIE NEUE REGIERUNG JETZT FÜR DEN FILM TUN MUSS!

Mit:
Rüdiger Suchsland (Filmkritiker, Journalist, Regisseur)
Saralisa Volm (Regisseurin, Schauspielerin, Kuratorin)
Torsten Frehse (Geschäftsführer Neue Visionen Filmverleih)

Moderation:
Alexandra Gramatke (Geschäftsführerin Kurzfilm Agentur Hamburg)

Sanne Kurz aus dem Rundfunkrat war da und musste gleich wieder los. Was ihr mitgegeben werden sollte, ist das Bewusstsein über das politische Totalversagen in Sachen Filmbranche. Über Jahre ließ man das Kino verwildern und fragt nun, ob es noch gebraucht wird. Die Stimmung ist aufgeheizt, die Gründe ließen sich während des Kongresses zur Genüge wahrnehmen.

Susanne Heinrich destilliert drei Tage Kongress: Das Kino beschwören können wir, schimpfen und fordern ebenfalls. Reformen erklären wir uns in verinnerlichtem Marketingsprech schöner, als sie sind.

Wir tapsen herum, vermessen das Publikum und wissen doch nicht, ob wir ihm oder dem Film damit näher kommen.

Der Faden – ein Faden? – welcher Faden? – ist gerissen, etwas ist undurchlässig und undurchschaubar geworden. Produktion, Verleih und Kritik stehen allesamt tiefer im Dunkeln, als sie es einmal taten. Die Rollen sind diffuser, die Finanzen wackliger und die Zukunft bedrohlicher. Damit steht der Film nicht allein, zum Verzweifeln ist es trotzdem.

Das Publikum kommt nicht zurück. Corona hat uns beigebracht, Aktivität zu simulieren. Können wir uns mit der eigenen Überflüssigkeit anfreunden? Ob das lyrische Wir nun angemessen ist oder nicht, so richtig zufrieden wirkt hier niemand.

Da sitzt eine alte Generation der „Filmkulturmenschen“ und erlaubt sich, den Film klagend zu Grabe zu tragen, aber Rüdiger Suchsland merkt an, dass da ja auch noch junge Menschen sind. Gibt es Hoffnung? Die Liebe zum Film lebt, aber der Glaube an die etablierten Institutionen ist fort. Saralisa Volm fragt ihre Studierenden an der Filmhochschule: „Warum seid ihr hier, anstatt Filme zu drehen?“.

Sie weiß: Viele wollen Kino machen. An einen Lebensunterhalt durch den Autorenfilm in Deutschland glauben sie aber nicht. Sie diversifizieren, machen Serien und Imagefilme, one for the money, one for the show. Filme muss man halbtags drehen. Wenn es denn mit der Förderung klappt. Die kulturelle Förderung braucht mehr junges Hirn, so Volm, und die Wirtschaftsförderung darf mehr Automatisierung wagen. Die deutsche Filmförderung ist ein Bürokratiemonster, gegen das zu kämpfen man müde ist.

Suchsland konstatiert, dass das Fördersystem seit 55 Jahren nahezu unverändert vor sich hin vegetiert. Ist es ein System, will es etwas? Wenn ja, was und will jemand, dass es so ist, wie es ist? Wir wünschen uns eine Stunde 0, um alles neu

zu machen. Auch das Filmfördergesetz, wenn man denn will. Große Kino-Nationen entstehen oft nach Krisen – Rumänien, der Iran, China. Aber mangelt es uns denn an Krisen? Eine zynisch-verquere Hoffnung bleibt: Wird es bald so schlimm, dass sich wirklich etwas ändern wird? Denn wo man früher eher wütend war, ist man jetzt nur noch frustriert.

Suchslands Frage „Welches System kann Kunstfilme mittragen, ohne sie zu verwässern?“ findet seine Antwort jedenfalls nicht im Deutschland der Gegenwart. „Buñuel hätte es schwer, heute seinen *Andalusischen Hund* zu drehen und auch Fassbinder hat Förderung bekommen“ sind die Anekdoten, an denen man sich orientieren möchte.

Der Einwand, dass das Schicksal des Kinos und das des deutschen Films nicht ein und dasselbe sind, kommt aus dem Publikum. Glauben wir, eine Rettung des deutschen Films würde das Kino retten? Volle Kinosäle retten das Kino. Eine Quotenregelung wie in Frankreich wirkt auf der Produktionsseite verlockend.

Torsten Frehse vertritt einen anderen Ansatz der Produktion: Es werden zu viele Themen behandelt, die keiner sehen will. Zuviel Dokumentarfernsehen wird auf Biegen und Brechen ins Kino geschleppt. Hier zeigt sich auch eine Anspruchshaltung der Kunstschaffenden: sie gebären ihr Werk, der Verleih hat es zu vertreiben und die Leute es hinzunehmen. Frehse meint: für ein lebendiges Kino braucht es weniger Filme und mehr Mut zum Mainstream. Deutliche Worte, die Gegenwehr erhalten. Auf dem Panel betont man deshalb auch die Bedeutung davon, dass es Filme geben darf, die man furchtbar findet.

Verleiher und Produzentin sind sich einig: Der Verleih wird missbraucht als Förderredaktion. Es sollte möglich sein, einen Film zu machen und sich dann erst mit einem Verleih zusammenzutun. Das geht nicht, wenn der Verleihvertrag Teil des Förderantrags ist.

Man dreht sich um die Fernsehsender. Sie fördern immer weniger Filme, springen beim Streaming auf. Braucht man die Sender, braucht man sie nicht? Man braucht sie in der Praxis, um die 10-20% Eigenanteil in den Fördervorgaben zu stemmen. Warum wird in Deutschland so viel mehr als anderswo geglaubt, das Fernsehen müsse Kino machen?

Die Partikularinteressen im deutschen Filmwesen überwiegen bislang zu sehr für eine effektive Lobbyarbeit. Dabei muss – Frankreich ist Vorbild – das Kino in Deutschland wieder einen Stand als ernstzunehmende, aber erschwingliche Kunstform bekommen, die die Förderung erhält, die sie benötigt. Für Ballett und Oper, wichtig, richtig und völlig marginal, schafft man das schließlich auch.

Niemand will sich anmaßen, zu entscheiden, was gute und was schlechte Filme sind. Das steht einem Bekenntnis entweder zur Musealisierung oder zum Popcornkino entgegen. Die Zwischenformen malt man sich noch nicht recht aus.

Tim Abele protokollierte das Panel *Quo Vadis, deutscher Film? Was die neue Regierung jetzt für den Film tun muss!*, das am 13.5.22 im Rahmen des 2. Kongresses *Zukunft Deutscher Film* stattfand.

Der Faden – ein Faden? – welcher Faden? – ist gerissen, etwas ist undurchlässig und undurchschaubar geworden.

ACHTUNG FFG-NOVELLE!

ACHTUNG FFG-NOVELLE – EINE KAMPAGNE DES HAUPTVERBANDS CINEPHILIE

ACHTUNG QUALITÄT!

Ein neues FFG muss Experimentieren und Scheitern zulassen - also Innovation ermöglichen, indem es die Entwicklungsförderung deutlich aufstockt und so den Produktionsdruck der Produzent*innen mindert.

ACHTUNG FFA!

Sollte eine neu aufgestellte FFA alleine für die Vergabe von Film- und Kinoförderungen zuständig sein, muss sie in all ihren Strukturen den Auftrag verinnerlichen, zu mindestens 50% Film und Kino als Kunst zu fördern.

ACHTUNG FFG!

Ein neues FFG muss mindestens 50% aller verfügbaren Gelder nach künstlerischen Kriterien vergeben.

ACHTUNG SICHTBARKEIT!

Ein neues FFG muss die Verleih-, Kino- und Abspielförderung nach künstlerischen und diversen Kriterien stärken.

 # ACHTUNG SENDER!

Ein neues FFG muss die Abhängigkeit der Produzent*innen von TV-Koproduktion abschaffen und stattdessen eine Ankaufsverpflichtung für die Sender einführen.

ACHTUNG GATEKEEPER!

Ein neues FFG muss sowohl die Gründe für Förderentscheidungen als auch die Besetzungsprozesse für Jurys und Führungspositionen transparent machen und alle Amtszeiten auf maximal fünf Jahre begrenzen.

ACHTUNG RESSOURCEN!

Ein neues FFG muss Ressourcen insbesondere dadurch schonen, dass es den Fördertourismus überflüssig macht.

 # ACHTUNG CHANCEN-GLEICHHEIT!

Ein neues FFG muss Gendergerechtigkeit und Diversität festschreiben. Fördermittel müssen paritätisch an Frauen und prozentual an gesellschaftliche Minoritäten vergeben werden.

ACHTUNG TALENT!

Ein neues FFG muss frei denkende, kreative Brancheneinsteiger*innen und ihre ersten Filme besonders fördern.

ACHTUNG TAX INCENTIVES!

Ein neues FFG muss Produzent*innen ohne Eigenkapital zinslose Zwischenfinanzierung ermöglichen, wenn das Modell der Tax Incentives den DFFF ersetzen soll.

ACHTUNG FILMBILDUNG!

Ein neues FFG muss Mittel für eine nachhaltige und dezentrale kulturelle Filmbildung verfügbar machen und dadurch die Kunstform Film in Bildung und Kultur strukturell verankern.

ACHTUNG REFERENZEN!

Ein neues FFG muss die Referenzförderungen in Produktion und Verleih ab dem ersten Euro an künstlerische Filme ausschütten.

HAUPTVERBAND CINEPHILIE

Under Pressure: Film Funding & Financing in Europe

Mit:
Ada Solomon (Produzentin Hi Film Productions, Micro Film)
Katarzyna Siniarska (Vertriebsleitung New Europe Film)
Sam Taylor (Produzentin Film and Music Entertainment)
Stephan Holl (Geschäftsführer Rapid Eye Movies)
Bengt Toll (Produzent Film I Väst)

Moderation: Martin Hagemann (Geschäftsführer zero fiction film)

Under Pressure – der Druck auf die europäische Filmbranche in den vergangenen Pandemiejahren ist evident. Nun sind die Kinos wieder offen, aber die europäischen Filme noch unbesucht. Das berichten die PanelistInnen einstimmig, die Gründe dafür sind vielfältig. In Rumänien stehen die Produktionen noch still, in Polen leistet der Kulturbetrieb eher Hilfe für ukrainische Geflüchtete als an Filmen zu arbeiten, in Großbritannien gingen die europäischen Co-Produktionen massiv zurück, in Schweden gibt es trotz der andauernden Schwächung Überproduktion, bei der sich lokale Filme gegenseitig das Wasser abgraben.

Eine weitere Auswirkung, die alle Länder gemeinsam zu spüren bekommen, ist die Etablierung der Streamingplattformen. Sie stellen eine andere, größere Form der Distribution dar, auch, da sie mit weltweiten Rechten hantieren, während die nationalen Verleiher meist nur nationale Vertriebsrechte besitzen. Crews sind schwer zu bekommen, weil sie sich bei den finanziell gut ausgestatteten Streamingproduktionen bündeln. Und nicht nur in Deutschland wenden sich die Fernsehanstalten dem Streaming zu und dabei dem Kinofilm ab. Doch auch das Streaming wackelt ein wenig, man blicke nur auf *Netflix*' stagnierende Abonnementzahlen und die Aussicht auf höhere Flatratepreise.

Bengt Toll und Martin Hagemann erinnern an die Möglichkeit, Teile vom Erfolg und der Vormachtstellung der Streamingplattformen abzuschöpfen, wie das in Italien und Frankreich passiert. *Netflix* und andere Unternehmen müssen dort in öffentliche Filmschulen investieren. Das kann natürlich auch als Alibiausgabe gedeutet werden, die eigentlich in die Ausbildung des eigenen Nachwuchses fließt. Schließlich haben die Streamingunternehmen kein Interesse an einem Überleben des Kinos an sich. Aber hier sieht das Panel einen Hebel, mit dem den neuen Streamingmedien eine Förderung des alten Kinos abgerungen werden kann.

Ada Solomon und Stephan Holl bereitet die Trennung zwischen altem Kino – Film als Kultur – und neuen Medien – Film als Produkt – allerdings Kopfzerbrechen. Altes Kino, das klingt nach Musealisierung und ein wenig traurig. Oder, wie Solomon es ausdrückt: Kinos sollten keine Museen sein, sondern Fenster, durch die man auf etwas Innovatives blickt. Mehr Förderung ist nötig, aber eine Koexistenz von Kunst und Unterhaltung macht für Holl und Katarzyna Siniarska das Kino aus und die wichtigste Frage lautet: Was zieht ein (junges) Publikum ins Kino und was erwartet es dort?

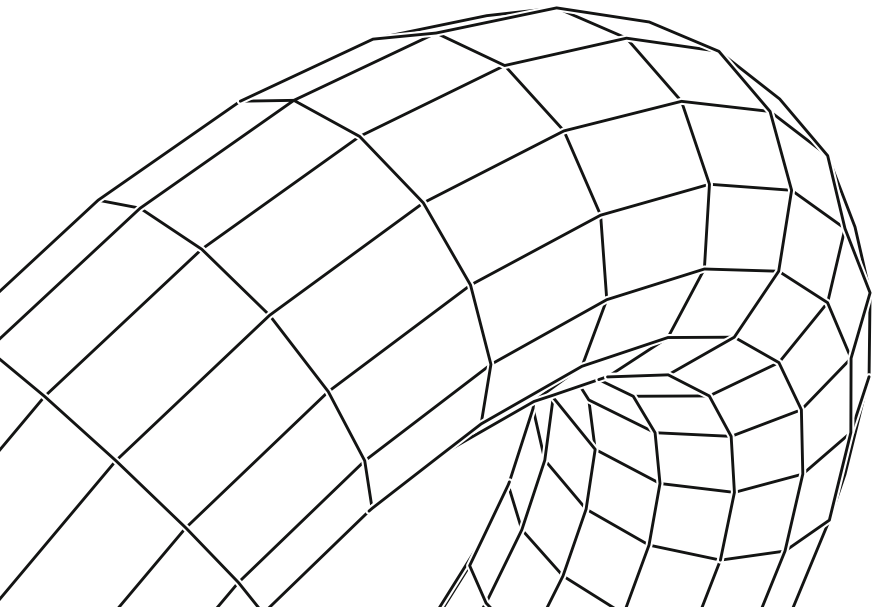
Um Publikum zu gewinnen, muss das Kino vor allen Dingen auch erschwinglich sein. 17 Pfund pro Ticket wie in Großbritannien sind hier keine Option, auch Deutschlands 10-12 Euro sind noch viel zu teuer. Was sich anbietet und nun wirklich häufiger werden muss, ist ein Flatrate-System fürs Kino.

Das Wort, das während des Panels am häufigsten gebraucht wird, um die Entwicklung des Filmmarktes in den letzten Jahren zu bezeichnen, ist Polarisierung. Sam Taylor, für die der Filmmarkt oft ein Seismograph für größere Entwicklungen darstellt, zeichnet die Kluft zwischen enorm teuren Filmen und solchen, die kaum Geld haben für Produktion, Marketing und Auswertung. Eine Mittelschicht aus gut ausgestatteten, aber nicht aufgeblasenen Filmen gibt es kaum noch. Dasselbe zeigt sich im Erfolg auch innerhalb des Arthaus-Sektors. Wenige Filme sind enorm erfolgreich, der Großteil überhaupt nicht. Als Konsequenz schrumpften viele Produktionsfirmen während der Pandemie, da das Mittelfeld keine Sicherheiten mehr bietet.

Das alles klingt nach einem Rückzugsgefecht mit wenigen Lichtblicken. Der produktivste Ansatz scheint aber im Dialog darüber zu liegen, wo sich ein Kino der Zukunft zwischen Museum und Unterhaltung verorten lässt, welche Förderung es benötigt, welche Lobbyarbeit dafür nötig ist und wie man sich zum Streaming verhalten will. Dazu ist es unerlässlich, in anderen Ländern zu sehen, was möglich ist.

Tim Abele protokollierte das Panel *Under Pressure: Film Funding & Financing in Europe*, das am 11.5.22 im Rahmen des 2. Kongresses *Zukunft Deutscher Film* stattfand.

Altes Kino, das klingt nach Musealisierung und ein wenig traurig.



FILMMAKING AND POLITICS: A 21ST CENTURY MISMATCH?

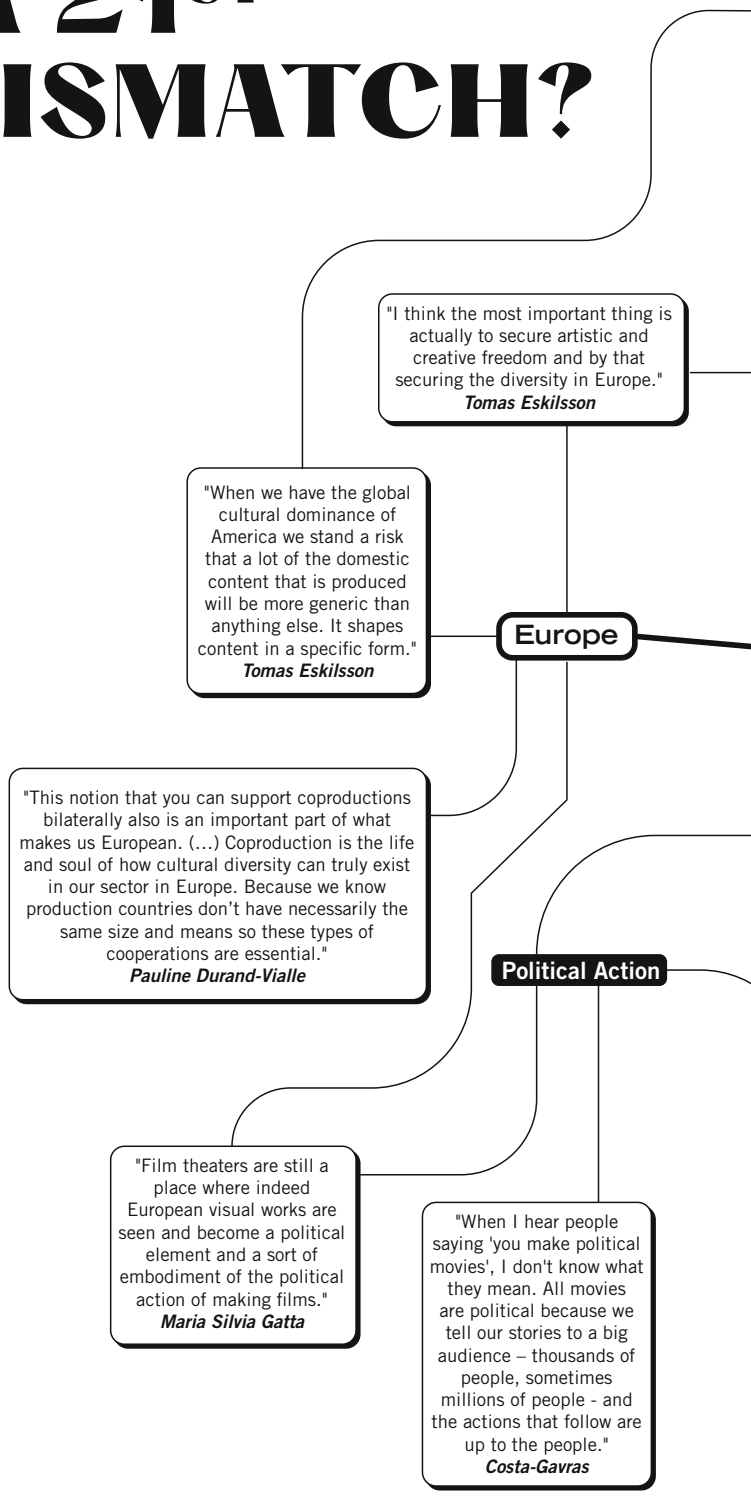
Kultur ist das Zentrum der Demokratie und Hauptbedingung für eine freie Gesellschaft. Gerade in Zeiten des Ukraine-Kriegs sollte uns das allen klar geworden sein. Kulturelles Schaffen und Teilhabe sollten eigentlich ein essentieller Teil eines europäischen Demokratieverständnisses sein.

Das dem nicht immer so ist, wird im Blick auf die europäische Filmlandschaft aber schmerzlich bewusst: Ungleiche Machtverhältnisse, fehlende Zugangs- und Ausbildungsmöglichkeiten, unterschiedlichste Förderstrukturen und sogar politische und ökonomische Zensur sind bis heute Herausforderungen für die europäische Filmherstellung. Dabei liegen die Vorteile von Europa und europäischer Kooperation gerade in der Filmbranche auf der Hand.

Alleine in Abgrenzung zum amerikanischen Markt. Denn egal wie oft der Untergang *Hollywoods* beschworen wird, die USA sind und bleiben in der Vormachtstellung auf dem Filmmarkt und haben mit *Netflix*, *Amazon* und Co. neue Konkurrenz für die europäische Filmbranche geschaffen, die außerdem auch auf dem innereuropäischen Markt mit großzügiger Finanzierung lockt. Dabei laufen wir Gefahr, dass sich die Produkte – denn hier geht es weniger um Film als um Content – immer mehr angleichen. Im Druck, auf einem globalen Markt bestehen zu können, wird immer weniger Wert auf regionale Unterschiede und Besonderheiten gelegt. Der Einheitsbrei, der dabei entsteht, wird innerhalb der Branche auch als „Grey Zone“ betitelt. Die Förderung, die den Streaminganbietern finanziell beispringt, gerät dabei selbst in eine Existenzkrise. Denn wenn der eigene Anspruch ist, Filme in der Landessprache zu fördern und diese nur noch von Streamern produziert werden – welchen Sinn hat eine staatliche Filmförderung dann noch?

Wie geht man mit diesem schmalen Grat zwischen technologischem Fortschritt und Vereinheitlichung von Inhalten, zwischen globalen Auswertungsmöglichkeiten und regionaler Einzigartigkeit um?

Muss der europäische Film also politischer werden? Was bedeutet es überhaupt, als Filmemacher*in politisch aktiv zu sein? Geht es darum, eine faire Gesetzgebung zu erreichen, in Filmbildung zu investieren, um der nachfolgenden Generation die Bedeutung von audiovisuellen Inhalten nahezubringen oder sind es doch einfach die Filme, die den politischen Aktivismus ausmachen? Kann der Film politisch sein? Muss er das vielleicht sogar?



Eine Bestandsaufnahme des politischen und europäischen Films lieferte das Panel mit dem Titel *Filmmaking & Politics: A 21st Century Mismatch?* im Rahmen der Abschlussveranstaltung des *2. Kongresses Zukunft Deutscher Film* in der Frankfurter Paulskirche am 13.05.2022. In einem verzweigten Diagramm sind hier die Haupt- und Verknüpfungspunkte der Panelist*innen dargestellt.

Filmmaking and Politics

Streaming and other challenges

'The Grey Zone'

"At the end of the day content needs to work globally for streamers and of course this is a tricky thing for a lot of public funds because there is not one single answer how public funds should deal with these new players moving into the market and I also think that is a very important thing to discuss because this can lead to the evolvement of something that we call the Grey Zone."
Tomas Eskilsson

Artificial Intelligence

"A crucial point is the arrival of Artificial Intelligence in our industry and what that does to the functioning of our industry. So it's really important that at a political level the assertion was made that we continue to support culture as an element which can work along side the technological developments which we all need and which are providing opportunities for our specific industry."
Susan Newman-Baudais

"The economic dimension is very prominent at the moment but that doesn't take away the cultural dimension. The creators remain at the core of the audio visual industry. Without a strong creative impulse the industry doesn't exist."
Maria Silvia Gatta

Film funding

"Two years of financing for a documentary film with an issue that is burning is not good for creativity."
David Bernet

"Streaming platforms should be seen as new allies, you cannot just build a wall. They are here and people use them, so you have to make sure that they are integrated and take part in financing. So I think it´s not just about public funding it´s really about public policies as a global thing."
Mathieu Fournet

Film education

„I think it's not just about public funding it's really about public policies at a larger scale. This touches a lot of questions as how do you bring school children to the movies, how can European content and works be shown in foreign markets. There is a wide range of policies that have to be put in place concerning everything from the writing process, the film schools to exploitation and international promotion of content."
Mathieu Fournet

"We are surrounded by images and I believe that cinema and the audio visual have to be taught in schools for young people to understand what´s behind the images, what they try to sell us."
Costa-Gavras

Politics

Censorship

"There is no censorship in the European Union in the sense of political censorship. But there are a lot of cultural or economical obstacles in the control of images. There is an economy of attention that allows to tell stories or not to tell stories or to have an audience for a story or not have an audience."
David Bernet

"The point is not that the government says what is allowed or not. The point is that we seldom have access to important economic institutions or companies when we are making documentaries. We have to fear that the companies will sue us and we cannot take the financial risk. That's why certain stories are never told. It's the easiest way to silence filmmakers."
David Bernet

"In many countries filmmakers have to fear censorship. There are many kinds of censorships: political, religious and also economical censorship when investors are trying to push directors in a certain direction. This underlines that movies have to be considered as political actions. In countries like France or Germany the laws permit us to make movies freely which is an absolutely necessity. This freedom is essential for democracies. There is no reason for a minister or for a priest to decide what we can or cannot do."
Costa-Gavras

Democracy

"One of the important points of the Conference of Ministers of Culture in the Council of Europe was to restate the importance of culture as a key part of ensuring healthy democracies."
Susan Newman-Baudais

"The whole political intention for me as a documentary filmmaker is to widen the horizons, to use my privilege as a filmmaker to enter environments that are not accessible for most people and help people to understand the complexities and colors of society."
David Bernet

Guests:
Costa-Gavras (Filmmaker, President Cinémathèque Française)
Susan Newman-Baudais (Executive director Eurimages)
Mathieu Fournet (Manager International Politics at CNC)
David Bernet (Founder Atmosfilm, Lecturer, Co-Chairman of AG Dok)
Maria Silvia Gatta (Policy Officer Creative Europe MEDIA – European Commission)
Tomas Eskilsson (Film Producer)

Hosts:
Pauline Durand-Vialle (Chief Executive Director FERA)
Martijn Winkler (Board Member FERA and Dutch Directors Guild)

FILM RAUME

38

„Der vor wenigen Wochen in Betrieb genommene Gloria-Palast liegt am Eingang des Kurfürstendamms, dort, wo die Lichtreklamen allabendlich auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche ein General-Bombardement eröffnen, unter dessen Anprall sie sich zusehends verkleinert. Wie die Abbildungen zeigen, ist in diesem Palast die Rückkehr zum Theater vollzogen, die – leider – von den großen Berliner Lichtspielhäusern allgemein angestrebt wird. Der Zuschauerraum mitsamt dem Treppenvestibül und den intimen Vorgemächern: das alles atmet den Geist eines Residenztheaters aus dem 18. Jahrhundert. Das den Rokoko-Kirchen entlehnte Motiv der in die Wand eingebauten Herrschaftslogen mehrt noch die Exklusivität. Der Widerspruch zwischen dem architektonischen Gehalt und der Bestimmung des festlichen Innern liegt am Tag. Man erwartet Mozart zu hören und erblickt – von den seitlichen Plätzen übrigens verzerrt – amerikanische Filmgrotesken, die aus der stilvollen Gehaltenheit herausbrechen. Der Drang nach Theaterwirkung bei der Raumgestaltung ist in ästhetischer Hinsicht ein Irrtum, wie glänzend immer er sei."

Siegfried Kracauer, Paläste des Films.
Berliner Lichtspielhäuser (1926),
in: Werke 6.1, S. 204

„Die großen Lichtspielhäuser in Berlin sind Paläste der Zerstreuung; sie als ‚Kinos' zu bezeichnen, wäre despektierlich. Diese reihen sich nur in Alt-Berlin und den Außenstädten noch, wo sie das kleine Publikum versorgen; ihre Zahl nimmt ab. Mehr als durch sie oder die Sprechtheater gar wird das Gesicht Berlins durch jene optischen Feenlokale bestimmt. Die Ufa-Paläste – vor allem der am Zoo –, das von Poelzig errichtete Capitol, das Marmorhaus, und wie sie heißen mögen, erzielen Tag für Tag Ausverkäufe. Daß die Entwicklung in der von ihnen eingeschlagenen Richtung weitergeht, beweist der Neubau des Gloria-Palasts. Gepflegter Prunk der Oberfläche ist das Kennzeichen dieser Massen-Theater. Sie sind wie die Hotelhallen Kultstätten des Vergnügens, ihr Glanz bezweckt die Erbauung."

Siegfried Kracauer, Kult der Zerstreuung.
Über die Berliner Lichtspielhäuser (1926),
in: Werke 6.1, S. 208

DANIELA KLOOCK

Licht an – Licht aus?

Der Film und das Kino befinden sich mediengeschichtlich schon geraume Zeit in einem komplexen Scheidungsprozess. Mit dem Universalmedium Software hat diese Trennung eine weitere, vielschichtigere Dimension erhalten. Die Zugriffsmöglichkeiten auf Filme sind heute spontan, simpel und alltäglich. Der PC-Monitor zu Hause oder das iPhone auf Reisen garantieren jedem sein „CINEMA WITHOUT WALLS". Statt Verortung und Klausur bestimmen Ubiquität und Wahlfreiheit die Filmrezeption.

ERSTAUNLICH IST DABEI, WIE HARTNÄCKIG DAS KINO DIESE VERÄNDERUNGEN IGNORIERT.

Beispielsweise steht einer veritablen Explosion an Filmen eine schrumpfende Diversität an Kinoprogrammangeboten gegenüber. Auch haben viele Filmliebhaber andere Vorstellungen davon, wie und welche Filme gezeigt werden sollten. Bestenfalls an den kulturellen Rändern der Großstädte wird diesen Wünschen nachgegangen. Über dreihundert Berliner Filmclubs, aber auch die wachsende Zahl an Filmfestivals zeigen, wo grundsätzliche Dilemmata liegen:

KINO HAT SEINE ZUSCHAUER AUS DEN AUGEN VERLOREN, SCHAFFT KEINE ATTRAKTIVITÄT, KEINE COMMUNITY

KINO HAT SICH SELBST AUS DEN AUGEN VERLOREN, ALS „POPCORNSTATION" MIT FILMANHÄNGSEL WIRD ES KAUM ÜBERLEBEN

Eine komplette Neuausrichtung wäre vonnöten. Diese kann jedoch nur dann erfolgreich sein, wenn genauer zur Kenntnis genommen wird, was sich derzeit verändert – bei den Zuschauern, bei den Filmen, in unserer Kultur insgesamt.

REDISCOVER CINEMA

In einer sich grundsätzlich transformierenden Kommunikations- und Interaktionswelt gilt es, die Besonderheiten des Ortes „Kino" stark zu machen.

Kino, die Erfindung ohne Ursprung, hat einen medienarchäologischen Anfang. Es beginnt im Lichtschein des Feuers illuminierter Höhlenmalereien. Nach wie vor gleichen Kinos Höhlen, dunklen Versammlungsräumen, die weder privat noch rein öffentlich sind. Zweifelsohne gehören sie in eine historische Konstante von Kult-Orten, für die Menschen immer noch empfänglich sind. Dunkelheit und Abgeschiedenheit von der Welt sind die entscheidenden Voraussetzungen für komplexe psychische Prozesse, die die Zuschauer durchlaufen. Mit den Bildern, die im Erscheinen verschwinden, mit dem Ton, der umhüllt und den Kinoraum füllt, glaubt man sich selbst ungesehen und gibt sich der Illusion hin, dass alles, was auf der Leinwand geschieht, real ist. Das fühlen wir auch, wenn wir träumen. Doch was psychisch und physisch in Gang gesetzt wird, gleicht eher einem Halluzinationsraum als einem „Dreamland", wie viele der ersten frühen Kinos genannt wurden.

Vielleicht bleibt mit dem „Lichtspieltheater", um diesen alten Terminus zu reanimieren, unserer Kultur ein (letzter) Ort des kollektiv erlebten Rückzugs in eine verordnete Stille. Jenseits der Gottesdienste in den heute weitgehend leer stehenden Kirchen bedeutet Kino Zusammen-Sein, „Communio" – aber auch Empathieerfahrung. „Im Kino gewesen. Geweint", die bekannte Tagebuchnotiz von Franz Kafka, bringt es auf den Punkt. Wir fühlen mit den Figuren, die nicht wir sind. Als Kinobesucher sind wir unterwegs in den Köpfen, Bildern und Blickweisen anderer. Für eine bestimmte Dauer nehmen wir etwas wahr, was nicht unserer Wahrnehmung folgt. Das ist nicht nur bequem und gefahrlos, es ist vor allen Dingen schön.

Hinzu kommt: Die Zeit im Kino ist die Zeit der erzählten „Geschichte". Hier gibt es kein „Cogito Interruptus", kein Handyklingeln, keine Ablenkung. Im deutlichen Kontrast zur zwanghaften Interaktion mit immer kleiner und immer schnel-

ler werdenden Bild- und Tongeräten, die wir noch dazu herrisch dirigieren, indem wir tasten, drücken und wischen, werden wir im Kino in Ruhe gelassen. Motorische Passivität, Entschleunigung und eine Auszeit aus der permanenten digitalen Selbstvergewisserungs-, Erregungs- und Beurteilungsmaschinerie sind garantiert. „Verpflichtend“ eingebunden in ein feststehendes Ritual, in einer weitgehend seiner Rituale beraubten Zeit, erlaubt das Kino ein totales Ab- und Eintauchen. So wie es sammelt und versammelt, birgt, schützt und entlastet es auch.

NUR HIER GELINGT DAS PARADOX – UND DAMIT SCHLIESSE ICH MEIN PLÄDOYER – WELCHES DARIN BESTEHT, VOR DER WELT GESCHÜTZT ZU SEIN UND SICH GLEICHZEITIG, MIT DEN AUGEN ANDERER, EIN BILD VON IHR ZU MACHEN.

Nicht zuletzt dieser Verlockung erliegen wir immer wieder von neuem.

DARK AND SOPORIFIC CINEMAS ARE OUT

Doch das Kino hat es schwer. Vor allem bei einem anspruchsvollen, cineastisch orientierten Publikum. Von einem Geschäftsmodell, welches Gewinne vorzugsweise über Blockbuster, Werbung und Popcorn generiert, ist nicht viel Kunstvolles zu erwarten. Das Filmangebot ist homogen und beruht auf festgefahrenen Vertriebswegen. Außerdem fehlen dem Kino aufgrund der Förderpolitik interessantere, internationale Filme. Eine kuratorische Hand wird ebenso vermisst, wie die Möglichkeit zu Gesprächen nach der Vorführung. Solchen Mankos arbeiten Initiativen entgegen, die Filme entdecken und zeigen, die es nicht (mehr) ins Kino schaffen – die alt, schräg, kurz, sperrig, queer oder schlicht low-budget sind. Auch geht es hierbei immer darum, ähnlich wie bei Festivals, Macher kennenzulernen, Gleichgesinnte zu treffen. Diese mehr oder weniger bekannten Interessengemeinschaften knüpfen an frühe Formen des Kinos an, als es sich aus den Jahrmarktsattraktionen zu lösen begann. So haben beispielsweise die Veranstaltungen, die vom Berliner Filmemacher Christoph Hochhäusler jahrelang regelmäßig im *Roten Salon* der *Volksbühne Berlin* stattfanden, historische Vorläufer. Louis Delluc, ein französischer Filmregisseur, gründete 1920 in Paris einen Ciné-club. Dort begegneten sich Intellektuelle, interessierte Zuschauer, aber auch berühmte Regisseure wie René Clair, Jean Cocteau, Jean Renoir oder Louis Buñuel. Sie alle erkannten das Potential solcher Treffpunkte. Auch wenn heutzutage nicht explizit von Filmclubs die Rede ist, man spricht eher von Kultursalons oder Film-Bars, so ähneln die Zusammenkünfte doch in Form und Inhalt ihren Vorgängern. Auch in der Kreuzberger Filmkunstbar „Fitzcarraldo“, deren provozierendes Motto diesem Abschnitt vorangestellt ist, gibt es so einen engagierten Austausch. Im Rahmen von *Shortcutz*, einem europäischen Kurzfilmnetzwerk, wurden beispielsweise jahrelang Kurzfilme präsentiert und prämiert. Derzeit finden inmitten eines über 10 000 DVDs umfassenden Filmarchivs neben Filmvorführungen auch kleine Live-Konzerte statt. Aktuell hat die Filmkunstbar eine Kino-Lizenz erworben, so dass jetzt endlich all das legal gezeigt werden kann, was die Community interessiert.

KINO ALS KOMMUNIKATIONSRAUM, ALS TREFFPUNKT

„A nice place to go with friends“, „charming and local“, „small and cozy“, was klingt wie Bewertungskategorien für Ferienwohnungen, meint hier Orte, an denen ein vorwiegend junges, internationales und polyglottes Publikum Filme sieht. Im Sommer auf begrünten Dachterrassen, in Hinterhöfen mit ein paar ausrangierten Sofas, in

Vielleicht bleibt mit dem „Lichtspieltheater“, um diesen alten Terminus zu reanimieren, unserer Kultur ein (letzter) Ort des kollektiv erlebten Rückzugs in eine verordnete Stille.

aufgegebenen Puffs, Bäckereien oder Kneipen etabliert sich in den größeren Städten eine eher Hipster-orientierte Szene. Auch sie verbindet das Filmeschauen nicht mit dem Besuch eines Kinos, vor allem jedoch nicht mit den dort mehr oder weniger vorgeschriebenen Verhaltenskonventionen. In saalähnlichen Räumen, häufig unbequem, mit langen Werbe- und Vorfilmen 90 und mehr Minuten zwangsverpflichtet still und schweigsam zu sitzen – all das verspricht dieser Szene keinen Spaß. Hipstern geht es weniger darum, einen Film zu sehen, sondern das Filmerlebnis steht vorrangig im Zusammenhang eines gemütlichen Beieinanderhockens oder einer Party. Der eigentliche Abend beginnt erst NACH dem Film richtig. Man will chillen, Leute treffen, die man kennt, und: sich zeigen. Rauchen, Essen und Trinken sind erlaubt, auch Kommentare oder sogar Gespräche während des Films sind okay.

WIE DER AMBITIONIERTE CINEAST SO WILL SICH AUCH DER HIPSTER GEGENÜBER ÄSTHETISCHEN UND GESCHMACKLICHEN STANDARDS DES KONVENTIONELLEN KINOS ABGRENZEN.

Man hält mit dem Smartphone Kontakt zu anderen, tauscht sich über Filme und Treffpunkt aus, kennt jedoch durchaus recht rigide geführte Ausschlusskriterien. So gibt es etwa reglementierte E-Mail-Verteiler, die für eine bestimmte Zeit eine Szene für andere abschotten. Letztendlich aber teilt der permanent an seinem Handy hängende Existenzbastler die Sehnsucht nach einer Gemeinschaft – ganz im analogen Hier und Jetzt.

KINO AUF WANDERSCHAFT

Die zuweilen ästhetisch wenig attraktiven Bilderhöhlen erhalten während der Sommermonate noch weitere Konkurrenz. Einige ungewöhnliche und eher unbekannte Präsentationsformen, die sich Filmliebhaber, Studenten, Kreative und Cineasten ausgedacht haben, sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Eine ziemlich „verrückte“ Idee für ein ökologisch nachhaltiges Freiluft-Kino kommt aus Kiel. Hier haben sich Studierende unterschiedlicher Fachrichtungen zusammengetan und ein *FahrradKinoKombinat* gegründet. Mithilfe recycelter Fahrräder und eines Waschmaschinenmotors ist ein garantiert CO2-freies Filmegucken an ausgefallenen Orten garantiert (fahrradkinokombinat.de). Auch das Radkino in Rostock (radkino.de) findet nach diesem Prinzip statt. Keine Blockbuster werden hier gezeigt, sondern Kurz- und Independentfilme. Seit 2015 existieren diese Open-Air Veranstaltungen bereits, an denen sich die Zuschauer auch beteiligen können, indem sie Filme vorschlagen oder mitbringen. Immer wieder neue Möglichkeiten, wo man einen Projektor aufstellen kann, findet auch der Nürnberger Verein Mobiles Kino.de. In Schwimmbecken, Opernhäusern, Fabrikhallen, Straßenbahnen, Kirchen und natürlich im Freien werden Filme gezeigt. Die „Pop-Up Cinema Events“ werden im Netz annonciert, die Locations sind hip, das Filmangebot avanciert (mobileskino.de).

Besonders interessant bzw. ausgefallen ist in diesem Zusammenhang, was sich eine Hamburger Künstlergruppe ausgedacht hat. *A Wall is a Screen* verfolgt zusätzlich zum Filmangebot einen urbanistischen Anspruch. Das Ganze ist eine Kombination aus Stadtführung und Filmnacht. Verödete Innenstädte werden belebt, indem auf leeren Wänden Kurzfilme verschiedener Genres gezeigt werden. Ist ein Film zu Ende, wandert die Zuschauer-Gruppe zur nächsten freien Wand. Die Besucher entdecken so ihre Stadt neu und erfahren etwas über ihre Geschichte. Die Hamburger sind mit diesem Konzept national und international erfolgreich unterwegs. Neben Themenschwerpunkten arbeiten sie mit lokalen Filmschaffenden zusammen und bieten Projekte für Schulklassen an (awallisascreen.com).

Viele dieser sympathischen Initiativen sind auf das Engagement Einzelner und kleiner Gruppen angewiesen. Ihr Überleben ist ohne ein gehöriges Maß an Selbstausbeutung undenkbar. Auch die rechtliche Seite wird manchen zur Falle. Neben der Frage der Film- bzw. Vorführrechte kommen unter anderem Sicherheitsvorkehrungen und Feuerschutzbestimmungen hinzu. Die Initiative *Fernsehen unter Tage*, eine sympathische Art des Guerilla-Kinos in Leipzig, wurde beispielsweise ebenso verboten wie jüngst das *Wanderkino Leipzig* im Clara-Zetkin-Park. Der Lärmpegel sei zu hoch, außerdem seien Zuschauer gefährdet.

GANZ SO EINFACH IST ES ALSO NICHT, WAS ALEXANDER KLUGE EINMAL VERLAUTEN LIESS: „DER FILM MUSS SICH AUF DIE SOCKEN MACHEN, ER MUSS DAHIN, WO DIE MENSCHEN SIND“.

REINVENT CINEMA

Die aufgeführten Beispiele machen deutlich, wie sich ein filminteressiertes Publikum ausdifferenziert und völlig andere Vorstellungen davon hat, wo und wie Filme gezeigt werden können. (Zukünftige) Kinos müssten folglich viel direkter auf diese unterschiedlichsten Bedürfnisse reagieren – qua Architektur, qua Programmatik, qua Kuratorentum. Die Vorführräume flexibler zu gestalten, von der Größe und Bestuhlung her, um sich nach der Vorführung zu treffen, zu diskutieren oder zu feiern, wäre ebenso wichtig wie ein breiteres Programmangebot, welches beispielsweise Musik, Konzerte, Vorträge und Workshops zuließe. „Funktionierende Kinos“, verstanden als kulturelle Orte, zeichnen sich in der Regel auch dadurch aus,

dass sie eine persönliche Note, einen Patron haben, jemanden, den man mit dem Kino verbindet und der ansprechbar ist. Jean-Jacques Schpolianksy beispielsweise hat sein *Cinema Balzac* jahrzehntelang zu einem einzigartigen Treffpunkt aller Pariser Filminteressierten gemacht. Nicht nur weil er bei jeder Filmvorführung sein Publikum persönlich begrüßte, sondern weil er auch sonst sein Haus mit zahlreichen Initiativen und Ideen attraktiv gestaltete. Hierzulande bestreiten vorzugsweise Minijobber den Einlass und die Kasse. Niemand kümmert sich groß um die Projektion oder gar um die Besucher. Dass angesichts der üppig fließenden Filmförderung keine spezifische Ausbildung für Kinomacher existiert, ist in diesem Zusammenhang wirklich erstaunlich.

Abschließend lässt sich sagen, Kinos werden nur dann überleben, wenn sie sich als kulturelle Orte verstehen und als solche gefordert und gefördert werden. Dafür brauchen sie die Loslösung von kommerziellen Auswertungsmechanismen. Es ist ein kulturpolitischer Skandal, dass ihr Überleben von Werbeeinspielungen und vom Concessions-Verkauf mieser Nahrungsmittel und überteuerter Getränke abhängt. Und wir brauchen Kinomacher, die die spezielle Wahrnehmungsform, die nur dieses Medium garantiert, verstehen und vermitteln können.

Angesichts gesellschaftlicher Verwerfungen, von zunehmender Vereinzelung, von Leistungs- und Beschleunigungsdruck steigt das Bedürfnis nach Aus- und Ruhezeiten, aber auch nach gemeinsam Erlebtem. Das Kino als Ort der Reflexion, der Entlastung, der „Communio“, nicht zuletzt auch des leibhaftigen „hier-und-jetzt-Seins“ hat eine Daseinsberechtigung. Fatal wäre es, wenn alles weiterläuft wie bisher.

Der Text *Lichter an – Licht aus?* entstammt der Publikation *Das Andere Kino*. Eine Textsammlung zur Zukunft des Kinos, die im Rahmen des 2. Kongresses *Zukunft Deutscher Film* erschienen ist und unter folgendem QR-Code kostenfrei gelesen und heruntergeladen werden kann:

(Zukünftige)

Kinos müssten

folglich viel

direkter auf

diese unter–

schiedlichsten

Bedürfnisse

reagieren –

qua Architektur,

qua Programmatik,

qua Kuratorentum.

SEBASTIAN SELIG

IM KINODUNKEL LEUCHTEN SCHÄTZE

Es ist die erste Januarwoche in diesem vielversprechend aufregenden 2023 und ich sitze in einem bis auf den letzten Platz ausverkauften Kino. Es ist nicht die einzige ausverkaufte Vorstellung an diesem langen cinephilen Wochenende, mehr als zwanzig weitere werden in den kommenden Tagen und Nächten folgen.

Das satte Orange des ultra-weichen Kinositzes im passenderweise irgendwann einmal „KommKino" getauften Kinosaal trägt mich vier Tage und Nächte lang durch das größte vorstellbare cinephile Glück. Nicht nur mich, sondern weit mehr als hundert andere vom Kino Verzauberte mit mir.

Angereist ins geschichtsträchtige *Nürnberger Filmhaus* sind diese filmbegeisterten Menschen aus ganz Deutschland und nicht wenige dazu auch noch aus Österreich. Alleine am Tag der Heiligen Drei Könige sehen wir uns dort zusammen sechs Kinofilme an, allesamt projiziert von ultra-raren, analogen 35mm-Kopien. Von keinem der Filme kannten wir im Vorfeld den Titel. Manche der gezeigten Filme sind sogar so kostbar selten, dass sie bislang noch nicht einmal über einen Eintrag in der *Internet Movie Database* verfügen.

All das wird sich aber nach diesem Wochenende ändern. Auf *Letterboxd* werden plötzlich unter den beliebtesten deutschen Kinofilmen Titel trenden, die man sich vorher dort noch nicht einmal vorstellen konnte. Schätze werden sichtbar, die häufig jahrzehntelang verschüttet waren oder über eine mindestens so lange Zeit auf ihre Aufführung warten mussten.

Das *Hofbauer-Kommando* und sein inzwischen schon zwanzigster *außerordentlicher Filmkongress* Anfang Januar in Nürnberg sind zunächst als geschlossene Gruppe, dann zunehmend öffentlicher für die Kinoliebe hier bei uns in Deutschland ein steter Treibstoff gewesen – und sie sind nicht alleine. Für viele vielleicht noch etwas im Verborgenen hat sich in den vergangenen zehn bis zwanzig Jahren eine cinephile Bewegung im deutschsprachigen Raum entwickelt, die mit ihrem Wagemut, ihren weitverzweigten Netzwerken und ihrer glühenden, unvoreingenommenen Kinobegeisterung in Frankfurt, Karlsruhe, Berlin, Wien, München, Innsbruck, Leipzig, Gelsenkirchen-Buer und, und, und … im Kino etwas aufblühen lässt, was einige seit langem für abhanden glaubten: Eine unvoreingenommene Wertschätzung, nicht nur für ungewöhnliche Filme, sondern vielmehr noch für ein gemeinschaftliches Erleben dieser Werke im großen, dunklen Kinosaal. Ein offener, von Neugier und Liebe, nicht von distanziertem Getue oder abfälligem Sarkasmus getragener Austausch hat sich hier entwickelt. Plötzlich zählt nicht mehr, was man persönlich so alles doof findet, sondern man schürt stattdessen gegenseitig die Lust auf noch so absonderliche Entdeckungen.

ALS ICH IM MAI DES VERGANGENEN JAHRES ZU GAST BEIM 2. KONGRESS *ZUKUNFT DEUTSCHER FILM* SEIN DURFTE, WAR DIESER MOMENT, ALS AUF EINER BREITEREN BASIS PLÖTZLICH EIN FREIES, NEUGIERIG IN DIE ZUKUNFT DES KINOS BLICKENDES UMDENKEN EINSETZTE, FÖRMLICH MIT HÄNDEN ZU GREIFEN.

Was ich von dort an Eindrücken mitnahm:

→ Das Kino wird ungemein wertgeschätzt. Es ist und bleibt der Ort, um Filme voll und ganz zu erleben. Es ist der Ort, an dem bleibende Erlebnisse mit Filmen geschaffen werden. Der Ort, an dem sich innige Beziehungen zum Kino entzünden, Wertschätzung entsteht.

→ Das Kino belebt Innenstädte und Bezirke. Es ist Treffpunkt und es wird, statt von kalten Algorithmen, von echten Menschen mit großer Liebe und Sachverstand kuratiert. Und das spürt man auch, wenn man dort ist.

→ Die Kinos in Deutschland tun gut daran, sich untereinander noch besser und vorbehaltloser zu verbünden und auszutauschen. Um Kommunikation (und die Ausgaben dafür) zu bün-

deln. Um neue Konzepte breiter zu erproben und dann gemeinsam davon zu lernen. Lasst uns neue Geschäftsmodelle, wie z.B. Abo-Kartenkonzepte sinnvoll und mit Bedacht gemeinsam ausprobieren und dann immer weiterentwickeln. Lasst uns aus den spannenden Herausforderungen der Pandemiejahre und der Zeit des digitalen Umbruchs lernen und mit unvoreingenommener Verwegenheit auch die vielen positiven Signale wahrnehmen und weitertreiben, die eben jetzt auch zu spüren sind.

→ Beispiel: Abo-/Kinoclub-Karten-Konzepte – die sind in Kreisen mit einer besonders innigen Verbindung zu „kleinen" Filmen sinnvoll. In cinephilen Kreisen, in Kino-Zusammenschlüssen aus dem Arthouse-Umfeld, überall dort, wo eine grundsätzliche Wertschätzung von Kino vorhanden ist. In Deutschland scheitern sie bislang leider oft noch am Unwillen der vielen guten kleinen Kinos, sich zusammenzutun. In den Monaten nach dem Lichter Filmfest und dem dortigen Kongress zur Zukunft des Kinos kam hier direkt nun aber etwas in Bewegung. Nachdem es in Österreich schon gestartet ist, wird es bald auch in Deutschland ein Abo-Karten-Angebot geben: Das bereits in den Niederlanden höchst erfolgreiche Abo-Angebot Cineville wird ab dem Sommer (zunächst in Nürnberg, Hamburg, Köln und Freiburg) auch bei uns angeboten und erprobt werden.

→ Die Luftschlösser der Streamingdienste wiederum waren zum Zeitpunkt des Lichter Filmfests und dem dazugehörigen Kongress im Mai 2022 bereits entzaubert worden. Dabei waren es nicht nur die starken wirtschaftlichen Einbrüche bei Netflix u.a., die mehr und mehr Menschen hier gerade umdenken ließen. Gerade auch die vergangenen zwei Jahre der Pandemie hatten vielmehr deutlich gemacht, welch abwertender und liebloser Umgang mit Filmen und Serien sich dank Streaming einschleicht und breit macht und welche bereits mittelfristige Folgen das dann hat: für die Art, wie leidenschaftlich und in die Tiefe gehend wir dann noch über Filme und Serien reden. Wie wenig uns Filme und Serien im Gedächtnis bleiben, die wir lediglich im Stream gesehen haben. Wie stark die Wertschätzung zurückgeht, werden uns noch so aufwändig produzierte Werke auf einem All-You-Can-Eat-Buffet vorgeworfen, wo sie mit einem Klick wegkonsumiert und dann sofort wieder vergessen werden.

→ „Content" gilt inzwischen nicht wenigen bereits als Schimpfwort und es wird mehr und mehr deutlich: nur auf Streaming setzende „Geschäftsmodelle" kappen nur mögliche Einnahmequellen und schaffen keinen wirklichen Mehrwert. Es sind digitale Blasen, die nun, noch für den Letzten hörbar, eine nach der anderen platzen.

→ Für eine gemeinschaftliche Weiterentwicklung des gesamten Filmmarktes mit all seinen Kanälen und das Erproben sowohl innovativer als auch wirtschaftlich spannender Konzepte, entpuppt sich Netflix sowohl inhaltlich, wie wohl noch mehr im direkten Umgang als ungeheuer problematischer Konzern, der größtmöglich um Verschwiegenheit und Intransparenz bemüht ist. Es wurde davon berichtet, der Umgang mit Produzent*innen und Rechteinhaber*innen sei kalt und verschlossen. Es wird eine Aura der Unnahbarkeit gepflegt. Mühsam versucht man einen Mythos von gleichzeitiger Unfehlbarkeit aufrechtzuerhalten, während nach und nach herauskommt, wie wenig das Geschäftsmodell tatsächlich funktioniert und Jahr für Jahr offenbar Milliarden verbrannt werden, ohne dass etwas von nachhaltigem Wert entstehen würde. Amazon, Apple und vor allem Disney scheinen auf ihre jeweils eigene Art sogar noch schlimmer. Einzig über MUBI fielen ein paar wohlwollende Worte, vor allem, weil man wertschätzt, wie augenscheinlich kundig und liebevoll deren Angebot kuratiert ist. Traurig nur, wie holprig auch hier ein Zusammenspiel mit den Kinos bislang funktioniert.

→ Nutzer*innen von Streaming-Plattformen stellen fest: Egal auf welcher Plattform man versucht, sein Glück zu finden, man muss sich immer erst durch einen Wust falscher Empfehlungen wühlen, um die Filme sehen zu können, die einen wirklich interessieren. Die Algorithmen versagen immer noch und ihre permanenten Fehleinschätzungen nerven nicht nur immer wieder, sie lassen uns Zuschauer*innen auch zunehmend den Glauben an die Streamingdienste als ernst zu nehmende Anbieter verlieren.

ECHTE KURATOR*INNEN MIT LIEBEVOLLEM BEZUG ZU FILMEN UND JAHRELANG AUFGEBAUTEM FILMWISSEN SCHEINEN UNVERZICHTBARER DENN JE.

→ Zum deutschen Kino war zu hören: Wir müssen endlich damit aufhören, unsere Filme immer wieder alles begründen und erklären zu lassen. Kreativität, Regelbrüche und vor allem Sinnlichkeit entstehen kaum, wenn Filmemacher*innen bereits im Vorfeld jeden Schritt und jede kreative Entscheidung lang und breit ausführen müssen. Und es tut sicher auch nicht gut, wenn sich durch solche lähmenden Abstimmungsprozesse Filmprojekte jahrelang verschleppen. Das leistet nur einem Kino Vorschub, dass alles ausbuchstabiert, statt einen direkten, lebendigen Fluss zu erzeugen, der uns an neue, wundervoll gefährliche Orte mitreißen könnte.

→ Es ist beispielsweise auch ein Unding, von den Kreativen selbst im Vorfeld Zielgruppenanalysen zu verlangen. Wenn überhaupt, sollte das Thema der Produzent*innen sein und auch diese sollten dabei immer im Hinterkopf behalten, wie wenig die Entwicklung von Stoffen in einer Kreativbranche auf Marktforschung fußen kann, wenn man wirklich was rocken

will. Verlässt man sich immer wieder nur auf die Zahlen der Vergangenheit, entsteht lediglich ein Status Quo und nichts Neues – aber gerade etwas verdammt Neues brauchen wir im Deutschen Kino. Nach und nach blüht das auch allen Widrigkeiten zum Trotz immer wieder auf, wie auch einige der sehr schönen, neuen, im Rahmen des *Lichter Filmfests* gezeigten Kinofilme belegen.

Beflügelnde Impulse sind vom 2. Kongress *Zukunft Deutscher Film* in Frankfurt aus in die Kinolandschaft geschwirrt. Für mich persönlich war der dort – und später noch an so vielen anderen Orten – zu spürende neue Enthusiasmus für das Kino ein letzter Ruck, meinen gut bezahlten Job in der Finanzwirtschaft hinter mir zu lassen. Ich habe stattdessen in einer Kleinstadt mit ganz viel Herzblut ein Kino übernommen. Genau jetzt und heute.

Ich habe Brücken über alle Schubladen hinweg in die unterschiedlichsten Kulturbereiche der Stadt aufgebaut und mich direkt und offen mit anderen Kinomacher*innen zusammengetan und ausgetauscht. Mehr denn je ist es jetzt an der Zeit, sich zu verbünden.

Lasst uns mit Furor und Begeisterung mit Regeln brechen, neue Wege gehen. Jetzt mehr denn je. Alle zusammen.

PROTOKOLL

Das Andere Kino

ZUR ZUKUNFT EINES KULTURORTES

Mit:
Alice Agneskirchner (Drehbuchautorin und Regisseurin)
Malte Hagener (Professor für Medienwissenschaft, Universität Marburg)
Daniel Moersener (Filmwissenschaftler, Autor, Regisseur)

Moderation: Sarah Adam (Kuratorin)

Zu Beginn des Panels steht die produktive, einfach klingende Frage danach, was Kino eigentlich ist. Daniel Moersener bricht die Antwort auf den Dispositiv-Charakter herunter, das Kino als apparative Anordnung aus Leinwand, Stühlen, Dunkelheit und Licht.

Für Malte Hagener entgrenzt sich das Kino hingegen stets selbst, indem es auf uns einwirkt und, wenn es denn wirkt, überall ist. Für ihn findet die Pragmatik des Kinos daher auch Zuhause statt, per Videorekorder respektive Streamingplattform. Nicht zuletzt durch die Lockdownsituation der letzten Jahre verlängert sich der Kinoraum bis ins Zuhause. Für einen Herrn aus dem Publikum dagegen ist „Heimkino“ ein Lügenbegriff, den man sich erzählt, um sich darüber hinwegzutrösten, dass man Filme auf dem Fernseher sieht. Alice Agneskirchner, die in sich die Praktikerin und Pragmatikerin des Panels erkennt, betont die handfesten Möglichkeiten, die ein Kino bietet: Es ist ein niedrigschwelliges Kulturereignis, für das man sich weder fein zu kleiden noch allzu tief in die Tasche zu greifen braucht und das man als Familie mit Kindern besuchen kann. Es ist gleichermaßen Abspielort wie Ort der Begegnung und einer, der das Gespräch ermöglicht.

Gespräche im Kino – diese scheinbar evidente Sache wird in cinephilen Kreisen gern betont, doch Adam stellt mehrmals die etwas unbequeme Frage danach, wie die cinephile Linse den Blick auf die Realitäten der Filmpolitik verzerrt.

Also: Ist das Kino überhaupt ein öffentlicher Ort? Und die Krise des Kinos eine des öffentlichen Raums?

Der Filmwissenschaftler bietet uns eine Synthese von Heide Schlüpmann an: öffentliche Intimität. Im Kinosaal kann man unter fremden Menschen und, auch dank der Dunkelheit, ganz allein sein. Die Synchronizität des Sehens und das Sich-Erleben als Teil eines Publikums bietet uns das „Heimkino" nicht. Und auch ohne anschließendes Gespräch, sei es als Q&A oder auf dem Heimweg: Das gemeinsame Sehen verwandelt das eigene Sehen. Überhaupt, und hier wird der cinephile Konsens evident, ist man sich einig, was das Kinolob angeht. Susanne Heinrich wird zum Ende des Kongresses feststellen, dass wir allesamt gut darin sind, „das Kino zu beschwören".

Unbestreitbar ist es der beste Ort zum Filme sehen, ein Ort, der die Menschen zusammenbringt, Bildung und Kunsterfahrung, aber auch naivste Freude und Bombast ermöglicht. Für Moersener reicht das Kino sogar noch zum Kracauerischen Asyl für Obdachlose.

Eine leicht bis schwerst nostalgische Romantik in der Beziehung zum Kino – kann die uns überhaupt dienlich sein bei der Frage nach der Zukunft dieses Ortes?

Unbedingt, meint Moersener: Das Kino ist ein Ort der Wunscherfüllung, von der Sehnsucht dahin sollten wir uns leiten lassen. Und warum nicht auf das Konzept des 24h-Kinos nach Klaus Lemke blicken und seine praktische Verwirklichung in den 60er Jahren?
Eine Wiederverortung des Kinos im Alltag – seine Studierenden erleben Kino meist eher als Ereignis denn als „Lebensmittel" – wünscht sich auch Hagener. Dafür muss das Kino in einer singularisierten Gesellschaft – Verweis auf Andreas Reckwitz – aber vielfältige Allianzen mit anderen Akteuren eingehen.

Diesen Punkt hebt auch Agneskirchner als die vielleicht wichtigste praktische Handlungsanweisung hervor. Unter dem Stichwort „Impact Distribution" spricht sie von den aufwändigen und kleinteiligen Arbeiten in der Filmdistribution, die die bloße Programmierung weit übersteigen. Am Beispiel eines Dokumentarfilms über das Jagd- und Forstwesen veranschaulicht sie das Prinzip: Vor Kinostart nimmt sie Kontakt zu den Vorständen der Jagdverbände auf und macht sie auf den Film aufmerksam. Durch die straffe interne Kommunikation dieser Verbände werden Filmvorstellungen in der Provinz möglich, die von diesem Fachpublikum (auch der *NaBu* ist eingeladen – eine Diskussion zum Film wird unvermeidlich gemacht) gut besucht werden. Und plötzlich sitzen Leute begeistert im Kino, die dort vielleicht seit 30 Jahren nicht mehr waren.

Dass diese arbeitsintensive und langfristige Methode nicht mal eben nebenbei Verwendung finden kann, bestätigt auch eine Kinobetreiberin aus dem Publikum. Agneskirchner denkt über neue Ausbildungsformen nach, über zusätzlich geförderte Stellen für diese recht neue Art der Filmdistribution.

In Berlin brummen auch Programmkinos, wenn sie mit einer Bar aufwarten und man dort rauchen kann. Das hilft einigen Kinobetreiberinnen und -betreibern aus dem Publikum herzlich wenig, die eigentlich auf die Bühne des Panels und nicht auf die Stühle davor gehören.

Ein Herr aus dem Publikum bricht eine Lanze für die Provinz: Wer nach Konstanz, Nürnberg, Stuttgart blickt, findet dort Kinokultur, die auf lokaler Ebene durchschlagend erfolgreich ist. Das deckt sich mit Agneskirchners Erfahrungen, dass die Kinopraxis dazu führen sollte, dass die Verbindung zum Publikum engmaschiger werden sollte. Ein Zuckerschlecken ist das nicht.

Besorgt und etwas ratlos blickt man auf den kinofeindlichen Triumphzug der Streamingplattformen und ihren Erfolg gerade bei jüngeren Generationen. Eine kulturpessimistische Wehmut lässt sich dabei nicht vermeiden.

Doch, und auch hier ist sich das Panel einig, Kino soll genauso wie Filmkunst das bombastische Unterhaltungskino meinen. Zum einen gibt es also die Sehnsucht nach der Sicherheit einer Musealisierung, andererseits den Wunsch, das Kino lebendig zu halten als Ort der Aufmerksamkeit und Zerstreuung, in dem große Kassenschlager möglich sind.

Das Kino braucht den Film, aber der Film braucht auch immer noch das Kino. Sowohl im Sinne der Aufmerksamkeit als auch aus ökonomischen Gesichtspunkten. Kleinere Filme können ohne Kinovor-

Wie macht man den Leuten klar, wie schön das eigentlich ist: ins Kino gehen.

führungen kaum Einnahmen generieren und: In Deutschland erhält man Filmförderung nur in Verbindung mit einer Kinoauswertung.

Diese Förderung ist es, die in Deutschland das, was man in den USA „Produktionshölle“ nennt, zum *modus operandi* macht. Das führt bis zur nur fast zynischen Frage, ob die deutsche Filmförderung nicht besser in den Händen von Algorithmen aufgehoben wäre.

Aber, und das ist wohl die drängendste Frage für die, die tatsächlich Kino machen: Wie macht man den Leuten klar, wie schön das eigentlich ist: ins Kino gehen.

Hagener verweist dazu auf die Filmbildung, die in den Schulen verankert werden sollte. Das Filmesehen kann man dort früh lernen und trainieren, wie auch der Blick nach Frankreich oder Italien zeigt. Ein frommer Wunsch, dem sich wohl kaum jemand hier verwehrt. Aber eben auch ein Joker, der hoffnungsvolle Zukunftsprojektionen aufnimmt, egal, ob sich tatsächlich etwas ändert.

Was ebenfalls Hoffnung macht, ist, wie das Kino sich seinen eigenen Klischees anverwandelt. Krise um Krise hat es bereits bewältigt, Tod um Tod ist es schon gestorben und doch ist es noch da. Dass das Kino wiederkehrt, und sei es untot, daran zweifelt man hier nicht.

An staatlicher Unterstützung wird man für eine bestimmte Kinokultur nicht vorbeikommen. Zerrissen ist man bei der Frage, wie viel Museumsstaub und wie viel Popcorngeruch man im Kino vorfinden möchte. Niederschwellig muss das Kino bleiben und das bedeutet insbesondere: günstigere Tickets.

Klar wird eines: die Kinos können ihre Krise nicht alleine lösen. Sie sind auf die Zusammenarbeit in Verbänden, aber auch mit anderen Institutionen angewiesen, deren Hauptanliegen nicht das Kino ist.

Tim Abele protokollierte das Panel *Das Andere Kino: Zur Zukunft eines Kulturortes,* das am 11.5.22 im Rahmen des 2. Kongresses *Zukunft Deutscher Film* stattfand.

PROTOKOLL

KOEXISTENZ ODER KULTURKAMPF?

FILMAUSWERTUNG ZWISCHEN KINO UND STREAMING

Mit:
Melanie Blocksdorf (Produzentin)
Torsten Frehse (Geschäftsführer Neue Visionen Filmverleih)
Marcus S. Kleiner (Professor für Medien- und Kommunikationswissenschaften, SRH Berlin)
Hannah Pilarczyk (Redakteurin, Autorin, Dozentin)

Moderation: Jenni Zylka (Schriftstellerin, Journalistin, Moderatorin)

Koexistenz oder Kulturkampf? Bei diesem Panel lautet die Antwort eindeutig „Kulturkampf“. Die Filmbranche fühlt sich unter Beschuss durch das Wüten der Streamingplattformen im europäischen Markt.

Im Laufe der Corona-Pandemie haben sich die Leute vom Kino weg- und dem Streaming zugewandt. Ob die Leute sich nach so viel Bildschirmzeit wieder nach der Leinwand sehnen oder schon entwöhnt sind und ob das alte Publikum einem jungen Platz macht oder man die Hoffnungen eher auf das Kinopublikum im Rentenalter legen darf, darüber geht die anekdotische Evidenz auseinander.

Die Streamingplattformen haben sich einen guten Stand verschafft, als sie in Europa aufschlugen, freigiebig mit Geld und kreativer Freiheit. Melanie Blocksdorf erlebt aber auch die Schattenseiten, die der anfänglichen Euphorie folgen. Crews sind schwer zusammenzutrommeln, wenn sie von den unzähligen Serienproduktionen in ganz Europa eingespannt sind. Das System ist geprägt von einer großen Undurchsichtigkeit, über Produktionen soll nicht gesprochen werden, über Verträge auch nicht.

Hannah Pilarczyk konstatiert diese Undurchsichtigkeit auch aufseiten der Rezeption. Die Filmkritik hat keine Möglichkeit festzustellen, welche gestreamten Filme zahlenrelevant sind und welche nicht. Die Empirie fehlt, anders als beim Kino, völlig; niemand außer *Netflix* kennt die Zahlen, die ein *Netflix*-Film generiert. Und manch einer der zuvor in Schweigen gehüllten *Netflix*-Starts hätte im Kino sicherlich sein Publikum gefunden, dass im Stream eher ausbleibt.

Was könnten uns denn diese generierten Zahlen über *Netflix*-Filme sagen? Marcus S. Kleiner beunruhigt das metrisch erfasste Publikum, das nur auf seine Einpassbarkeit in Algorithmen hin untersucht wird. Mit Adorno wird gefragt: „Kann das Publikum wollen?“ und wir müssen konstatieren: frei wollen kann es nicht, sondern muss nehmen, was es ohnehin aufgezwungen bekommt. Wenn die Redaktionen und Wissenschaften anders über Streaming schrieben, würde dessen Macht schwinden, so eine hoffnungsvoll vorgetragene Idee Kleiners.

Streitfrage ist, ob man die Algorithmen denn nicht für eine Kinokultur fruchtbar machen könnte. Für Torsten Frehse kann aus den ständig reproduzierenden Algorithmen der Streamingplattformen keine Innovation entstehen. Neue Wellen der Filmkunst werden aus dem Kino kommen.

Pilarczyk verweist auf ein Feedback-Tool der Plattform *MUBI*, die nicht als geschlossenes System funktioniert, sondern Filmwünsche von außerhalb der Plattform einbezieht und Einkäufe daran ausrichtet. Eine Hoffnung auf produktiv-kreative Algorithmen in der Kunst wird mit Verweis auf *Spotify* zerschlagen, das durch seine Algorithmenorientierung das Musikstück mit Intro vernichtet hat.

Da zeigt sich: Für welches Medium respektive welche Plattform ein Werk entsteht, ist ausschlaggebend für dessen Gestaltung. Ein Film kann im Kino zum Blockbuster werden, im Stream dafür enttäuschen, andersherum auch. Wenn jetzt auch große Produktionen immer häufiger nicht ins Kino kommen, wird sich der Mainstreamfilm ästhetisch und inhaltlich noch stärker in Richtung einer Streamingoptimierung verändern. Und damit gehen die kulturellen Fußabdrücke von Filmen verloren. Wer spricht denn noch über *Apple TV*s *Coda*, dabei hat dieser Film den für den Besten Film bekommen. Unbeantwortete Generationenfragen stellen sich.

Die Verleiher, vor allen Dingen die unabhängigen, haben gelitten und tun es noch. Stellvertretend ist Frehse anwesend und berichtet. Die Planbarkeit ist in der Pandemie nicht gegeben, man hält sich zurück mit Einkäufen und Veröffentlichungen für Herbst und Winter. Es gibt einen Filmstau und eine Verkürzung der Filmfenster im Kino.

Das Abschaffen der Kinoredaktionen und Verkümmern der institutionalisierten Filmkritik entzieht den unabhängigen Verleihern ein wichtiges Sprachrohr zum Publikum.

Frehse sieht hier auch ein Politikversagen in Bezug auf die Corona-Pandemie: es fand eine widersinnige Kriminalisierung des Ortes Kino statt. Dazu ist eine Vermischung der Plattformen mit den Fernsehanstalten zu bemerken, die dem Kino nach und nach ihre Förderung entziehen. Was sich Frehse wünscht, ist eigentlich nicht mehr als ein fairer Kampf, bei dem die ohnehin schon starken Streamingplattformen nicht auch noch Förderung aus verschiedensten Ecken erhalten.

Tim Abele protokollierte das Panel *Koexistenz oder Kulturkampf,* das am 13.5.22 im Rahmen des 2. Kongresses *Zukunft Deutscher Film* stattfand.

Die Streaming-plattformen haben sich einen guten Stand verschafft, als sie in Europa aufschlugen, freigiebig mit Geld und kreativer Freiheit.

FILM KRITIK

50

„Das kleinste Nest hat heute sein Kino, und jeder halbwegs gängige Film wird durch tausend Kanäle an die Massen in Stadt und Land herangebracht. Was vermittelt er den Publikumsmassen, und in welchem Sinne beeinflußt er sie? Das genau sind die Kardinalfragen, die der verantwortliche Betrachter an die Durchschnittserzeugnisse zu richten hat. [...] Die Aufgabe des zulänglichaen Filmkritikers besteht nun meines Erachtens darin, jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen. Er wird zum Beispiel zu zeigen haben, was für ein Gesellschaftsbild die zahllosen Filme mitsetzen, in denen eine kleine Angestellte sich zu ungeahnten Höhen emporschwingt oder irgendein großer Herr nicht nur reich ist, sondern auch voller Gemüt.

Er wird ferner die Scheinwelt solcher und anderer Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren und aufzudecken haben, inwiefern jene diese verfälscht. Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen."

Siegfried Kracauer,
Über die Aufgabe des Filmkritikers (1932),
in: Werke 6.3, S. 62f.

RÜDIGER SUCHSLAND

15 Thesen zur Zukunft der Film-kritik

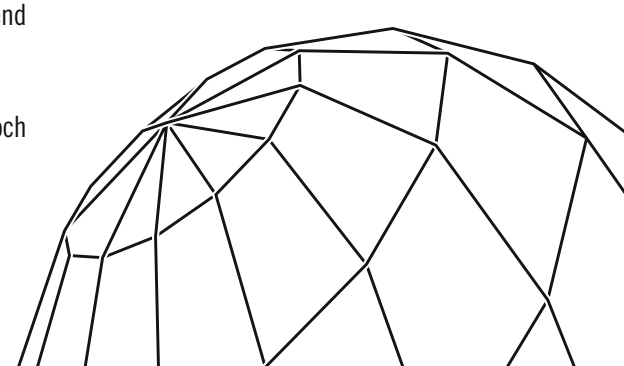
„WIR SCHLIESSEN SCHNELL UND EINFACH."

Saint-Just; bei Georg Büchner

Ein unabhängiges Festival wie das Lichter Filmfest will unabhängige Kritik. Darum interessieren wir uns für Fragen, die wir für brennend aktuell halten: Wozu Filmkritik? Wer braucht Filmkritik? Gibt es überhaupt noch Filmkritik? Oder nur noch Service – aber bitte ohne Spoiler.

Wir sind überzeugt: Wenn die Filmkritik verschwindet, dann verschwindet auch das Kino und bald auch unabhängige Festivals in der Verwechselbarkeit. Insofern ist die Frage nach der Zukunft der Filmkritik eine Überlebensfrage, und wir wollen sie nicht pseudo-unparteiisch stellen, sondern auf der Basis einer klaren Parteinahme: Für Filmkritik, die ihren Namen verdient, weil sie unverwechselbar ist und mutig. Filmkritik, die sich streiten möchte, weil Streit ein Teil jeder Kultur ist. Die sich selber als Kunst versteht, weil man auch über Geschmacksfragen nur urteilen kann, wenn man selber Geschmack hat. Für eine Filmkritik, die nicht risikoscheu ist und lustfeindlich, die sich dem neuen Puritanismus entgegenstellt, die überschreitend ist, subjektiv, verständlich, verspielt, undogmatisch und neugierig.

15 Thesen zur Zukunft der Filmkritik – der Titel bereits ist Optimismus. Geht er doch davon aus, dass sich die Frage noch stellt und es eine Zukunft gibt.



I. Filmkritik, wie wir sie kennen, wird verschwinden.

Der Strukturwandel der Öffentlichkeit lässt sich nicht mehr rückgängig machen. Vielleicht wäre das auch keine gute Nachricht. Die Zeitungen, jedenfalls die Tageszeitungen, werden eher früher als später verschwinden. Die um Ressourcenverbrauch besorgte Klimadebatte und die Verteuerung des Papiers besorgt ihnen den Rest.

Ihr digitaler Ersatz ist etwas Anderes, Neues, nicht das Gleiche mit neuer Technik. Mit den Zeitungen verschwindet auch eine 200 Jahre alte Medienordnung.

II. Filmkritik, wie wir sie kennen, wird nicht verschwinden.

Das Verschwinden der Ordnung bedeutet aber nicht das Verschwinden der Medien. Neue Medien entstehen. Wir alle kennen schlechte und gute Formen, wir alle wissen, dass sie mehr sind, als nur Verfallserscheinungen des Alten. Auf diese neuen Formen und ihre Gesetze gilt es sich einzulassen. Es gilt sie ernst zu nehmen, nicht zuletzt durch Kritik.

III. Filmkultur ist auch Publikumskultur. Wenn das Publikum von sich selber nichts verlangt, kann es auch von einem Film nichts verlangen. Dann können auch die Filme von ihm nichts verlangen.

Einfach macht das Publikum es sich schon selber. Filmkritik ist dazu da, es dem Publikum nicht zu einfach zu machen. Wir Filmkritiker sind dazu da, zu irritieren und herauszufordern, die Gemütlichkeit in der eigenen Gedankencouch zu stören. Nur durch Störung, nur indem er unter Stress gesetzt wird, hält sich ein Organismus am Leben. Weil auch das Kino an sich ein Medium der Störung ist und der Verunsicherung, ist es das kritische wie lebenserhaltende Medium par excellence.

IV. Das Publikum kann heute nicht mehr unterscheiden zwischen Kritik mit ihrem argumentierendem Schreiben und Werbung mit PR-Sprech.

Die PR-Gesellschaft impliziert, dass alles zur Ware und alles zur Werbeparole wird. In der PR-Gesellschaft vermarkten Individuen auch sich selbst. Sie passen sich den vermeintlichen Publikumsinteressen an – im privaten Fall auf Bühnen namens Instagram und Facebook und vergleichbaren. Und sie schneiden ihren öffentlichen Auftritt und in letzter Konsequenz sich selbst nach den Bedürfnissen des Publikums zu.

In der postmodernen Mediendemokratie werden die Untertanen, nachdem sie zwischenzeitlich Bürger geworden waren, in Kunden verwandelt. Sie sind Kunden der Politik, von der sie Dienstleistung, aber nicht Dienste erwarten. So sind sie im Kulturbereich Kunden einer Kulturszene, von der sie verlangen können, was sie möchten, denn schließlich haben sie dafür bezahlt. Was nicht mehr stattfindet, ist ein Diskurs zwischen Kritik und Publikum auf Augenhöhe, in dem zwei souveräne Instanzen auf souveräne Art und Weise miteinander umgehen. Aus der Perspektive des Publikums hat der Kritiker zu tun, wofür bezahlt wurde. Und das ist in jedem Fall nicht Unabhängigkeit.

V. Filmkritiker sind Partisanen und Piraten. Der Kulturbetrieb ist ein neuer Leviathan.

Kritiker können heute am besten überleben, wenn sie Nischen finden. Oder sie überleben in der freien Wildbahn der Filmkritik – gewissermaßen als Partisanen und Piraten in einer Situation der Gesetzlosigkeit und des Kampfes aller gegen aller. Der Kulturbetrieb heute ist ein neuer Leviathan: Die Akteure sind rechtlos der Gewalt des Souveräns ausgesetzt. Dafür wird ihnen Sicherheit garantiert. Die einzige Freiheit, die ihnen bleibt, ist das Recht auf Widerstand – in ständiger Todesgefahr, auf offenem Meer.

VI. Nicht weniger als die Analyse verschwindet der reine Subjektivismus aus der Filmkritik.

Das, was einem Filmkritiker wie Michael Althen und seinen Epigonen von der älteren Generation vorgehalten wurde, der Subjektivismus des Ich, ging genauso wie die von der Frankfurter Schule inspirierte Ideologiekritik der Älteren mit einer Selbstermächtigung einher. Heute ist diese Selbstermächtigung durch Angst ersetzt worden.

Die Subjektivisten waren erwachsene Menschen, die das durchaus narzisstische Vermögen entwickelt hatten, ihr Ich von Innen nach Außen zu stülpen, sich selbst quasi zum Resonanzkörper des Films zu machen. Heute ist das nicht mehr so. Heute sind die Filmkritiker infantil geworden. Sie verniedlichen. Ob Donaldisten oder Tolkienisten oder Wannabe-Sozialisten. Namen gefällig?

VII. Filmkritik sollte die Individuen und das Individuelle gegen die Strukturen verteidigen und gegen das Allgemeine.

Filmkultur basiert auf Individualität und Subjektivität, und Individuen stehen zueinander immer auch in Konkurrenz. Eine solche Konkurrenz kann einstweilen nicht getilgt werden. Aber sie kann ins Produktive verwandelt werden. Film ist kein Mittel. Kein Mittel für Kommunikation und auch kein Mittel für irgendetwas anderes. Etwa Demokratieförderung. Film stellt sich gegen die Vernutzung und den Konsum der guten Absichten. Film allein wird die Gesellschaft nicht verändern. Er kann eine Veränderung beflügeln oder hemmen. Film ist selbst sein Sinn.

Das Motto der Filmkritik sollte heißen „Kritik als Zumutung", nicht „Kritik als Service" – als Geschenk, als Ware im Supermarkt der Meinungen, in dem die Filmkritiker dann die Rolle des Dienstleisters erfüllen. Dem Publikum darf und sollte etwas zugemutet werden. Filmkritik ist eine Zumutung und der Geist der Zumutung muss gepflegt werden.

VIII. Filmkritik ist wie das Kino von Verführung und Abenteuer nicht zu trennen.

Ohne Verführung und Abenteuer kein guter Film und entsprechend auch keine gute Filmkritik.

So wie unser Kino eine Rückbesinnung auf die niederen Instinkte des Publikums braucht, kann diese auch der Filmkritik nicht schaden.

IX. Filmkritik ist von der Verteidigung des Geheimnisses nicht zu trennen.

So wie mit Lust, Abenteuer und Spiel sollte Filmkritik auch mit dem Geheimnis sympathisieren. Da das Geheimnis der Öffentlichkeit und dem Öffentlichen notwendig entgegengesetzt ist und dieses Öffentliche der Raum der Kritik ist, ist das Geheimnis, erst recht die Sympathie für es, die ständige Herausforderung der Filmkritik.

Trotzdem ist ein Filmkritiker ein Geheimnisträger. Denn er trägt in sich das Geheimnis des unmittelbaren Moments, der Intensität des Jetzt und Hier, in der der Film gesehen wurde, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, in einer Form der Erfahrung, die nie wiederholbar und reproduzierbar ist.

X. Die ökonomische Lage der Kritik ist von ihrer kulturellen und politischen Lage nicht zu trennen.

In der spätkapitalistischen Gesellschaft bestimmt die Bezahlung den Wert der Arbeit. Die Tatsache, dass Kritiker schlecht bezahlt sind und oft unter prekären Umständen arbeiten müssen, ist insofern eine Aussage über den Wert, der ihnen von der Gesellschaft zugemessen wird.

XI. Die Zukunft der Kritik ist nur als eine öffentlich-rechtliche oder als eine anderweitig ökonomisch komplett unabhängige denkbar.

Kritik braucht Unabhängigkeit. Unabhängigkeit braucht ein Mindestmaß an ökonomischer Sicherheit. Die alten Modelle für ökonomische Sicherheit taugen nicht mehr und beginnen bereits seit langem, porös zu werden.

Das entspricht der gesamten Gesellschaft. Die Gesellschaften des Westens sind von Prozessen ständiger Aufwertung und Abwertung, der Verdichtung und der Auflösung in den Bereichen Ökonomie, Politik und Kultur geprägt. D.h. Ökonomisierung im Sinne von Effizienzsteigerung, Rationalisierung und Optimierung.

Auflösung und Abwertung treffen die Kultur besonders stark.

Die öffentlich-rechtlichen Sender müssen dazu verpflichtet werden, ein Filmkritikformat einzurichten; und zwar eines, das den Namen verdient. Ein Pendant zum literarischen Quartett ist schon deswegen ein Muss, kein Kann, weil das Fernsehen selbst als Pantoffelkino die filmische Form reproduziert.

XII. Kritik muss als Kunst und Kultur begriffen werden. Als Teil ihrer Substanz, nicht als ihr Akzident.

Die Kunst der Kritik erfordert ähnliche Fähigkeiten, Begabungen und Haltungen wie andere Künste. In einer Gesellschaft, in der große Unternehmen zu de facto Staatsbetrieben mutieren und in der ein wesentlicher und machtvoller Teil der Medien bereits öffentlich-rechtlich organisiert ist, in der sowohl Bürger wie Kleinunternehmer und mittelständische Betriebe, wie staatliche und private Kulturbetriebe, wie oft genug auch größte Unternehmen und Banken durch sogenannte Rettungspakete, Sonderfonds, Preisdeckel und themenbezogene Hilfen (z.B. Corona-Hilfe) alimentiert werden, ist ein Kritikbetrieb,

der im Gegensatz zu nahezu dem gesamten Rest weitgehend ohne solche Unterstützungen auskommen muss, frei flottierend, der ohne soziale Mindestsicherungen in der Wildnis des Marktes existiert, notgedrungen prekär.

XIII. Die Kunst, und damit auch die Kunst der Kritik, steht unter dem Zwang, sich immer wieder neu zu positionieren. Dies macht gleichzeitig die Dynamik wie die Neurose der Verhältnisse aus.

In der Gesellschaft der Optimierung bestimmt die Notwendigkeit, sich immer weiter zu optimieren, verbunden mit der Notwendigkeit, sich immer neu zu erfinden, das Handeln aller Beteiligten.

Daraus folgt auch die Notwendigkeit, sich immer neu gegenüber anderen Instanzen in der Öffentlichkeit legitimieren zu müssen.

XIV. Es gibt keinen Mainstream mehr, weder im Design, noch in den Diskursen, sondern einen Schwarm aus Blasen.

Der gegenwärtige Rückzug in die Privatsphäre, der durch die digitalen Medien erheblich verstärkt und beschleunigt wurde, und der durch die Corona-Krise und durch die gesellschaftliche Depression im Gefolge des Ukraine-Konflikts weiter befördert wurde, geht notwendig einher mit einem Verfall des öffentlichen Lebens und der Öffentlichkeit.

Vor dem Bildschirm und dem Fernseher kann man Kunst und Kultur genießen, ohne von ihr irritiert zu werden.
Ein Blick in das Programm des Fernsehens und die Angebote der meisten Zeitungen und Magazine offenbart, dass es die gemeinsamen Bezugspunkte in unserer Gesellschaft zunehmend nicht mehr gibt. Der schlechte Durchschnitt des Entertainments ist total geworden und damit ungreifbar. Er befindet sich gleichzeitig immer im Fluss, richtet sich aus an immer niedrigeren, immer verwässerteren Maßstäben.

Nicht nur die Kultur selbst, sondern auch die Rahmenbedingungen von Kultur – zusammengefasst unter Stichworten wie u.a. kulturelle Aneignung, Irritation, Verstörung, triggern, Kanon, Elite – stehen inzwischen unter Verdacht und sind grundsätzlich begründungspflichtig geworden. Weil sie sich nicht mehr von selbst verstehen. Dies genau ist aber das Problem, nicht die Lösung.

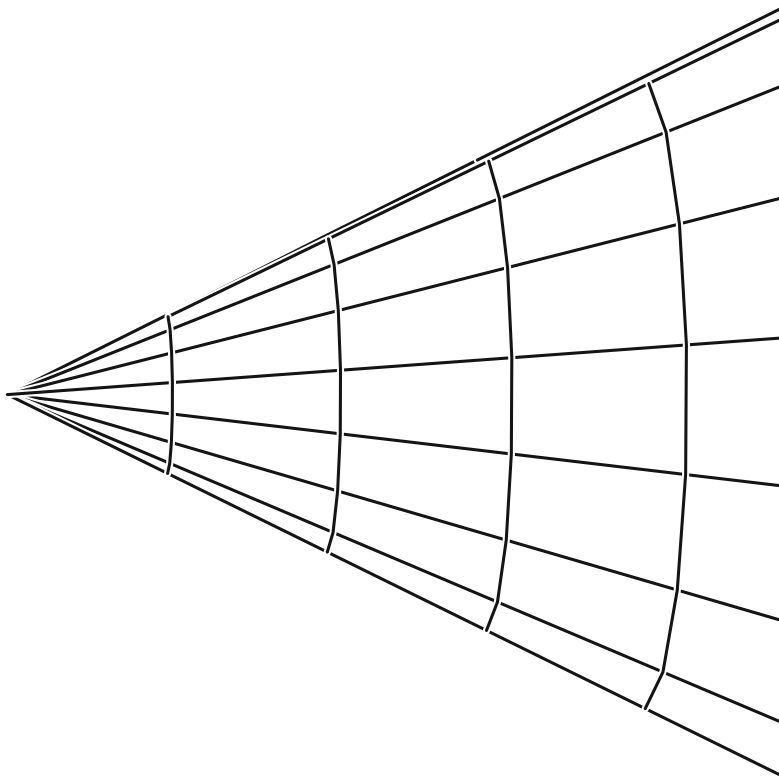
Mit dem Mainstream ist der notwendige Gegenpol zur Filmkritik verschwunden. Ihr fehlt heute der Kompass.

XV. Filmkritik erfüllt ihre politische Aufgabe nicht. Und es zwingt sie keiner dazu, das zu tun.

Medien sind zu schlichten Unternehmen verkommen. Wolfram Schütte hat dies schon vor Jahren beschrieben und im Stichwort der „Tchiboisierung“ der Medien auf den Begriff gebracht. Dieses bedeutet: Medien könnten auch Wurst verkaufen oder Autoreifen oder Kaffee oder DVDs oder Terrassenstühle – und in den meisten Fällen tun sie das auch. Und zwar ökonomisch erfolgreicher, als ihre ureigenen (Medien-) Produkte.

Demgegenüber besteht die Aufgabe der Medien nach wie vor in ihren klassischen Aufgabenfeldern: Recherche, Vermittlung, Erziehung, Kritik, Aufklärung – und das alles unabhängig von jedweden Zwängen und externen Einflüssen.

Die Sozialisierung des Publikums durch das Feuilleton der bürgerlichen Medienordnung war eine Erziehung zur Mündigkeit. Die Sozialisierung des Publikums durch die Schwarmintelligenzen der sozialen Medien und durch Influencer ist eine Erziehung zur Unmündigkeit.



Außerhalb und Gegenüber.

HEIDE SCHLÜPMANN IM GESPRÄCH ÜBER SIEGFRIED KRACAUER UND DIE FRANKFURTER FILMWISSENSCHAFT

Die gesellschaftliche und politische Bedeutung des Films steht für Siegfried Kracauer von Anfang an im Zentrum seines Denkens. Vermittelt durch den Film reflektiert Kracauer, wie er in unzähligen Filmkritiken und den beiden Büchern – *Von Caligari zu Hitler* und *Theorie des Films* – zeigt, die Entwicklungstendenzen seiner Zeit. Auf diese Weise wird ihm der Film zu einem Resonanzraum der Gesellschaftskritik. Es gelingt Kracauer auf bemerkenswerte Weise, sich selbst als Kinogänger und somit als Teil der medialen Öffentlichkeit und des massenkulturellen Lebens zu begreifen, zugleich aber den Film mittels seiner Analysen zu einem Gegenstand theoretischer Reflexion zu machen. Damit ist die Schwierigkeit benannt, den genauen Ort des Nachdenkens über den Film auszumachen. War dieser Ort im Falle Kracauers und in der Weimarer Zeit zunächst vor allem das Zeitungsfeuilleton, wird der Film erst mit der Gründung der Film- und Medienwissenschaft zu einem eigenständigen akademischen Gegenstand. Dass Kracauer zahlreiche seiner gesellschaftskritischen, kulturtheoretischen und philosophischen Überlegungen von der Erfahrung des Kinos her entwickelt und sie in Zeitungsartikeln artikuliert, lässt jedoch die Massenkultur als zentralen Entstehungsort der Filmtheorie – und teilweise auch der Kritischen Theorie insgesamt – erkennbar werden. Aus Kracauers intellektueller Tätigkeit als Zeitungsredakteur und Theoretiker, der selbst nie eine Professur innehatte, lässt sich die besondere Konstellation der Zwischenorte und Schauplätze erhellen, von denen aus später die Filmwissenschaft an den Universitäten institutionalisiert wurde.

Für ein solches Wandeln zwischen beiden Welten – der des Kinos und derjenigen der Theorie als philosophischer Arbeit am Begriff – steht auch Heide Schlüpmann. Sie verkörpert mit ihrem eigenen intellektuellen Werdegang das Wechsel- und Zusammenspiel beider Seiten. In ihren zahlreichen filmtheoretischen und philosophischen Schriften, die oftmals von Kracauer ausgehen und sich kritisch mit ihm auseinandersetzen, hat sie eine Deutung der modernen Gesellschaft mit besonderem Fokus auf das Kino als einen ihrer zentralen Erfahrungsräume unternommen. Dabei sind es insbesondere die Perspektiven des Feminismus und des Antifaschismus, die ihre Arbeiten durchziehen, wie die Arbeiten zu den Schauspielerinnen im Frühen Film, die Auseinandersetzung mit dem filmischen Erbe des Nationalsozialismus sowie die feministische Positionierung zur Massenkultur insgesamt zeigen. Sie alle zeugen von einer beeindruckenden inhaltlichen und disziplinären Bandbreite, in der sich eine kritische Theorie des Films zu bewegen vermag. Ungeachtet der neuen Bewegtbilder und ihrer Zirkulation in sozialen Medien, hält Heide Schlüpmann an der politischen Bedeutung des Kinos und der Rezeption von Film in der „intimen Öffentlichkeit“ des Kinosaals als wichtiger Ressource für die Analyse und die Kritik der Reproduktion gesellschaftlicher Ungleichheitsverhältnisse fest. Im akademischen Werdegang von Heide Schlüpmann zeichnen sich dabei nicht nur die außerakademischen Anfänge der Filmwissenschaft ab, sondern auch die spezifische intellektuelle Konstellation, die zur Institutionalisierung der Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt geführt haben. Vor diesem Hintergrund stellen sich für das Verhältnis von theoretischer und künstlerischer Praxis weiterführende Fragen, die für das interdisziplinäre Feld zwischen Ästhetik, Philosophie und Sozialforschung von aktueller Bedeutung sind.

Das Gespräch von Heide Schlüpmann mit Daniel Fairfax, Nora Neuhaus und Felix Trautmann wurde im Mai 2021 in den Räumen des *Instituts für Sozialforschung* geführt. Es ging aus der Beschäftigung des Arbeitskreises *Ästhetik und Medienkultur* des IfS mit Kracauers filmtheoretischem Denken

Nach einer Weile kam mir aber in den Sinn, dass es gut wäre, darüber nachzudenken, was ich da eigentlich mache und was das ist: Kino.

hervor und stand im Kontext der Vorbereitungen zur Filmreihe *Siegfried Kracauer: Film und Gesellschaft*, die von März bis Mai 2022 im *Deutschen Filminstitut & Filmmuseum* in Frankfurt stattfand. Im Folgenden drucken wir den Abschnitt des Gesprächs, der sich insbesondere der Entstehung der Filmwissenschaften in Frankfurt und Kracauers Bedeutung für diese widmet – aus der von Leonie Hunter und Felix Trautmann herausgegebenen Publikation *Im Sinne der Materialität*, erschienen 2022 im Verlag *Bertz + Fischer*.

In Ihrer Studienzeit in den 1960er Jahren, bei Bloch in Tübingen und bei Adorno in Frankfurt, wurden Sie mit dem philosophischen Denken der Kritischen Theorie vertraut. In dieser Zeit haben Sie sich zugleich ganz wesentlich mit dem Kino und dem Film befasst. Wie begegnete Ihnen Kracauer in diesem Zusammenhang?

Heide Schlüpmann: Eine erste wichtige Begegnung mit Kracauer war *Von Caligari zu Hitler*. Damals waren es vor allem die Diskussionen um das Kino und den Film, in denen Kracauer auftauchte. Allerdings gewann er selbstverständlich durch Adorno Präsenz. Er kam ja auch zu Besuch nach Frankfurt, das war noch in meiner Studienzeit, aber persönlich begegnet bin ich ihm dabei nicht. Adorno widmete Kracauer einen Vortrag im Rundfunk: *Der wunderliche Realist*. Der Text hatte Einfluss auf mein Verständnis von Kracauer, obwohl er eine gewisse Distanzierung enthält. Bei aller freundschaftlichen Zuneigung kommt darin ein lebensgeschichtlicher Bruch zwischen den Freunden zum Ausdruck. Inzwischen ist mehr die etwas herablassende Art von Adorno in dem Text bemerkt worden. Aber gegen diesen Gestus gelesen trifft er auch etwas. Kracauer spielte auch in der Soziologie eine Rolle für die ideologiekritische Annäherung an den Film. Zentral dafür war *Von Caligari zu Hitler* – zumal die Zeitschrift *Filmkritik* sich schon Ende der 1950er Jahre auf dieses Buch bezogen hatte, das damals noch in der entstellenden rororo-Übersetzung mit dem Titel *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films* kursierte.

Und Kracauers Theorie des Films?

HS: Die *Theorie des Films* war für mich damals in den 1960er Jahren noch gar nicht präsent. Das änderte sich erst, als ich um 1970 begann, Tag und Nacht ins Kino zu gehen – und nach Adornos Tod nicht mehr wusste, was ich an der Universität und mit der Philosophie noch zu tun hatte. Nach einer Weile kam mir aber in den Sinn, dass es gut wäre, darüber nachzudenken, was ich da eigentlich mache und was das ist: Kino. Ich bin dann in die Bibliothek des soziologischen Seminars in der Mylius-straße gegangen, fand dort im Regal die *Theorie des Films* und fing an zu lesen.

Sie haben sich zu dieser Zeit mit den Unterhaltungsfilmen der Nazizeit beschäftigt. Wo und wie fand diese Auseinandersetzung statt?

HS: Da muss ich ausholen: 1970/71 begegnete ich Karsten Witte. Im Kino. Filmhungrige zog es damals in Frankfurt ins *Theater am Turm*, denn Anfang 1971 eröffnete dort das *Independent Film Center.* Montagabends und freitagnachts wurde ein ungemein spannendes Programm gezeigt, Filme aus der Filmgeschichte: Horrorfilme, sowjetische Avantgarde. Karsten war damals auch einer der Ersten, die an der Universität Filmseminare gehalten haben. Das bot mir den Anlass, dann

doch noch mal einen Ausflug in die Universität zu machen. Kracauer war in diesen Seminaren präsent und Witte begann damals die Schriften Kracauers bei Suhrkamp herauszugeben, unter anderem eine Essaysammlung, die den inzwischen prominenten Aufsatz über den Filmkritiker enthält. Darin steht der bemerkenswerte Satz: „Der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar".

Karsten Witte war für mich nicht nur jemand, der sich mit Kracauer beschäftigte, der mit Kracauer dachte; er war so etwas wie sein Nachfolger, eine Art Wiederkehr des Filmkritikers. Kracauer hatte in den 1920er Jahren für die *Frankfurter Zeitung* (FZ) geschrieben, Witte schrieb für das Feuilleton der *Frankfurter Rundschau* (FR), dessen Leiter damals Wolfram Schütte war. Die FR erschien insgesamt als die Tageszeitung, die das linke Element der alten FZ wieder aufgenommen hatte.

In dieser Zeit, Anfang der 1970er Jahre, fand eine Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Kino statt – an der Universität vor allem in der Soziologie. Witte wiederum, der sich mit Film im Rahmen der Literaturwissenschaften befasste, war Mitglied einer Kommission, die die indizierten Propagandafilme des Nationalsozialismus reevaluierte. Die Gruppe traf sich im Kino der FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) in Wiesbaden und sichtete dort. Ich bin manchmal mit Karsten mitgefahren, einfach um diese Filme zu sehen. Als der Reevaluierungsprozess beendet war und die Kommission sich auflöste, haben Witte und der damalige Leiter des Bundesfilmarchivs, Friedrich Kahlenberg, beschlossen, die Sichtung mit den nicht auf dem Index stehenden Propagandafilmen, mit der Masse der Unterhaltungsfilme, fortzusetzen. Außer mir waren noch zwei Student_innen dabei. Wir trafen uns regelmäßig, vielleicht alle vier Wochen, auf dem Ehrenbreitstein und schauten uns Filme auf einem der Schneidetische im Filmarchiv an. Für uns alle war damals dieser Sichtungsprozess mit den anschließenden Gesprächen für die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte und der eigenen Herkunft wichtig.

Wie würden Sie das politische Moment dieser Art der Filmanalyse beschreiben?

HS: Wir reflektierten in den Filmen, die so unpolitisch daherkamen, eine Art Gefühlspolitik oder, um es mit Kracauer zu sagen, Repräsentationen und Manipulationen einer „kollektiven Mentalität". Es ging uns dabei auch um Einsichten in die psychische Konditionierung, die wir selbst über unsere Eltern und die Nachkriegsgesellschaft erfahren hatten. Es ging, lässt sich vielleicht sagen, um psychische Emanzipation. Kracauer hatte in *Von Caligari zu Hitler* das Weimarer Kino rückblickend betrachtet, um durch es die psychologische Geschichte zu verstehen, die für das Ende der Republik 1933 eine Rolle spielte. Unser Rückblick auf das NS-Kino galt einer emanzipatorischen Erkenntnis und Selbsterkenntnis – zumal angesichts dessen, dass deutsche Filme der 1930er und 1940er Jahre zu dieser Zeit in den regionalen Programmen der Fernsehanstalten auftauchten. Die Filmanalyse war für uns ein Mittel zur Einsicht in die andauernde psychische Präsenz des Nationalsozialismus. In der Soziologie wurde Filmanalyse dagegen als Ideologiekritik betrieben. In unserem Verständnis konnte es jedoch nicht nur um Filme als Objekte gehen, sondern es kam vor allem auch auf die Wahrnehmung des Publikums, also auf die Subjektseite an. Das setzt die Reflexion auf die eigene Wahrnehmung voraus. Zu der Zeit war es im Übrigen vor allem die feministische Filmkritik, die sich die Frage nach dem Publikum stellte.

Die Auseinandersetzung mit dem im Nationalsozialismus gleichgeschalteten Kino war zudem eine Frage der Liebe zum Kino. Wie lässt sie sich aufrechterhalten angesichts seiner Vereinnahmung im Nationalsozialismus, die fortan einen Teil der Filmgeschichte bildet? Dieses Kino ist kein Erbe, das man einfach ausschlagen kann, wie Witte schrieb, man muss es annehmen. In der Auseinandersetzung aber lässt sich ein Widerstand angesichts von ideologischen Vereinnahmungen jeglicher Art bilden.

Wie sind Sie vom Kino und der Analyse des NS-Filmerbes selbst zum Schreiben über den Film gekommen?

HS: Angefangen über Film zu schreiben, habe ich 1979 mit einem Beitrag zu *Frauen und Film,* den ich zusammen mit Karola Gramann verfasste. Ich begann bald auch in der Redaktion mitzuarbeiten und 1983 holten Karola, Gertrud Koch und ich die 1973 in Berlin von Helke Sander gegründete Zeitschrift nach Frankfurt. Das erste Heft, das im Frankfurter Verlag *Roter Stern* erschien, befasste sich mit den 1950er Jahren. Das stellte in gewissem Sinne eine Fortsetzung der mit dem NS-Kino begonnenen Auseinandersetzung mit dem deutschen Film dar. Kracauers Begriff der „Lähmung", den er in Bezug auf die Weimarer Filme der „Stabilisierungszeit" gebraucht, habe ich damals in meinen Überlegungen zum Film der 1950er Jahre aufgenommen. Anders als die Berliner Herausgeberinnen war die Frankfurter Redaktion von der Kritischen Theorie geprägt, auch von der ästhetischen Theorie Adornos. Aber Kracauer spielte selbstverständlich die entscheidende Rolle für ein Schreiben über Film, das Ästhetik und Gesellschaftskritik,

Wahrnehmung und Analyse der filmischen Repräsentation verbinden wollte. Kracauers Einsicht in den Prozess der Filmwahrnehmung, wonach im Kino eine Wechselbeziehung zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und dem in den Zuschauern stattfindet, bestärkte die feministische Filmkritik darin, nicht allein die Analyse patriarchaler Strukturen und des männlichen Blicks zu betreiben – vielmehr mit der Frage, „Was tut die Frau im Männerkino" den Blick für die Autonomie der Zuschauerin zu öffnen.

Im Lauf der Zeit ist mir im Schreiben Kracauer mehr und mehr ein Gegenüber geworden, in dem ich meine Gedanken zum Kino, aber auch zu Gesellschaft und Geschichte reflektiere.

Dadurch verändert und erweitert sich auch die Wahrnehmung seiner Texte.

Die Filmwissenschaft war in den 1970er Jahren noch ein marginalisiertes Fach an den Universitäten. Können Sie uns etwas zur institutionellen Entstehung in Frankfurt sagen?

HS: In Frankfurt wurde erst Ende der 1970er der Studiengang Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft gegründet. Aber das waren zarte Anfänge, die ohne Professuren und allein mit Lehraufträgen bestritten wurden. Mit Lehraufträgen habe auch ich begonnen und so eine lose Verbindung mit der Wissenschaft aufgenommen. Vereinzelt, isoliert in der Universität haben wir, die wir Film unterrichteten, nach Frankreich, nach England und in die USA geschaut, wo es die Filmwissenschaft und theoretische Debatten damals schon gab. Aber Basis und Zusammenhang blieben der Gang ins Kino und die Filmkritik. Kracauer hat selbstverständlich zu einem Selbstbewusstsein in dieser akademischen Außenseiterposition beigetragen.
Die Aufnahme von Film in die Wissenschaft und die Anerkennung der Filmwissenschaft von Seiten deutscher Universitäten hat vermutlich nicht zum geringsten Teil im Zeichen internationaler Konkurrenz stattgefunden. Und selbstverständlich auch aufgrund der Tatsache, dass einzelne Lehrende der Literatur- und Kunstwissenschaft sowie der Soziologie anfingen, ihren Gegenstandsbereich um den Film zu erweitern.

Ab den 1980er Jahren fand in der Filmwissenschaft eine Institutionalisierung statt, ein neues Verständnis von Filmgeschichte bildete sich heraus, wie sie sich etwa in Ihrer Historiografie des Frühen Kinos zeigt. Wie haben Sie diese Zeit erlebt?

HS: In den 1970er Jahren hatte es eine Wiederkehr des Weimarer Autorenfilms im Kino gegeben. Filme wie *Caligari* (1920), *Der müde Tod* (1921) oder *Nosferatu* (1921) wurden als Inkunabeln der Filmgeschichte gehandelt – nicht nur hierzulande, sondern vor allem auch in Frankreich. Neben Lotte Eisners Buch *Die Dämonische Leinwand* gewann Kracauers *Caligari* in diesem Zusammenhang als Filmgeschichtsschreibung eine nicht unumstrittene Bedeutung. Als in den 1980er Jahren das Frühe Kino – also die Filme der Jahre 1895 bis etwa 1907 beziehungsweise 1917, die Definitionen variieren hier – in den Archiven von der Filmwissenschaft und von einigen Kinos wiederentdeckt wurde, hatte das etwas Befreiendes. Eine Befreiung vom Kult der Düsternis und von der Strenge der Schwarzweiß-Kopien, als die die prominenten Autorenfilme der 1920er Jahre – noch dazu als Stummfilme ohne Musikbegleitung – gezeigt wurden: es war der Ausbruch aus einer

Zelebrierung von Film als Kunst. Die Filme des Frühen Kinos brachten Leben in die erstarrte Wahrnehmung der Stummfilmgeschichte. Eine neue Welt öffnete sich und sie war voller Farbe, Musik und voll von Blicken in eine vergangene Wirklichkeit, ihre Landschaften, Städte, Menschen.

Es entstand eine Begeisterung auch unter den Forscher_innen, ein internationaler Austausch. Es war ein Aufbruch, der die Wissenschaft noch einmal zurück nicht nur in die Archive, sondern vor allem auch ins Kino führte. Nur dort waren die Filme in etwa so zu sehen wie zur Zeit ihrer Entstehung. Festivals wie *Il Cinema Muto* im oberitalienischen Pordenone ermöglichten es, diese Filmwelt zu erfahren. Die Forschung wiederum entdeckte die vielfältige Geschichte des Kinos, als sozialer Ort, als Institution, als Architektur, als Raum. Filmgeschichte musste neu geschrieben werden; sie ließ sich nicht länger auf Werke konzentrieren, zumal der Werkbegriff an dem Kurzfilmprogramm des Kinos der ersten zwei Jahrzehnte der Filmgeschichte ohnehin versagte. Thomas Elsaesser brachte hierfür den Begriff der Neuen Filmgeschichtsschreibung in Umlauf.

Was bedeutete die Entdeckung des Frühen Kinos für Ihre filmwissenschaftliche Arbeit?

HS: Für mich änderte sich mit der Entdeckung des Frühen Kinos auch der mit Kracauer gebildete Blick auf die deutsche Filmgeschichte und ihre Geschichtsschreibung. Sie hatte sich im Rückblick aus der bundesdeutschen Gegenwart auf das NS-Kino und den Weimarer Film kritisch dargestellt. Mit dem Eintauchen in die Frühzeit trat diese Perspektive in den Hintergrund. Kino wollte aus den frühen Filmen heraus ganz neu gesehen werden – in einer Empathie mit den Möglichkeiten, die in den Anfängen des Kinos gegenwärtig gewesen waren. Auch das deutsche Kino des Kaiserreichs war kein nationales, sondern ein internationales gewesen, kein durch und durch patriarchales. Es forderte daher auch die feministische Filmtheorie heraus. Mein Buch *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos* ist eine materiale Studie, die den Versuch unternimmt, ein vergessenes Kino sichtbar zu machen, das sich nicht mehr unter den Begriff „Männerkino" subsumieren ließ, sondern im Gegenteil von weiblicher Autonomie zeugte. Eine Revision nicht nur der Filmgeschichtsschreibung, sondern auch der Filmtheorieentwicklung schien mir an der Zeit – letzteres verbunden mit der Frage nach den verschiedenen Zurichtungen, Disziplinierungen und Verdrängungen, die die Filmproduktion und mit ihr das Publikum im Lauf des 20. Jahrhunderts erfuhr.

Wie ich mich mit dem Gang ins Kino von der Philosophie trennte, so mit dem Schreiben über das Frühe Kino von der Rezeption Kracauers im Rahmen Kritischer Theorie und Gesellschaftswissenschaft – ohne dadurch zur puren Cinéphilie zu wechseln. Als Ende der 1980er Jahre die Filmwissenschaft an deutschen Universitäten mit Instituten und Professuren installiert wurde, war sie für mich nur als Kinowissenschaft denkbar. Anderenfalls würde sie Teil der damals beginnenden Medienwissenschaft und verlöre damit den Film, der aus Kracauers *Theorie des Films* spricht. Denn die Filmerfahrungen, die diesem Buch zugrunde liegen, sind allesamt selbstverständlich im Kino gemacht; aber bereits in den 1950er Jahren begann diese Selbstverständlichkeit zu bröckeln. Ich denke, Kracauer schrieb im Bewusstsein des Films als eines geschichtlichen Phänomens. Seiner Theorie liegt die Schau im Kino zugrunde und aus ihr ist sie entwickelt.

Sie haben gesagt, dass die Filmwissenschaft für Sie keine rein akademische Sache ist, sondern dass es um die Subjekte und ihre Erfahrung geht. Zudem sagten Sie, dass die Programmierung von Filmfestivals und das Schreiben von Kritiken über das rein wissenschaftliche Fach hinausgehen. Eröffnet auch die Cinéphilie einen anderen Zugang zum Objekt?

HS: Vielleicht ließe sich in Anlehnung an Kracauer sagen: Filmwissenschaft kann man nur betreiben, um die Unmöglichkeit der Filmwissenschaft zu zeigen und das zu reflektieren. In den 1980er Jahren gab es eine starke Abwehr der cinéphilen Filmkritik gegenüber der Universität und gegenüber einer Subsumtion des Films unter die Wissenschaftsinstitution. Zu Recht wurde befürchtet, dass dort „über Film" geredet und nicht „durch die Filme hindurch" gedacht wird. Auch das ist wieder so ein Kracauerscher Gestus: durch die Dinge hindurch und nicht über sie zu sprechen. Ich habe damals versucht, einerseits zwischen dem Seminar- und dem Kinoraum mit den Studierenden zu arbeiten und andererseits in der Spannung zwischen Kinoerfahrung und Philosophiegeschichte zu denken und zu schreiben.

Mit dem Film ließ sich die Ordnung der Wissenschaft unterbrechen. Praktisch hieß das: ins Kino gehen, die Filme im Kino sehen und von dort wieder in die akademische Institution zurück, in den Raum des miteinander Denkens und Sprechens. Es kommt dabei darauf an, dass die Regeln der Universität nicht auf den Kinobesuch ausgedehnt werden und das Schauen von Filmen nicht zur kontrollierten Pflichtveranstaltung wird. Man muss auch aufpassen, dass die Lust und Fähigkeit, sich ins Dunkel fallen zu lassen, nicht durch einführende Vorträge verdrängt wird. Letztlich

geht es nicht um ein „Objekt Film“, sondern um das, was der Film an Wirklichkeit wahrzunehmen ermöglicht. Und im Studium darum, das zur Sprache zu bringen.

An der Universität lag mir außerdem daran, das Studium auf die verschiedenen Felder hin zu öffnen, in denen für den Film und das Kino gearbeitet wird, also hin auf Archiv, Programmgestaltung, Kinomachen, Filmkritik, Festivals und so weiter. Diese Arbeit zu unterstützen sah ich in Zeiten, da es das Kino schwer hat und der Film von den Medien vereinnahmt wird, als eine Aufgabe.

Die Kinos waren pandemiebedingt monatelang zu. Denken Sie, dass es unmöglich ist, eine Kinoerfahrung außerhalb der Gesellschaft von anderen zu machen und ist diese Kinoerfahrung in Gefahr – nicht nur wegen der Pandemie, sondern aufgrund größerer Tendenzen in unserer Gesellschaft?

HS: Kinoerfahrung ist immer auch Raumerfahrung und impliziert die tatsächliche oder mögliche Gegenwart anderer, die mit mir in diesem dunklen Raum sitzen – eine spürbare Gegenwart oder Abwesenheit. Die Filme, die fürs Kino gedreht sind, verlangen eine Wahrnehmung im Kino. Aber klar: die Tendenz geht unter dem Einfluss der sogenannten Neuen Medien, der digitalen Industrie, die von der Politik gefördert wird, vom Kino weg. Auch wenn gerade jetzt bemerkt wird, wie besonders, wie spezifisch die Filmwahrnehmung auf der großen Leinwand und im Publikum ist. Aber damit ist auch schon gesagt, dass sie nicht selbstverständlich und nicht mehr alltäglich ist. Eine Umgewöhnung hat stattgefunden und geht immer noch weiter: tagtäglich schauen die meisten in den Computer oder ins Smartphone; Bilder, Filmbilder fließen uns dort sozusagen auf ein paar Klicks einfach zu. Die Produzent_innen und Nutzer_innen der Medien geben dem Kino kaum mehr Raum in ihrem Alltag. Das scheint keine Frage der Entscheidung zu sein.

Gibt es besondere Entwicklungen im Film, die in diesem Sinne für Sie wichtig sind und diese Perspektive aktualisieren?

HS: Ich kann einzelne Filme benennen: etwa *Leave no Trace* (2018) von Debra Granik oder auch *Pokot* (2017) von Agnieszka Holland. Gerade Ersterer thematisiert einerseits unsere geschlossene Gesellschaft, die total durchinstitutionalisiert ist, und andererseits, dass etwas völlig herausfällt. Zum einen präsent durch einen Irakkriegsveteranen, also eines Kriegs, der nichts mehr mit der vertrauten, wohlorganisierten gesellschaftlichen Realität, sondern allein mit Brutalität zu tun hat. Zum anderen der Versuch, als Außenseiter zu existieren und sich aus dieser Gesellschaft herauszuhalten, gar nicht mehr an ihr teilzunehmen – einen Bereich außerhalb zu finden und darin zu leben. Etwas, das auch wiederum nicht geht, wie im Film die Tochter des Irakveteranen realisiert. Es bleibt am Ende, sich auf die Seite der Randexistenzen zu begeben. Das tut der Film selber. Ähnliches gilt für den neuen Film *Nomadland* (2020) von Chloé Zhao.

Was in den 1920er Jahren für den linken Film die Arbeiterklasse war – das Proletariat – und für Kracauer die Angestellten, das sind heute viel eher die, die aus der Gesellschaft herausfallen, so wie die Protagonist_innen in *Nomadland* oder eben auch die Migrant_innen in Philip Scheffners Film *Havarie* (2016). Das ist ein Film, der bei der Aufnahme eines Flüchtlingsboots verharrt, aber die Flüchtlinge sind nur in der Ferne, vom sicheren Schiff aus, mit der Kamera erfasst und gegenwärtig.

Kommen wir noch einmal auf die gegenwärtige Filmwissenschaft an der Universität zurück: Wie steht es Ihrer Meinung nach aktuell um das Bewusstsein dieser Disziplin für ihre eigenen Entstehungskontexte? Ist dies eine Frage, für die Kracauers Texte eine Rolle spielen können?

HS: Kracauer zu lesen vermag die Frage wieder in die Wissenschaft zurückzubringen: was ist eigentlich Film und was hat er, beziehungsweise vor allem das Kino, für eine Bedeutung? Kracauer könnte den Anstoß geben, den Film auf Geschichte zu beziehen und nicht auf den Fortschritt der Medien. Die Integration des Films in die Medienwissenschaft wird so unterbrochen. Denn Film lässt sich nicht unter ‚Bewegtbild‘ subsumieren. Kracauer wäre derjenige, der daran erinnert, um was es eigentlich geht. Das bringt auch ein Moment des Widerstands mit sich und eröffnet den Blick auf Geschichte sowie den Film und das Kino in ihrer geschichtlichen Form. Damit rücken diese auch als gesellschaftliche Phänomene in ein verändertes Licht. Sie sind etwas, das wir verlieren könnten. Wir müssen uns fragen, ob wir das wollen.

Das Gespräch führten Daniel Fairfax, Nora Neuhaus und Felix Trautmann.

DANIEL MOERSENER

Adorno,
EIN FAN DES FILMS

Man darf sich das Verhältnis der Kritischen Theorie zum Kino als Navigation durch widersprüchliche Positionen vorstellen und gleichwohl als alternierende Parallelmontage zwischen journalistischer, wissenschaftlicher und sogar praktischer Tätigkeit. Da ist die frühe Filmkritik Siegfried Kracauers und später dann sein historiographischer Zugang zum Film. Da ist einerseits die revolutionäre Kinobegeisterung Walter Benjamins und andererseits die häufig herbeizitierte Kritik Theodor W. Adornos und Max Horkheimers an der US-amerikanischen Kulturindustrie, die wiederum durch ihre konkreten Berührungen mit dem Hollywood der Vierziger kontrastiert wird. Fakt ist, das Gespenst des Kinos suchte die Kritische Theorie auf vielgestaltige Weise immer wieder heim, ein Loskommen davon war ihr unmöglich. Insbesondere für Adorno, der ab den sechziger Jahren die ästhetischen Möglichkeiten des Kinos nicht nur implizit anerkannte, sondern sie auch zum Fluchtpunkt seiner ästhetischen Theorie werden ließ.

Bereits die dadaistische Proletarier-Comedy in den Filmen der Marx Brothers stieß bei Adorno und Horkheimer in den vierziger Jahren auf Bewunderung. Beide würdigten auch die großen US-amerikanischen Kinosäle als Zufluchtsort. So heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*: „Der Hausfrau gewährt das Dunkel des Kinos (…) ein Asyl, wo sie ein paar Stunden unkontrolliert dabeisitzen kann, wie sie einmal, als es noch Wohnungen und Feierabend gab, zum Fenster hinausblickte. Die Beschäftigungslosen der großen Zentren finden Kühle im Sommer, Wärme im Winter an den Stätten der regulierten Temperatur."

Tatsächlich gedachten Horkheimer und Adorno selbst, in Hollywood einen Aufklärungsfilm zur Kritik des Antisemitismus drehen zu lassen, für den Elia Kazan und Dalton Trumbo als mögliche Partner im Gespräch waren. Das Projekt kam aber über die Planungsphase nicht hinaus. Horkheimer verfasste überdies für das *American Jewish Committee* 1947 ein Gutachten zu Edward Dmytryks Kriminalfilm *Crossfire*, der den Antisemitismus unter Kriegsheimkehrern anklagte.

1967 reflektierte Adorno seine Thesen von der Kulturindustrie als Massenbetrug neu. Er musste zugestehen, dass die Kulturindustrie sich in ihrer ästhetischen und ideologischen Funktion so widersprüchlich verhält, wie es die Gesellschaft ist, auf die sie losgelassen wird. Adorno sprach der Kulturindustrie die Möglichkeit zu, ihren eigenen falschen Zwecken entgegenzutreten: „Sie enthält das Gegengift ihrer eigenen Lüge", stellte er in seinem Essay *Filmtransparente* fest.

1970 posthum erschienen, markiert die *Ästhetische Theorie* den Schlussakt jener Kritischen Theorie, die gleichermaßen von Bilderverboten und der Sehnsucht nach utopischen Bildern zehrte. Bilder, wie Adorno sie schon drei Jahre zuvor bei Charlie Chaplin gefunden hatte, der für ihn die „Utopie einer Existenz" verkörperte, „die befreit wäre von der Last des Man-selbst-Seins". Gerade im populären Kinofilm scheint sich für Adorno plötzlich ein neuer ästhetischer Horizont aufzutun.

Mit Altersmilde hat das allerdings wenig zu tun. Noch immer urteilt Adorno hart über die ästhetische Moderne, wo sie sich folgsam in das gesellschaftliche Realitätsprinzip und seinen Betrieb eingliedert. Aber das Kriterium seiner Betrachtungen hat sich verändert, die starre Dichotomie zwischen „echter Kunst" und ideologischer Kulturindustrie besteht nicht mehr. Vielmehr entwickelte Adorno einen differenzierten Begriff der Massenkultur. In der *Ästhetischen Theorie* heißt es gleich auf den ersten Seiten: „Die von oben her gestellte Frage, ob ein Phänomen wie der Film noch Kunst sei oder nicht, führt nirgendwohin. (…) Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten." Solche Invarianten wie Gattungsbegriffe, Geniekult, Künstlerhabitus oder würdevoller Ernst garantieren Adorno zufolge kein unabhängiges Kunstwerk, sondern sind hochgradig ideologisch. Ihr Bewegungsgesetz, die gesellschaftliche Tendenz, der sich Kunst im Spätkapitalismus unterworfen sieht,

ist hingegen ihr Warencharakter: „Verdinglicht sie sich nicht, so wird sie Ware", sagt Adorno.

Künstlerische Autonomie besteht daher niemals *a priori*. Sie muss dem Warencharakter permanent abgetrotzt werden und kann ihm doch nur opponieren, weil sie aus ihm entspringt. Das klingt nach Dilemma, ist aber als einzig verbleibender Ausweg zu verstehen. „Auf den Verlust ihrer Selbstverständlichkeit reagiert Kunst nicht bloß durch konkrete Änderungen ihrer Verhaltens- und Verfahrensweisen, sondern indem sie an ihrem eigenen Begriff zerrt wie an einer Kette: der, dass sie Kunst ist."

Die Entkunstung der Kunst als Geburtsmal ästhetischer Autonomie: Dahinter verbirgt sich nicht zufällig eine widersinnige Komik und damit auch eine Affinität zum Populären. Denn Adorno nennt diese vertrackte Situation so knapp wie humorvoll ein „Münchhausenkunststück". Als Münchhausen im Morast zu versinken drohte, zog er bekanntlich sich selbst, samt seinem Pferd, am eigenen Haarzopf aus dem Sumpf. So führt das Bewegungsgesetz moderner Kunst geradewegs hinein in die Warenform, den Sumpf, um in der Metapher zu bleiben.

Fakt ist, das Gespenst des Kinos suchte die Kritische Theorie auf vielgestaltige Weise immer wieder heim, ein Loskommen davon war ihr unmöglich.

Das autonome Formgesetz künstlerischer Moderne stellt wiederum die Hand dar, die am Haarschopf den Menschen- und Pferdekörper aus eigener Kraft dem Morast entreißt. Künstlerische Form macht das ästhetische Rohmaterial des Kunstwerks seiner Warenform abspenstig. „Form wirkt als Magnet, der die Elemente der Empirie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet."

Die Empirie deformieren, um neue, fremdartige Gebilde zu schaffen; voller waghalsiger Akrobaten, tollkühner Reiter und wilder Pferde, die sich immer wieder haarscharf dem Tod entwinden.

Der populäre Film ist geradezu prädestiniert, dieses ästhetische Programm umzusetzen. Schließlich handelt es sich beim Kino um eine technisch reproduzierbare Volkskunst. Seine historischen Vorgänger waren der Karneval, der Zirkus, das Varieté und der Jahrmarkt — Buster Keaton begann seine Karriere noch im Varieté. Und während der populäre Film in der *Ästhetischen Theorie* zwar nur ein Dutzend Mal Erwähnung findet, wird Adorno nicht müde zu betonen, dass es sich bei Zirkusakrobatik und Clownsnummern um die Urbilder ästhetischer Autonomie handelt.

Nicht nur hat ein autonomes Konstruktionsprinzip in der Kunst sein „Korrelat an dem Element des Albernen und Clownshaften", Adorno wird noch deutlicher: „Auf dem obersten Formniveau wiederholt sich der verachtete Zirkusakt: die Schwerkraft besiegen; und die offene Absurdität des Zirkus: wozu all die Anstrengung, ist eigentlich schon der ästhetische Rätselcharakter." Das ist nicht weniger als eine genaue Beschreibung des kinematographischen Archetyps, der Slapstick-Comedy von Charlie Chaplin, Buster Keaton und den Marx Brothers.

Eine der berühmtesten Szenen aus Chaplins Film *Modern Times* (1936) zeigt ihn am Fließband, er zieht Schrauben in immer schnellerem Tempo fest. Plötzlich scheint ihn das Fließband zu erfassen, oder vielmehr, er springt aus eigenem Antrieb darauf, sein Kollege ruft noch entsetzt „He's crazy!", aber da saust Chaplin schon mit tänzerischer Anmut zwischen den Zahnrädern umher. Als er wieder aus dem Schlund der Maschine auftaucht, ist er wie durch ein Wunder unversehrt. Mitte der dreißiger Jahre wuchs der Druck auf Chaplin, zu einem glatteren Tonfilmstil überzugehen. Den Vorgaben scheinbar folgend, schuf Chaplin mit *Modern Times* und *The Great Dictator* zwei surrealistisch improvisierte Hybridfilme, die stumme Pantomime und dadaistische Nonsenssprache vermischten.

Die Marx Brothers kapern hingegen in *A Night at the Opera* eine Opernpremiere, um die bürgerlich-hüftsteife Soiree in eine lustvolle Party zu verwandeln, irgendwo zwischen Baseballspiel, Abenteuerfilm und Saloon. Buster Keaton bastelte in seinen Filmen derweil geheimnisvolle Apparaturen, deren Bestandteile ihrer technischen Funktion entfremdet werden, die aber dadurch plötzlich viel besser funktionieren. Die Schwerkraft besiegen, das ästhetische Rohmaterial von unten nach oben neu arrangieren, zuletzt die offenbare Absurdität der zweckbefreiten Bewegung filmischer Körper und Objekte – das ist eine materialistische Filmästhetik und zugleich die Utopie einer Gesellschaft, die der jetzigen grundlegend entgegensteht.

„Als ästhetisches Phänomen kennzeichnet das Formlose den Film", konstatiert die Filmwissenschaftlerin und Adorno-Schülerin Heide Schlüpmann in ihrem Buch *Öffentliche Intimität* von 2003. Mitnichten hat man es im Kino mit einem zurichtenden Dispositiv oder einem patriarchalen Blickregime zu tun, sondern im Gegenteil mit deren Auflösung. Ein Kinofilm besteht nicht nur aus formbefreiten Körpern und zweckbefreiten Handlungsabläufen. Die Einstellungen des Films, die kontinuierlich aneinander anschließen, setzen sich in der Montage auch fortwährend gegeneinander ab. Jede Einstellung tritt damit in Widerspruch zur vorangegangenen, jeder Schnitt wird zum Umsturz. Wo der Film – man spricht nicht ohne Grund von *movies* – sein Material auf solche Weise in tanzende Bewegung setzt, sind auch tanzende gesellschaftliche Verhältnisse nicht mehr fern.

Im akademischen Betrieb fanden diese Gedanken kaum Widerhall. Anstatt auf den „unbenannten Konnex Adornos Theorie mit der Massenkultur" einzugehen, wie Schlüpmann schreibt, setzte sich seit den siebziger Jahren eine „affirmative Medienwissenschaft" durch, die sich begierig auf Lacan, Foucault und Derrida stürzte. Doch Adornos Sprache war eine, die „unermüdlich Bilder produziert", wie die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch es einmal ausdrückte. Seine ästhetische Theorie ist dem Kino so sehr verpflichtet, dass sie selten von ihm spricht. Um schließlich doch, mit offenen Augen träumend, im Kinosaal anzulangen.

Überarbeitete Fassung eines Textes, der zuerst unter dem Titel *Bilderverbot und Bildersehnsucht* in der *Jungle World* am 18.06.2020, Ausgabe 2020/25 erschien.

Wo der Film – man spricht nicht ohne Grund von *movies* – sein Material auf solche Weise in tanzende Bewegung setzt, sind auch tanzende gesellschaftliche Verhältnisse nicht mehr fern.

EINLADUNG

3. KONGRESS

ZUKUNFT DEUTSCHER FILM

100 JAHRE FRANKFURTER POSITIONEN

Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Instituts für Sozialforschung befasst sich der 3. Kongress Zukunft Deutscher Film mit der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule und begibt sich dabei auf die Suche nach einer besseren Zukunft für die Filmkultur.

5 Jahre Frankfurter Positionen sind zudem Anlass genug, vom 19. – 21. April 2023 deren politische Wirkkraft – vor dem Hintergrund der anstehenden FFG-Novelle – zu reflektieren.

Detaillierte Informationen zu dem Programm finden Sie demnächst auf

WWW.LICHTER-FILMFEST.DE

KULTURFONDS Frankfurt RheinMain

HESSENFILM UND MEDIEN

STADT FRANKFURT AM MAIN KULTURAMT

IfS Institut für Sozialforschung

AUTORINNEN UND AUTOREN

Tim Abele aus Ravensburg studiert Filmkulturerbe in Potsdam, nach einem Studium der Medienwissenschaft und Archäologie in Marburg und Istanbul. Er veröffentlicht regelmäßig Filmkritiken, u.a. auf *critic.de* und war bislang vor allem im filmischen Ausstellungs-, Museums- und Archivwesen und für Filmfestivals tätig. Schwerpunkte liegen dabei auf Film- und Mediengeschichte, Erinnerungskultur, filmbegleitenden Materialien und kuratorischer Arbeit.

Maren Burger studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Soziologie an der Goethe-Universität in Frankfurt. Zu ihren Kernthemen zählen die feministische Filmtheorie und Protestkultur. Nach Beschäftigungen im Rundfunk und der freien Theaterszene arbeitet sie seit 2022 für *Lichter Filmkultur*.

Daniel Fairfax ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt und Redakteur der australischen Filmzeitschrift *Senses of Cinema*. 2021 ist sein Buch *The Red Years of Cahiers du Cinéma (1968–1973)* bei *Amsterdam University Press* erschienen.

Susanne Heinrich hat im Alter von 19 bis 25 vier Bücher geschrieben und erhielt für ihre literarische Arbeit zahlreiche Auszeichnungen, u. a. eine Nominierung für den *Ingeborg-Bachmann-Preis*, Aufenthaltsstipendien des *Literarischen Colloquium Berlin*, der *Villa Aurora Los Angeles*, der *Deutschen Akademie Rom Casa Baldi* und der *Akademie Schloss Solitude*. Von 2012–2019 studierte sie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin Regie. Ihr Abschlussfilm *Das melancholische Mädchen* gewann 2019 den *Max Ophüls Preis*: *bester Spielfilm* sowie den Hauptpreis beim *Neiße Filmfestival*. Neben ihrer künstlerischen Arbeit lehrt sie an Filmhochschulen und ist Kommissionsmitglied der *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*. Heinrich lebt mit ihrer Tochter in Leipzig.

Kenneth Hujer studierte Philosophie und Germanistik in Hamburg, Berlin und Rom, ist freier Autor und schreibt über Popkultur, Stadtentwicklung und Architektur. Zum Bauhaus-Jubiläum 2019 war er Mitherausgeber der Publikation *Das Haus des weißen Mannes. Eine Lithographie von Johannes Itten* (1921). Für *LICHTER* verfasste er 2021 das Konzept für ein *Haus der Filmkulturen* und betreute die Publikation *Das Andere Kino. Texte zur Zukunft des Kinos.*

Daniela Kloock, Dr. phil., Soziologin, Autorin und Herausgeberin. Medien- und kulturwissenschaftliche Forschung und Lehre (*TU Berlin* und *UdK Berlin*) mit dem Schwerpunkt Medien-, Film- und Wahrnehmungstheorien. Film- und Medienprojekte u. a. für den Berliner *Senat für Schule und Jugend*, wissenschaftliche Mitarbeit an der *Akademie der Künste* in der Sektion Film- und Medienkunst, freie Mitarbeit in der Filmredaktion der *Berliner Zeitung*, als es diese noch gab. Derzeit schreibt sie für die websites *art-in-berlin* und *getidan* (Autoren über Kunst und Leben) über Film und Kunst. Zu ihren Veröffentlichungen gehören *Von der Schrift- zur Bildschirmkultur – Analyse aktueller Medientheorien* (2003), *Zukunft Kino – the End of the Reel World* (2008) und *Medientheorien – eine Einführung* (2012).

Daniel Moersener Daniel Moersener studierte Filmwissenschaft und Philosophie in Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Affinität von Kritischer Theorie und Massenkultur, das Spannungsverhältnis von Politik und Ästhetik, das klassische und New-Hollywood-Kino sowie die europäischen Neuen Wellen. Er ist außerdem Filmemacher (u.a. *Outlaw* aus dem Jahr 2018 und *Hustler* aus dem Jahr 2022) und Filmkritiker, u.a. für *ZEIT*, *taz* und *Jungle World*.

Nora Neuhaus studierte Kulturwissenschaften in Hildesheim und Rom sowie Bühnenbild und Kostüm in Stuttgart. Sie hat wissenschaftlich u.a. am Städel Museum Frankfurt und für die Ausstellung *Confessions of the Imperfect* der internationalen Museumskooperation *L'Internationale* gearbeitet, als Bühnen- und Kostümbildnerin u.a. am Schauspiel Hannover und am Mousonturm Frankfurt. Derzeit schließt sie ein Masterstudium der Curatorial Studies in Frankfurt am Main ab und arbeitet u.a. für das Marburger DFG-Projekt *Transdisziplinäre Netzwerke des Medienwissens*. Aufsatzveröffentlichungen 2022/23 in *Im Sinne der Materialität. Film und Gesellschaft nach Siegfried Kracauer*, hg. von Leonie Hunter und Felix Trautmann, sowie auf *arthistoricum.net*.

Sebastian Selig, cinephiler Kurator, Kinomacher und Autor. Bereist seit vielen Jahren die Welt auf der steten Suche nach immer neuen Kinoerfahrungen und schreibt über die dort gemachten Entdeckungen und Erlebnisse. Texte u.a. in *Deadline – Das Filmmagazin*, *Critic.de*, *Splatting Image* sowie in diversen Sammelbänden wie *Berlin Visionen – Filmische Stadtbilder seit 1980* oder *Dario Argento – Anatomie der Angst*.

Rüdiger Suchsland ist Journalist, Autor und Regisseur. Er studierte Geschichte, Philosophie und Politik. Seitdem Arbeit als freier Journalist und Kritiker. Hinzu kommen gelegentliche Lehraufträge und Buchbeiträge. Thematische Schwerpunkte seiner Arbeit sind Film, Theorie, Popkultur und Asien. Seit 1997 ist er Redakteur beim Internetmagazin *artechock*. Seit 1998 Arbeit für verschiedene Filmfestivals, Teilnahme in internationalen Jurys. Seit 2004 in wechselnden Funktionen im Vorstand des *VDFK (Verband der deutschen Filmkritik)*. Seit 2014 auch Filmregisseur.

Felix Trautmann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Institut für Sozialforschung*. In seiner Forschung bewegt er sich zwischen politischer Philosophie, Gesellschaftstheorie und Ästhetik. Jüngste Publikationen: *Das Imaginäre der Demokratie. Politische Befreiung und das Rätsel der freiwilligen Knechtschaft* (Konstanz 2020); sowie als Herausgeber (gemeinsam mit Leonie Hunter) *Im Sinne der Materialität. Film und Gesellschaft nach Siegfried Kracauer* (Berlin 2022).

IMPRESSUM

Not und Zerstreuung
100 Jahre Frankfurter Schule, 5 Jahre Frankfurter Positionen

Diese Publikation erscheint in Vorbereitung auf den 3. Kongress *Zukunft Deutscher Film*, der vom 19. bis 21. April 2023 in Frankfurt am Main stattfinden wird – im Rahmen des *Lichter Filmfest Frankfurt International* (18. bis 23. April 2023).

HERAUSGEGEBEN VON

Gregor Maria Schubert
Johanna Süß
Kenneth Hujer

LICHTER Filmkultur e.V.
Leipziger Straße 9
60487 Frankfurt am Main

KONZEPT

Kenneth Hujer

REDAKTION

Kenneth Hujer & Maren Burger

LEKTORAT

Maren Burger, Lukas Rothe
& Sascha Müller

TEXTE

Tim Abele, Maren Burger, Daniel Fairfax, Susanne Heinrich, Kenneth Hujer, Daniela Kloock, Daniel Moersener, Nora Neuhaus, Sebastian Selig, Rüdiger Suchsland, Felix Trautmann

GESTALTUNG

desres design studio | desres.de
Michaela Kessler, Anna-Lena Günther

DRUCK

Bauerprint GmbH Aschaffenburg
www.bauerprint.de
V.i.S.d.P: Gregor Maria Schubert

© Texte bei den Autorinnen und Autoren

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung des Herausgebers unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Ein Projekt von

LICHTER FILMFEST FRANKFURT INTERNATIONAL

Lichter Filmkultur e.V.

KONTAKT

www.zukunft-deutscher-film.de
info@lichter-filmfest.de

KULTURFONDS Frankfurt RheinMain

HESSENFILM UND MEDIEN

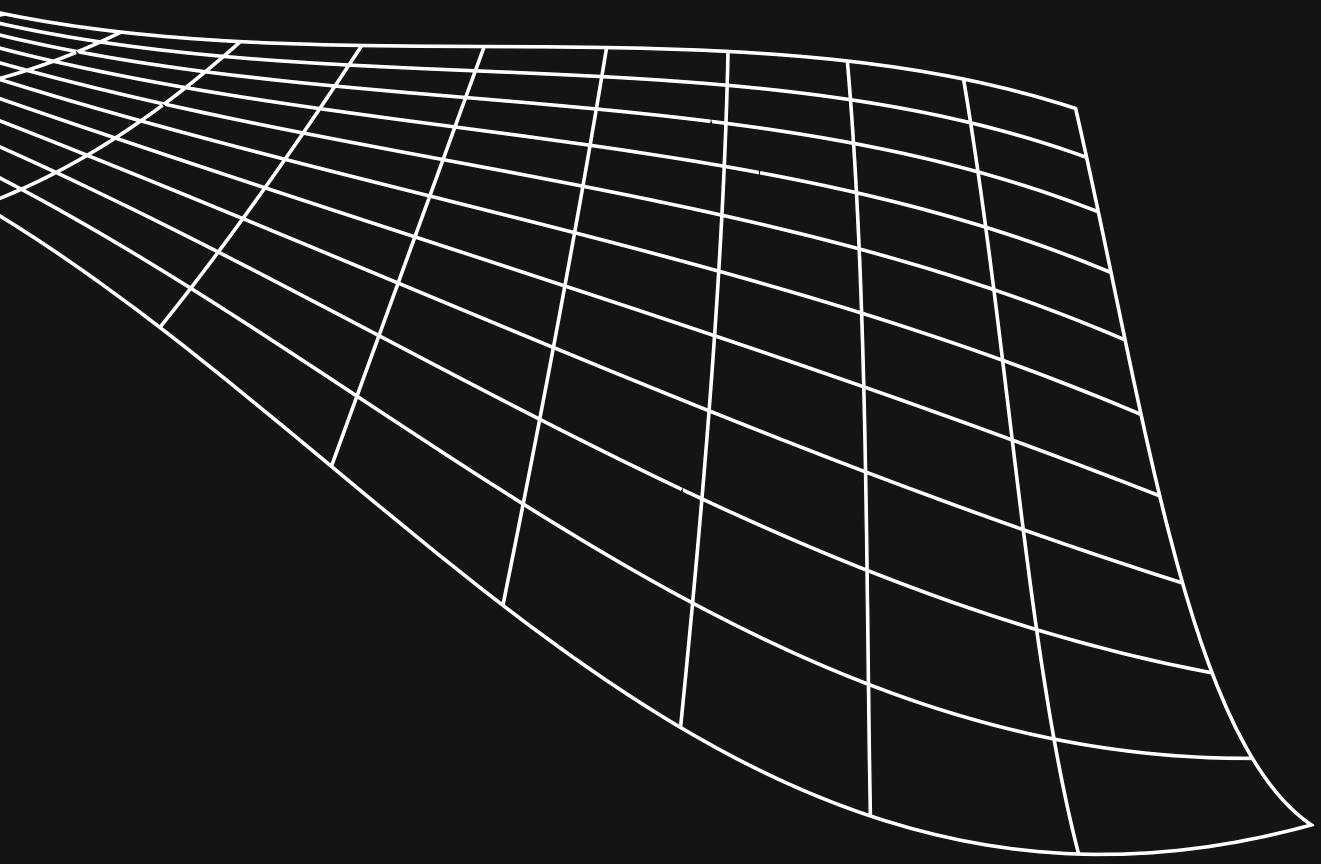
STADT FRANKFURT AM MAIN KULTURAMT

IfS Institut für Sozialforschung

SCHRIFTEN

Trade Gothic
by Jackson Burke | linotype.com
Neue Machina
by Pangram Pangram® Foundry
pangrampangram.com
Sporting Grotesque
by Lucas Le Bihan | velvetyne.fr
PP Eiko
by Pangram Pangram® Foundry
pangrampangram.com

1. Auflage, 2023



not und zerstreuung

100 JAHRE FRANKFURTER SCHULE, 5 JAHRE FRANKFURTER POSITIONEN