

Eine gewisse Tendenz im deutschen Film

Ein Essay zur Situation des deutschen Films von Hagen Myller

Ein Film, der nicht gesehen wird, existiert nicht. Man mag einwenden, er existiere immerhin in Form eines 35 oder 16 mm Filmstreifens, oder als Videoband, analog oder digital, vielleicht auch als DVD oder Blu-ray Disc, oder auch nur als Datei auf einer Festplatte, also er existiere immerhin in seiner materiellen Form, sozusagen als möglicher Film mit der Potenz gesehen zu werden, irgendwann einmal. Aber diese an sich nahe liegende Auffassung teilt noch nicht einmal der Gesetzgeber. Ausgerechnet die Finanzverwaltung sieht von der materiellen Grundlage des Films vollkommen ab. Sie betrachtet Film, unabhängig von seiner Qualität, als immaterielles Gut. Sie betrachtet ihn also als geistiges Gut. Das hängt nicht mit der geistigen Leistung seiner Macher zusammen, deren Werke manchmal die nötige Schöpfungshöhe vermissen lassen. Es hängt damit zusammen, dass der Film keinen Wert an sich besitzt, sondern, wie viele Güter, nur den Wert, den man ihm zuschreibt. Anders als bei anderen Gütern ist diese Zuschreibung eines Wertes allerdings nicht an seinen Tauschwert gebunden. Wenn man aus dem Kino kommt, nimmt man nichts mit, was man tauschen könnte. Die Zuschreibung eines Wertes hängt an der Kinokasse allein vom Zuspruch ab, die ein Werk erhält, also davon, ob ein Film gefällt, ob er gesehen wird oder nicht. Jeder Produzent kann ein Lied davon singen. Und dieser Zuspruch wiederum setzt ein Verstehen des Werkes in der einen oder anderen Form voraus. Tatsächlich existiert der Film nur im Kopf des Zuschauers. Erst der Zuschauer erkennt die Bedeutung der Bilder und Töne und versteht ihren Sinn. Ein Film braucht den Zuschauer, damit er ein Film ist. Ein Film, der nicht gesehen wird, existiert nicht.

Von diesen nicht existierenden Filmen gibt es in Deutschland mehr als man gemeinhin glaubt, und wie bei allen Dingen, die nicht existieren, ist auch hier die Datenlage etwas unscharf, denn die Filmförderungsanstalt in Berlin (FFA) hört nach den 100 meistgesehenen Filmen pro Jahr auf zu zählen. Aus den übrigen Angaben der FFA und der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) ergibt sich jedoch folgendes Bild: 2008 wurden in Deutschland 185 Langfilme, d.h. Filme, die eine Mindestlänge von 79 Minuten haben, zur Erstaufführung ins Kino gebracht. Davon waren ein knappes Drittel, genauer gesagt 60 Filme, Dokumentarfilme. Lässt man die Dokumentarfilme außer Betracht, da sie unter anderen Produktionsbedingungen zustande kommen, verbleiben 125 Kinospielefilme.

Von diesen 125 Spielfilmen, hatten 25 bis zu ca. zehntausend Zuschauer. Wenn die Statistik

von bis zu zehntausend Zuschauern spricht, dann meint sie zehntausend bis null. Wo hier der Durchschnitt liegt, ist schwer zu sagen, aber wahrscheinlich tendiert er eher gegen null als gegen zehntausend, da es genügend Filme gibt, die nur ein paar Hundert Zuschauer erreichen. Jede Premiere an einem renommierten Stadttheater zieht an einem Abend mehr Zuschauer, als diese Filme im Laufe ihrer gesamten Auswertung in ganz Deutschland.

Weitere 24 Filme hatten vergangenes Jahr bis zu fünfundzwanzigtausend Zuschauer. Auch für diese wie für die folgenden Kategorien gilt, dass sich die Zuschauerzahlen eher unterhalb des Mittelwertes als oberhalb von ihm befinden, dass also die meisten Filme der jeweiligen Kategorie weit weniger Zuschauer hatten, als die Formulierung 'bis zu' vermuten lässt.

In der Kategorie bis fünfzigtausend Zuschauer reüssierten 26 Filme und weitere 26 in der Kategorie bis zweihunderttausend Zuschauer. Weitere 8 Filme erreichten fünfhunderttausend Zuschauer, 5 Filme bis zu einer Million und 11 Filme lockten schließlich mehr als eine Million Zuschauer ins Kino.

Eine Million Zuschauer ist die Schallmauer im deutschen Film. Die Statistik der FFA über die erfolgreichsten deutschen Filme zählt nur Filme, die über eine Million Zuschauer erreicht haben. Insgesamt sahen im Jahr 2008 33,9 Millionen Zuschauer 125 deutsche Spielfilme. Hier noch einmal die Zahlen im Überblick:

Spielfilme 2008:	125	davon
bis 10 Tsd. Zusch.:	25	
bis 25 Tsd. Zusch.:	24	
bis 50 Tsd. Zusch.:	26	
bis 200 Tsd. Zusch.:	26	
bis 500 Tsd. Zusch.:	8	
bis 1 Mio. Zusch.:	5	
ü. 1 Mio. Zusch.:	11	

In der Spitze sehen diese Zahlen eigentlich ganz anständig aus, weshalb Staatsminister Bernd Neumann, der sich nicht nur mit der Einführung des Deutschen Filmförderfonds (DFFF) um den deutschen Film verdient gemacht hat und sich deswegen in der Branche zu Recht großer Beliebtheit erfreut, dass er also mit Stolz hervorhob, dass der deutsche Film 2008 seinen Marktanteil auf 26,6 Prozent steigern konnte. Sogar der amerikanischen Fachzeitschrift 'Variety' war das während der letzten Berlinale einen Aufmacher wert, vermutlich aber aus anderen Gründen und eher als Warnung an die Hollywood Major Studios zu verstehen, für die Deutschland einer der größten Absatzmärkte im Ausland ist. Doch die Amerikaner müssen

sich keine Sorgen machen, und werden es wohl auch nicht, denn der Steigerung des deutschen Marktanteils am Gesamtkinobesuch um gut 40 Prozent im Vergleich zum Vorjahr 2007, ging ein Verlust um 25 Prozent vom Jahr 2006 auf 2007 voraus. Tatsächlich pendelt der deutsche Marktanteil seit sechs Jahren zwischen 17,1 und 26,6 Prozent, oder gemittelt für die Spitzen- und Tiefstwerte in dieser Zeit zwischen 17,8 und 25,4 Prozent. Vorher lag er teilweise weit darunter.

Zusätzlich verzerrt wird die Statistik dadurch, dass die FFA so genannte Ausreißer, d.h. Filme, die einen nicht zu erwartend hohen Zuschauerzuspruch hatten, nicht aus der Statistik herausrechnet, während sie internationale Koproduktionen mit nur minoritärer deutscher Beteiligung als deutsche Produktionen hineinrechnet. So wurden 2008 die englische Produktion "Earth" ("Unsere Erde"), die mit 3,77 Millionen Zuschauern auf Platz 2 im Ranking der besten 100 deutschen Filme steht, sowie die französische Produktion "Astérix aux jeux olympiques" ("Asterix bei den Olympischen Spielen") mit 1,56 Millionen Zuschauern (Rang 6) als deutsche Produktionen gewertet. Allein diese beiden Filme erreichten 16 Prozent des Publikums, das 'deutsche' Filme sah, und erwirtschaftete 4 Prozent innerhalb des deutschen Marktanteils. Für das erste Halbjahr 2009 firmieren in der aktuellen Statistik der FFA die amerikanischen Produktionen "The Reader" ("Der Vorleser") und der Tom Cruise Film "Valkyrie" ("Operation Walküre") als deutsche Filme, und für das zweite Halbjahr wird wohl Quentin Tarantinos letztes Werk, das in Babelsberg gedreht wurde, auch noch hinzu kommen. "Valkyrie" und "Inglourious Basterds" als deutsche Filme zu bezeichnen, macht ungefähr genauso viel Sinn, wie einen Mercedes, der in Alabama, USA, vom Band rollt, ein amerikanisches Auto zu nennen. Diese Form der Augenwischerei ist schon nicht mehr fahrlässig, sie ist gefährlich, denn sie verstellt den Blick auf die tatsächliche Situation des deutschen Films.

Denn von den 125 Spielfilmen erwirtschafteten die 11 so genannten Zuschauermillionäre (einschließlich der ausländischen Koproduktionen) insgesamt zwei Drittel oder 66,5 Prozent des Umsatzes an den Kinokassen. Zählt man die Filme über fünfhunderttausend Zuschauer dazu, erzielten diese 16 Filme 77,6 Prozent der Einnahmen, und schließt man die Filme über zweihunderttausend Zuschauer noch mit in die Rechnung ein, so bringen es diese insgesamt 24 Filme auf ungefähr 85 Prozent des gesamten Umsatzes. Auch im deutschen Film gilt offensichtlich das Paretoprinzip, bekannt als die 80-20-Regel: Knapp 20 Prozent der Filme generieren stark 80 Prozent des Zuschaueraufkommens. Umgekehrt ausgedrückt: Die restlichen 101 Spielfilme stritten sich vergangenes Jahr um die Gunst der verbleibenden ca. 5 Millionen Zuschauer, die deutsche Filme sahen. Noch einmal zum Vergleich: 2008 gingen insgesamt 129,4 Millionen Besucher in deutsche Kinos, und davon 95,5 Millionen in

ausländische, vorwiegend amerikanische Filme. So viel zum Erfolg des deutschen Films.

Doch leider ist das nicht das Ende der schlechten Nachrichten. Das Wort von den 11 Zuschauermillionären suggeriert, dass immerhin ein Teil der deutschen Filme erfolgreich war, und unter erfolgreich versteht man immer auch finanziell erfolgreich. Aber die deutsche Filmszene ist bescheiden geworden und versteht unter erfolgreich auch Filme, die wenigstens einen gewissen Zuschauerzuspruch erfahren haben, unabhängig vom finanziellen Erfolg. Denn tatsächlich erreichen, abhängig von jährlichen Schwankungen, nur ca. 2 - 3 Prozent aller deutschen Produktionen den so genannten Break Even, d.h. den Punkt, an dem die Herstellungskosten durch die Einnahmen gedeckt sind. Auf das Jahr 2008 hochgerechnet wären das 3 vielleicht 4 Produktionen - von 125. Mit anderen Worten: Der Rest der deutschen Filme ist für die Produzenten rechnerisch ein finanzieller Verlust. Die Produzenten müssten Insolvenz anmelden, gäbe es nicht die deutsche Filmförderung.

Filmform und Filmförderung

Ohne Förderung geht es nicht. Einerseits gehen deutsche Zuschauer an sich seltener ins Kino als z.B. Zuschauer in Frankreich oder den USA, ganz zu schweigen von dem wesentlich größeren Markt in den Staaten, andererseits ist, wie gesehen, die Akzeptanz heimischer Produktionen trotz steigender Tendenz nach wie vor zu gering, sind die Konkurrenzmedien, wie insbesondere das Fernsehen, zu stark, mit anderen Worten, ist der Markt in Deutschland zu klein, gemessen an den durchschnittlichen Produktionskosten, die trotz allem hier noch immer bei weitem niedriger sind als in den USA, als dass sich frei finanzierte Produktionen rechnen könnten. Ohne Förderung geht es also nicht und wird es auch auf absehbare Zeit nicht gehen.

Ein Großteil dieser Förderungsgelder wird durch den Bund bereit gestellt, entweder direkt aus Steuermitteln, die der Beauftragte für Kultur und Medien entweder durch das BKM selbst oder über den Deutschen Filmförderfonds nach Antrag, Prüfung und Genehmigung zuweisen lässt, oder aus Abgaben der Kino-, Video- und TV-Branche, die durch die FFA vergeben werden. Eine dritte wesentliche Säule der Förderung bilden die Länderförderungen wie z.B. die Medienboard Berlin-Brandenburg, der Film-Fernseh-Fonds Bayern, die Filmstiftung Nordrhein-Westfalen oder die Filmförderungen in Leipzig (MDM), Hamburg (FFHSH) und Stuttgart (MFG). Abgesehen von der staatlichen Filmförderung ist die Beteiligung von Fernsehsendern insbesondere der Öffentlich Rechtlichen Fernsehanstalten an den Herstellungskosten ein weiterer Faktor, ohne den die Finanzierung deutscher Kinofilme in der

Regel nicht machbar wäre. Eigenmittel der Produzenten, Verleihgarantien oder andere Bankkredite als Avale werden als Finanzierung, mangels Masse oder wegen des hohen Verlustrisikos, nur in geringem Umfang und nur bei ausgewählten Produktionen eingesetzt.

Von den großen staatlichen Institutionen in Deutschland zusammen wurde so 2008 ein Fördervolumen von knapp 171 Millionen erreicht. Hinzu kommen noch kleinere Beträge von Fördereinrichtungen wie dem Kuratorium Junger Deutscher Film oder kleinerer Länderförderungen. Zählt man die Beteiligungen der öffentlich rechtlichen Fernsehsender dazu, die sich ja auch aus Gebühren finanzieren und ihre Budgets und somit ihre Beteiligungen an deutschen Filmen nicht frei erwirtschaften müssen, addiert sich das subventionierte Gesamtproduktionsvolumen auf geschätzt 210 Millionen Euro. Daraus ergibt sich nicht nur, dass eine ganze Anzahl deutscher Filme heillos unterfinanziert sind, es ergibt sich weiter, dass gemessen an den Ausgaben von Kommunen, Ländern und Bund für Opern und Theater dieses Förderungsvolumen vergleichsweise gering ist. Allein Berlin gibt für seine Bühnen, Sprechtheater und Opern, 240 Millionen Euro pro Jahr aus.

Aber hier geht es nicht darum, eine Kunst gegen die andere auszuspielen. Opern und Theater sind aufgrund ihrer Tradition, aber auch allein schon aus ihrer Kostenstruktur heraus, ganz anders zu subventionieren als der Film. Nachteilig wirkt sich hier für den Film sicher aus, dass sein potentielles Publikum wesentlich größer ist als das der Bühnen. Damit steigt zwangsläufig der Anspruch, dieses Publikum auch zu erreichen. Nachteilig wirkt sich weiter aus, dass der Film als Ware gehandelt werden kann und gehandelt wird - sofern sich ein Abnehmer dafür findet.

Dieser Warencharakter des Films und die Tatsache, dass er von privaten Produktionsfirmen hergestellt wird, führen dazu, dass die Subventionierung der Produktion nur als bedingt rückzahlbares Darlehen erfolgt, als Darlehen also, das im Erfolgsfall zurückgezahlt werden muss. Dieser Erfolgsfall tritt allerdings, wie gesehen, relativ selten ein. Tatsächlich liegt die Rückzahlungsquote aller Förderungen im Durchschnitt bei 7 Prozent. Die ursprüngliche Idee einer Filmförderung, die nur eine Art Anschubfinanzierung ist, und deren Haushalt durch Rückzahlung jährlich kumuliert, wird durch die Praxis leider nicht erfüllt. Dabei ist diese Idee so alt wie die Filmförderung selbst.

Bereits fünf Jahre bevor in Oberhausen Papas Kino für tot erklärt wurde, veröffentlichten am 2. August 1957 die drei Filmemacher Herbert Vesely, Heiner Braun und Haro Senft eine programmatische Schrift, die wie die Firma, die sie für die Durchsetzung ihrer Vorstellungen gegründet hatten, den Titel Filmform trug. Gespickt mit allerlei Zitaten forderten sie darin die Schaffung von Strukturen, die die Produktion künstlerisch wertvoller Filme ermöglichen sollten, die auch gesellschaftlich relevante Themen zum Gegenstand hatten. "Es ist die

Aufgabe der Filme [...], Bewußtsein bilden zu helfen, Formprobleme als bedenkenswert darzustellen, Unterhaltung zu bieten, die nicht den schlechten Geschmack von Langeweile, Fadheit und Verlogenheit hinterläßt." Was einerseits vom italienischen Neorealismus, vom britischen Free Cinema und den theoretischen Schriften der Kritiker der 'Cahiers du Cinema' beeinflusst war, die später die Nouvelle Vague bilden sollten, erinnert andererseits an eine Vorwegnahme von Dogma. "Die folgenden Maßnahmen sollen die Unabhängigkeit und Wirtschaftlichkeit des Unternehmens sichern: Wegfall von Stargagen, Einschränkung der Atelierbenützung, Reduktion auf den organisatorischen wie gestalterischen Rahmen eines Dokumentarfilms."

Überraschend ist, dass die Argumentation der Initiatoren stark wirtschaftlich ausgerichtet ist. Die Forderung nach künstlerischer Freiheit sollte durch "Senkung der Herstellungskosten" erreicht werden. Mehr als einmal ist in dem Programm die Rede von Wirtschaftlichkeit, von Filmen, die sich "amortisieren", oder von einer Produktion für ein "bestimmtes Publikum" mit "festem Marktanteil". Trotz der Forderung durch Filme "Bewußtsein bilden zu helfen" und "Formprobleme als bedenkenswert darzustellen", hatte man also den Erfolg beim Publikum im Blick: "Das bedeutet nicht, daß diese Filme den Zweck haben, die gehobenen Ansprüche einer kleinen Gruppe von Snobs zu erfüllen. Vielmehr soll jeder dieser Filme so aussehen, daß er mit Gewinn von einer bedeutenden Zahl Filminteressierter angesehen werden kann." Das sind konkrete ökonomische Vorstellungen. Fünf Jahre später reden die Verfasser des Oberhausener Manifests nur noch schwammig von "wirtschaftlichen Risiken", die man bereit wäre, gemeinsam zu tragen. Gemeinsam kann in diesem Zusammenhang nur heißen, durch die Allgemeinheit.

Den Autoren von Filmform dagegen war bewusst, dass der frei finanzierte deutsche Film damals, wie jede privat finanzierte Filmproduktion heute auch noch, in einem gewissen Dilemma steckt. Einerseits macht das Engagement von Stars den Rückfluss der Produktionskosten wahrscheinlicher, andererseits verteuert es die Produktion und zwar nicht nur um die Gagen der Stars. Um an der Kinokasse erfolgreich zu sein, muss der Film also einen möglichst breiten Publikumsgeschmack treffen. Das schränkt die Anzahl verfilmbarer Geschichten ein. Produzenten verlassen sich daher gerne auf die Produktion von Genregeschichten. Heute ist das z.B. die Romantic Comedy. Damals war es der Heimatfilm.

Aus diesem Zwang heraus und aus dem Wunsch, andere Geschichten zu erzählen als über Förster, Wilderer und Sennerinnen in hübschen Dirndl, kam die Idee ohne Stars zu drehen, und wie man heute sagen würde, on location, mit available light, kleinem Team und kleinem overhead. Doch abgesehen von ein paar Ausnahmen ging diese Rechnung nie auf. Da das schon früh absehbar war, wurde die ursprüngliche Vorstellung, durch Förderung nur das

Finanzierungsrisiko eines Projektes zu decken, in der sicheren Erwartung, dass der Film, ist er erst einmal gedreht, auch sein Publikum an der Kasse finden wird und die Mittel zurückzahlen kann, schon in Oberhausen fallen gelassen.

De jure steht die Rückzahlungsverpflichtung in den Richtlinien für die Produktionsförderung aller Förderanstalten, aber de facto glaubt keiner mehr an den Rückfluss der Fördermittel, es sei denn Bully Herbig, Til Schweiger oder Bernd Eichinger machen einen Film. Dabei ist Eichinger der einzige Produzent, der jenseits von bayrischem Humor und romantischer Komödie erfolgreich ernste Stoffe anpackt.

Wenn der Rückfluss der Mittel aber nicht mehr erwartet werden kann, weil er unrealistisch ist, stellt sich die Frage, wie und nach welchen Kriterien die Auswahl der Filme erfolgt, die gefördert werden.

Das Rohe, das Gekochte und das Halbgare

Allein diese Frage löst bei manchen Filmemachern nervöse Zuckungen aus, weil sie nicht ganz zu Unrecht befürchten, ihr liebstes Kind, der Kunstfilm, der Film als Kulturgut, stünde zur Disposition. Schon diese Formulierung ist ein Oxymoron. Was sollte ein Film anderes sein, als der Ausdruck der Kultur seiner Zeit? So spiegelt sich in dieser Angstreaktion die begründete Furcht, dass der Kunstfilm nie in der Lage sein wird, seine Herstellungskosten wieder einzuspielen, weshalb die Vertreter dieser Richtung möglichen Konsequenzen einer restriktiven Förderungspolitik mit dem Hinweis begegnen, dass der deutsche Staat auch eine kulturelle Verpflichtung habe. Diese Gleichsetzung von Kultur und Erfolglosigkeit ist ebenso alt wie arrogant. Bezeichnenderweise stehen die Verteidiger des Kunstkinos, in ihrer Auffassung, dass nur seichte Filme Erfolg haben können, auf einer Seite mit den Verfechtern des Kommerzfilms. Weder die eine noch die andere Seite wünscht oder hält es für möglich, dass eine dritte Lösung existiert. "Es kann auf die Dauer nicht im Interesse der Verantwortlichen liegen, daß ausgerechnet die fatalsten Unterströmungen einer Gruppenpsyche ihren filmischen Ausdruck finden und millionenfach verstärkt werden."

Diese programmatische Forderung der Gruppe Filmform kann nach wie vor als Kredo für den Kunstfilm gelesen werden. Mit "fatalsten Unterströmungen einer Gruppenpsyche", die "millionenfach verstärkt werden", meinten die Verfasser, was man als so genannte niedere Instinkte des Publikums und seinem Wunsch nach billigem Amüsement bezeichnen kann. Dem sollte entgegengewirkt werden. Noch unter dem Eindruck der Nazi-Propaganda, die die Mittel des Films für ihre Zwecke missbraucht hatte, idealisierten die Verfasser ein Kino

jenseits des Heimatfilms, das nicht manipulieren sollte. Es war die Aufgabe der Filme, "Bewußtsein bilden zu helfen" und "Formprobleme als bedenkenswert darzustellen". Allein die Wortwahl zeigt den pädagogischen Auftrag.

So erfolgte schon früh eine Trennung zwischen Kino und Filmen, die man für Kino hielt, die aber nur im Kino liefen. Zu letzteren gehören intellektuelle Thesenfilme, zu ersteren die Filme von Roland Klick. Daneben gab es die Bilder-Mythen von Wenders und Herzog und das literarische Kino von Schlöndorff. Fassbinder dagegen stand mit seinen melodramatischen Manierismen etwas abseits. Von allen am filmischsten, im Sinne der Erzählung einer Geschichte durch Bilder, war aber Roland Klick. Klick war ein Rebell. Im Unterschied zu vielen anderen, machte er wirklich Kino und mit "Deadlock" drehte er den einzigen deutschen Italo-Western. Leider beging Klick nach seinen drei fulminanten Filmen "Bübchen", dem besagten "Deadlock" und "Supermarkt" Mitte der 70er Jahre den Fehler, Simmel zu verfilmen, ein Frevel, für den er von den Kulturwächtern des Neuen Deutschen Films geteert und gefedert wurde, bevor man ihn aus dem Dorf gejagt hat. Von dieser Exkommunizierung hat sich Klicks Karriere nie mehr erholt. Als Peter Zadek sieben Jahre später Simmel verfilmt, ist es dem Magazin 'Der Spiegel' eine Meldung in seiner Rubrik 'Szene' wert. Die süffisante Notiz erregt sich nur noch über die Zufälligkeit des Zustandekommens dieser Produktion und nicht mehr darüber, dass sie überhaupt stattfindet. So schnell ändern sich die Zeiten. Die 68er hatten den Gang durch die Institutionen angetreten und nach dem deutschen Herbst waren sie schließlich dort angekommen.

Dabei fing alles ganz viel versprechend an. Wo der deutsche Heimatfilm immer wieder nur den alten Brei aufwärmte, waren die Produktionen des Neuen Deutschen Films der 60er und frühen 70er wild und roh. Es waren Filme ohne Rezept. Es wurde ausprobiert. Dramaturgische Regeln galten als hinderlich und waren verpönt. Im Mittelpunkt stand der Regisseur als alleiniger und genialischer Schöpfer seines Werkes gemäß der Autorentheorie. Es war eine Bewegung, die nahezu zeitgleich in ganz Europa stattfand und in West wie Ost Koryphäen hervorbrachte wie Antonioni, Bergmann, Godard, Fellini, Wajda und Polanski, um nur ein paar Namen zu nennen. Und natürlich gab es die großen Fünf des Neuen Deutschen Films, in deren Kielwasser eine ganze Anzahl anderer Regisseure beachtliches zustande brachte. Denn gelegentlich heben Einzelne das Licht der Erkenntnis etwas über den Horizont des allgemeinen Verstehens, und in diesem Licht werfen dann auch Zwerge lange Schatten.

Wie zu allen Zeiten gesellschaftlicher Umwälzung war auch damals die Öffentlichkeit bereit, sich mit den neuen filmischen Formen und Ideen auseinander zu setzen, aber wie immer war es auch hier nur eine Avantgarde, auch beim Publikum. Geführt wurde diese Diskussion in

den Medien von einer Gruppe von Leuten, die sich durch eines auszeichneten: Der Liebe zum Kino. Entstanden war diese Bewegung in Frankreich, angeführt von ihrem Mentor, dem Filmtheoretiker André Bazin, mit der von ihm herausgegebenen Zeitschrift 'Cahiers du Cinéma', die in ihrem deutschen Pendant 'Filmkritik' ihre Entsprechung fand. Aber die Liebe der Cineasten zum Kino und das Schreiben darüber ist keine cineastische, sondern eine literarische Erscheinung, und das Schreiben über Film, so schön es ist, hat nichts mit dem Machen von Filmen zu tun. Wie weit sich die Theorie über Film und die Praxis an der Kinokasse von einander entfernt hatten, wurde offensichtlich, als sich die Gesellschaft in den 80ern wieder konsolidierte und der deutsche Film auch in der öffentlichen Diskussion an Bedeutung verlor.

Neidisch blickte man nach 'New Hollywood' wo Filme entstanden, die gesellschaftlich relevante Themen in packenden Geschichten erzählten. Es war ausgerechnet der nicht gerade für eine elaborierte Dramaturgie bekannte Werner Herzog der beklagte, dass mit dem Exodus jüdischer Filmemacher im Dritten Reich, das Wissen um das filmische Erzählen verloren gegangen war. Das ist ebenso richtig wie falsch, denn die deutschen Filme der 50er Jahre beherrschten ihr Handwerk noch, wenn auch überwiegend auf sehr einfältige Weise.

"Anyone can make art but you have to know how to make a comedy." Dieser Titel der Dokumentation der ersten Meisterklasse, die der tschechische Regisseur Jirí Menzel 1992 für die European Film Academy gehalten hat, markiert eine Entwicklung, die in Deutschland Mitte der 80er Jahre begann und ungefähr zwei Jahrzehnte lang anhielt. Es war der Boom der Filmdramaturgie. Wie der Titel schon suggeriert, kann Kunst alles sein, aber das Lachen in der Komödie ist eine Funktion der Erzählung. Jeder, der in Vorfreude auf Lacher schon einmal einen Witz erzählt hat, den er selbst komisch fand, nur um am Ende in die versteinerten Gesichter seiner Zuhörer zu blicken, die seine Begeisterung nicht teilen konnten, weiß, wovon die Rede ist, und fragt sich, ob er den Witz nicht falsch erzählt hat. Was aber am Lachen nur besonders deutlich wird, gilt für jede Erzählung: Die Reaktion des Publikums ist eine Funktion der Präsentation des Erzählten.

Der Auslöser für den Boom der Filmdramaturgie war die Einsicht, dass jeder Film nur so gut sein kann, wie der Entwurf dieses Films, sein Drehbuch. Es ist geradezu beängstigend wie präzise sich die Qualität eines Films aufgrund seines Drehbuchs vorhersagen lässt, vorausgesetzt der Produzent und der Regisseur verstehen ihr Handwerk und man hat Augen zu lesen. Die Erfahrung zeigt: Eine gute Geschichte lässt sich kaum totschiessen.

Da die amerikanischen Filme so erfolgreich waren, und da es in Deutschland an dramaturgischer Literatur mangelte, blickte man über den großen Teich und entdeckte Syd Field, Robert McKee, den leider viel zu wenig beachteten Eugen Vale und die in den 90ern in

Deutschland, aus welchem Grund auch immer, geradezu vergötterte Linda Seger sowie noch eine Reihe weiterer Dramaturgen. Abgesehen von McKee und Vale unterscheiden sich die Dramaturgien im Wesentlichen nur in der Gewichtung einzelner Aspekte des 3-Akt-Schemas, wobei in der Regel besonderes Gewicht auf die Entwicklung der Charaktere gelegt wird. Was aber alle eint, ist, dass keiner der Dramaturgen sich einen Namen als Drehbuchautor gemacht hat, obwohl alle beschreiben, welche Regeln zu befolgen sind, damit Drehbücher erfolgreich werden. Manche halten diese Kritik für ketzerisch. Fataler als das war in Deutschland allerdings die Entwicklung, dass jeder, der ein oder zwei Drehbuchseminare besucht und ein paar Fachbegriffe aufgeschnappt hatte, auch schon glaubte, Stoffe beurteilen und Drehbücher entwickeln zu können. Auf diese Weise gerieten Drehbuchbesprechungen zum Buzzword Bingo. So verkümmerte bereits zu Beginn etwas im Mittelmaß, was ein Aufbruch in neue Dimensionen hätte werden können.

Das Autorenkino ist tot

Mit einem Artikel zu den Filmfestspielen in Cannes läutete 'Der Spiegel' im Frühjahr 2009 das Ende des Autorenkinos ein. Zum Jahreswechsel erschien dann in der 'Stuttgarter Zeitung' eine kleine Umfrage, in der fünfzehn Kulturredakteure und Kunstschaffende angeben sollten, was ihr spannendstes bzw. langweiligstes Kulturerlebnis im abgelaufenen Jahr war. Unter ihnen gab es nur eine Befragte, die einen Film als ihr spannendstes Kulturerlebnis nannte. Es war Hanekes "Das weiße Band". Der Leiter des Kulturreports der StZ erwähnt den Kurzfilm "Spielzeugland" als sein favorisiertes Kulturerlebnis nur, weil der Film einen Oscar gewann. Selbst für den Filmredakteur der Zeitung war ein Besuch im Theater spannender als jeder Film, der 2009 ins Kino kam. Filme wie Tarantinos "Inglourious Basterds" oder auch "Antichrist" von Lars von Trier werden von keinem der Befragten überhaupt nur erwähnt. Diese Umfrage ist mit Sicherheit nicht repräsentativ, aber sie ist bezeichnend und belegt das Fazit des 'Spiegel', dass das Autorenkino als Leitkultur ausgedient hat.

Nun gibt es etliche, die dem Autorenkino keine Träne hinterherweinen, die im Gegenteil noch einen Kranz stiften oder sich sogar als Sargträger für das letzte Geleit andienen würden, und das nicht aus Trauer, sondern eher aus Missgunst, vielleicht aus Sentimentalität, am ehesten aber aus der Erleichterung heraus von einer großen Last befreit worden zu sein. Denn seit Siegfried Kracauers psychologischer Geschichte des Deutschen Films, "Von Caligari zu Hitler", erhob man Filmemacher in den Stand von Propheten, Festivals wurden zu Synoden, Kritiker genossen das Ansehen von Auguren und ihre Kritiken glichen Auspizien, mit denen

man versuchte, aus den Filmen einen versteckten Gang der Dinge herauszulesen. Peter Sloterdijk steht auf Seiten der Philosophie mit seiner "Metaphysik des Action-Kinos" ebenso in dieser Tradition wie Slavoj Žižek mit seinen anhaltenden Versuchen mittels der Dialektik Lacan'scher Tiefenpsychologie die verborgene Bedeutung von Filmen zu enträtseln. Da mag man mit Hendrik Höfgen laut schreien: "Was wollt ihr denn von mir? Ich bin doch nur Schauspieler!", oder in diesem Zusammenhang, es ist doch nur Film.

Als Gegenstand solcher Untersuchungen werden mit Vorliebe Elaborate trivialästhetischer Natur gewählt, da man in ihnen den direkten Reflex auf die bestehenden Verhältnisse zu erkennen glaubt. Aber was man als mediale Potenz der Trivialkultur zuschreibt, gilt natürlich erst Recht für die Vertreter der Hochkultur, für die Filme des Autorenkinos, und was beim einen der Reflex auf sie ist, wird beim anderen zur Reflexion über gesellschaftliche Wirklichkeiten. Bezeichnend für all diese Kommentare ist, dass sie *über* etwas gemacht werden, dass sie sich mit dem *Dazwischen* beschäftigen, mit einem Wort, dass sie *meta* sind. Sie sind metaphysisch, sie sind metaphorisch, sie sind metasprachlich, und im Kino, könnte man sagen, sind sie metafilmisch. Sie machen die Betrachtung selbst zu ihrem Gegenstand.

"Ich habe eine ausgezeichnete Idee für einen Roman. Ich schreibe von heute an nicht mehr über das Leben der Menschen, sondern bloß noch über das Leben an sich. Das Leben als solches. Das auszudrücken, was zwischen den Menschen ist, zum Beispiel der Raum, oder der Ton, oder die Farben, das wäre ein erstrebenswertes Ziel. Der alte Joyce, der hat's versucht, ja, freilich, wenn man sich an so was ranwagt, muss man schon sehr gut sein, da muss man's besser können."

Was Jean-Luc Godard - par excellence der Filmemacher, der Filme über das Filmemachen gemacht hat - 1965 Jean-Paul Belmondo in seinem Film "Pierrot Le Fou" über den Roman sagen lässt, sagt er eigentlich über den Film. Wie bestimmend diese Idee einer Art 'Meta-Erzählung' im Autorenkino war und teilweise noch immer ist, einer Erzählung, die eigentlich keine Erzählung sondern eine Betrachtung ist, zeigt sich darin, dass Wim Wenders noch knapp zwanzig Jahre nach Godard sein Alter Ego Fritz Munro in "Der Stand der Dinge" davon träumen lässt, dass der Raum *zwischen* den Menschen die Geschichte tragen könne, worauf sein Produzent, auf der Flucht vor den Geldhaien und in einer der schönsten Sequenzen der Filmgeschichte, trocken antwortet, alles was die Zuschauer wollten, wäre eine einfache, klare Geschichte - und zwar in Farbe. Man bedauert, dass Wenders das nie gemacht hat. So zeigt sich ausgerechnet das Autorenkino als ein Kino, das seine Geschichten nicht erzählt.

Das Misstrauen, das die europäischen Autorenfilmer den großen, den abgeschlossenen Erzählungen entgegenbrachten, und damit auch den anderen Meta-Erzählungen von denen

Lyotard spricht, dieses Misstrauen liegt in der Furcht begründet, die Filmbilder könnten nur noch in der Funktion der Geschichte stehen, die durch sie erzählt wird, sie könnten ihre Wahrheit verlieren, d.h. die Filmbilder wären nur noch bloße Illustration des Erzählten und besäßen keine eigene Qualität. Dahinter verbirgt sich ein allgemeines Misstrauen gegenüber der Sprache und ihren Erzählungen aus der Erfahrung heraus, dass die Sprache meist der Anfang aller Missverständnisse ist. Diesem Misstrauen steht der naive Wunsch gegenüber die eigenen Einsichten und Empfindungen mit jemandem teilen zu können, indem man nur abbildet und vorführt, was diese Einsichten und Empfindungen ausgelöst hat. Es ist der Wunsch das Geheimnis des Nichtsagbaren zu teilen, indem man es zeigt, indem man darauf deutet, indem man durch Zeigen be-deutet. Und indem man das Gezeigte zur Aussage montiert. Aber schon Wenders hat festgestellt, dass selbst auf Fotos nie zu sehen ist, was man vorher mit eigenen Augen gesehen hat und das gilt für Filmbilder allemal. Denn dass sich ein Film durch seine Bilder und ihre Montage erzählt, ist selbst ein großes Missverständnis. Film erzählt sich durch Handlung.

Das mag für manchen eine Binse sein, denn was ist der Film anderes als die Erzählung einer Geschichte? Also muss man etwas präziser formulieren: Film erzählt eine Geschichte und eine Geschichte erzählt sich durch Handlung. Aber wenn sich die Geschichte durch die Handlung erzählt, durch was erzählt sich dann der Film? Man muss aus den Prämissen nur das Mittelwort herausstreichen und man kommt zu der Conclusio: Film erzählt sich durch Handlung.

Dieser Syllogismus mag manchen tautologisch erscheinen, aber welche zentrale Rolle die Handlung spielt, lässt sich auch auf andere Weise demonstrieren. Sie ist eine der drei grundlegenden Kategorien im Film, durch die außerhalb von Sprache Bedeutung geschaffen wird. Es sind dies Raumzeit, Handlung und Symbolik. Raum und Zeit zu erklären ist notwendig um ein Geschehen einordnen zu können. Nur vor diesem Hintergrund ist Erzählung möglich. Symbolik bezieht sich auf außerfilmische Symbole, die erlernt werden müssen, wie z.B. der Halbmond oder das Kreuz, oder auf montierte Metaphern, die sich durch Analogie selbst erschließen. Aber mit diesen Metaphern ist das so eine Sache. Sie sind entweder unverständlich oder platt. Unverständlich sind sie dann, wenn man in ihnen nur ihren sachlichen Bezug nicht aber ihre metaphorische Bedeutung sieht, oder sich nicht entscheiden lässt, welche der beiden Seiten gemeint ist. Sind die Metaphern dagegen eindeutig, sind sie meistens platt. Aus diesem Grund funktionierten die Assoziationsketten in der intellektuellen Attraktionsmontage von Eisenstein nicht. Sie sind entweder unverständlich oder lächerlich.

Innerhalb der Symbolik gibt es noch eine weitere Kategorie von Bildern, die meist am Anfang

oder am Ende einer Szene oder zwischen zwei Sequenzen stehen. Man könnte sie, nicht ganz im Sinne Metz'scher Syntagmen, autonome Einstellungen nennen. Diese Einstellungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie durch ihre Bildelemente bestimmte Verhältnisse zusammenfassen, dass ihre Aussage also nicht durch die Abfolge, sondern durch die Simultaneität des Gezeigten zustande kommt. Doch wenn man den Aufbau solcher Bilder betrachtet, stellt man fest, dass ihre Wirkung die Folge der Beziehungen der Bildelemente zueinander ist (meist sind dies Figurenbeziehungen oder Beziehungen zwischen einer Figur und einem Objekt), dass sie also eingefrorene Handlung sind. Solche Bilder lassen sich gut mit dem Greimas'schen Aktantenmodell untersuchen, einem Modell, das sich selbst aus dem Narrativen herleitet. Die Aussage dieser Einstellungen ist also ebenfalls eine Funktion der Handlung.

Aber zurück zu Eisenstein. Wie gesehen funktioniert sein Prinzip der intellektuellen Montage nicht, zumindest nicht in der von ihm propagierten Weise. Dafür funktioniert ein anderes Montage-Konzept, das Eisenstein allerdings bald relativierte: Es ist das Konzept der eindeutigen, oder wie David Mamet sagt, der nicht abgewandelten Einstellung. Darunter versteht man eine Einstellung, die einen Handlungsschritt zeigt. Montage ist damit nicht die Montage von Bildern, sondern die Montage von, man könnte sagen, Handlungsschnipseln. Das macht Sinn, denn es stellt sich die Frage, wodurch die einzelnen Einstellungen überhaupt zusammengehalten werden, und wieso ein Film, der nur aus 'Schnipseln' besteht, nicht zerfällt. Raum und Zeit bilden nur den Hintergrund und symbolische Assoziationsketten sind zu brüchig, um eine Kontinuität aufzubauen. Das tatsächlich verbindende Element ist die Handlungskette, die sich von Einstellung zu Einstellung fortsetzt. "Montage ist letztlich nur eine ideale Variante zusammengeklebter Einstellungsgrößen, eine Variante, die bereits a priori in dem auf dem Filmstreifen fixierten Material, angelegt ist. Einen Film richtig montieren heißt, dabei nicht die organische Verbindung der einzelnen Szenen und Einstellungen stören, die sich ja gleichsam schon selbst vormontiert haben, da in ihnen ein Gesetz lebendig ist, nach dem sie sich zusammenfügen, das man beim Schnitt und Zusammenkleben der einzelnen Teile eben herausspüren muß." Soweit ein anderer russischer Filmmacher, Andrej Tarkowskij.

Die nicht abgewandelten Einstellungen mit ihren Handlungsschritten sind also wie Perlen, die sich auf der Schnur der durchgehenden Handlung aufreihen: Ein Mann steigt aus dem Taxi und geht in den Berliner Hauptbahnhof. Er kauft sich im Reisezentrum ein Ticket. Er steigt in den ICE auf dessen Bordwand die Anzeige 'Frankfurt Hbf' leuchtet. Für sich allein genommen, sagen diese Einstellungen nicht viel, aber in dieser Reihenfolge montiert, ist ihr Sinn so einfach wie eindeutig: Ein Mann fährt mit dem Zug von Berlin nach Frankfurt. Ein

Film erzählt sich durch seine Handlung, und am Film wird sichtbar, was Paul Ricoeur meint, wenn er sagt, Handlung ist Text.

Deswegen hat der Plot im Film so eine große Bedeutung, oder sollte sie zumindest haben, im Unterschied zum Theater, das abgesehen von angelsächsischen Produktionen seine Funktion des Geschichtenerzählens aufgegeben hat, so wie die Malerei mit dem Aufkommen der Fotografie ihre Abbildfunktion verlor, wobei das Geschichtenerzählen auf dem Theater noch einmal etwas anderes ist, als das Geschichtenerzählen im Film. Denn obwohl es zunächst paradox erscheint, weil auch ein Film wie ein Theaterstück in Szenen aufgeteilt ist, steht der Film dem Roman tatsächlich näher als dem Drama. Deshalb hat McKee sein Buch über Filmdramaturgie auch "Story" und nicht Drama genannt. So ist das Konzept der Handlungsschritte in eindeutigen, nicht abgewandelten Einstellungen grundlegend für die Erzählung einer Geschichte im Film.

Mythen

Von seinem Konzept der eindeutigen Einstellung weicht Eisenstein allerdings schon früh ab und resümiert in seinen Memoiren seine Abneigung gegen die logische Handlungsstrenge als fortlaufende Abfolge von Ereignissen. Stattdessen unterstreicht er sein Plädoyer für die semantische Offenheit von Einstellungen, die erst durch die Montage ihren Sinn erhalten. Hier spiegelt sich dieselbe Angst vor Festlegung, die auch die Autorenfilmer hegten, die sich ja nicht zuletzt wenigstens zum Teil auch auf Eisenstein beriefen. Es ist die bereits erwähnte Angst, in das Korsett einer stringenten Handlung eingezwängt zu sein. Dabei ist diese Angst nur begründet, wenn man in einer Filmgeschichte nicht mehr sieht als die lineare Abfolge einzelner Handlungsschritte, wenn man also annimmt, dass die Erzählung nicht mehr ist als ihre faktische Aktion.

Aber natürlich ist Film mehr, doch dieses Mehr bezieht sich nicht auf die Aspekte eines Films, für die die Academy neben Buch und Regie auch noch Oscars verleiht, wie für Schnitt, Kamera, Ausstattung, Spiel, oder Musik. Dieses Mehr bezieht sich auf die Anordnung der Handlungselemente innerhalb der Geschichte, es bezieht sich auf ihre Struktur.

Was einem bei einem Film zunächst auffällt, sind seine vordergründigen Aktionen und die Charaktere, mit denen man sich identifiziert, kurz das manifeste Was eines Films. Strukturen dagegen sind keine einfachen Bedeutungen, die man denotieren kann, auch keine Assoziationen, die sich konnotieren lassen, Strukturen sind noch nicht einmal das berühmte Ganze, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Strukturen sind von den sie konstituierenden

Elementen unabhängige Bedeutungen. Strukturen sind 'Dinge', die nur als Verhältnis anderer Dinge zueinander existieren.

Ein gängiges Beispiel ist das Beispiel einer Verkehrsampel. Die Farbenfolge grün - gelb - rot, bedeutet Fahren - Achtung - Halten. Die Struktur rot - rot/gelb - grün, Halten - Vorbereiten - Fahren. Je nachdem wie man die Kombination/Struktur ändert, lassen sich Variationen der Bedeutung erzeugen. Dabei ist gleichgültig, welche Farben, d.h. welche Elemente innerhalb der Struktur verwendet werden. Man könnte genauso pink, ocker und blau nehmen. Wichtig ist nur die Abfolge und die Position. Erscheint blau an der Position von rot, pink an der von gelb und ocker anstatt grün, muss die Bedeutung nicht erlernt werden, sie wird durch Analogie übertragen.

Diese Übertragbarkeit ist der große Vorteil von Strukturen. Man könnte sie auch Muster nennen. Und aus solcher Art Muster konstituiert sich der Mythos. Mit Mythos ist hier nicht der Mythos gemeint, von dem Christopher Vogler spricht, wenn er Joseph Campbells Mythenanalyse auf den Film überträgt, sondern der Mythos, von dem Roland Barthes spricht, und der Mythos, wie ihn Claude Lévi-Strauss versteht. Denn Campbells Mythentheorie ist genau das, wogegen sich Lévi-Strauss wendet, eine statistische Auswertung, die unter Struktur nur die wiederkehrende Ordnung einzelner Elemente versteht. In Campbells Theorie sind nicht nur die Abfolge und die Position der Handlungselemente wichtig, sondern auch die Rollen, die Funktionen der Handlungsträger. Bezogen auf das Beispiel der Verkehrsampel sind die 'Farben' dieser Rollen relevant und nicht austauschbar. Im strukturalistischen Sinn handelt es sich also um keine Struktur. Das schränkt natürlich die Anwendung dieser Theorie auf die Drehbuchpraxis von vornherein auf Geschichten ein, die sich nach diesem Muster erzählen lassen.

Für Roland Barthes dagegen ist der Mythos eine Aussageform, die die Zeichen einer vorbestehenden Aussage in anderer Form verwendet. In einem Foto, das einen schwarzen Soldaten in französischer Uniform salutierend vor der Tricolore zeigt, sieht man nicht den salutierenden Soldaten, sondern die liberale und tolerante Haltung des französischen Staates. Es ist ein Beispiel, das Barthes anhand eines Titelbildes der "Paris Match" selbst erläutert, und in dem man sieht, dass es in den 60ern für Farbige noch keine Selbstverständlichkeit war, als Repräsentanten staatlicher Ordnung auf einem Cover zu erscheinen. Es zeigt auch, dass Mythen in ihrer Darstellung zeitabhängig sind.

Diese Darstellung könnte man eine Form von Allegorie nennen. In dieser Form ist der Mythos eine Hülle, die, wie der Trojaner den Virus, die verschleierte Intention in den Wirt des Diskurses trägt. Aber diese negative Wertung gilt nur für den rationalen Diskurs und nicht für den Mythos selbst, denn im Mythos erlaubt dieses Prinzip, eine Abstraktion anschaulich

zu konkretisieren. Der Mythos macht die Idee darstellbar.

Im Unterschied zu gängigen Allegorien wie der Verkörperung der Gerechtigkeit im Bild der Justitia, handelt es sich bei Barthes' Beispiel um die Darstellung einer Handlung. 'Der Soldat - salutiert - vor der Fahne.' Die Handlung, die wie ein Text aufgebaut ist, schafft also erst die Bedeutung, indem sie eine Beziehung zwischen dem Soldaten und der Fahne herstellt, oder anders gesagt, indem sie sie prädiziert. Dabei dürfte für Dramaturgen interessant sein, dass sich der Mythos hier in einer einfachen Aktivität und nicht in einer Aktion präsentiert.

Viel wichtiger ist allerdings, dass es die vermittelte Darstellung im Mythos erlaubt, archetypische Beziehungen und Erfahrungen von Menschen in immer neuen Variationen zu präsentieren, oder anders herum ausgedrückt, dass sich in unterschiedlichen Darstellungen gleiche Mythen entdecken lassen. Es ist das gleiche Verhältnis, wie es in der Genetik zwischen Genotyp und Phänotyp existiert. Dabei zeichnet sich der Mythos durch eine gewisse Unbestimmtheit aus, weil seine Aussage ihren Gegenstand nicht eigentlich benennt. In Barthes' Beispiel lässt sich nicht eindeutig sagen, ob sich die liberale und tolerante Haltung der französischen Gesellschaft allein in dem Umstand ausdrückt, dass der farbige Soldat vor dem Inbegriff des französischen Staates, der Tricolore, salutiert, oder darin, dass er es damit auf die Titelseite von "Paris Match" geschafft hat. Entscheidend ist, dass sich die Deutungen nicht widersprechen. Diese Unbestimmtheit oder Unschärfe gilt natürlich noch in weit höherem Maße für komplexe Mythen, also Mythen im eigentlichen, im klassischen Sinn. Da die den Mythos konstituierenden Elemente also weder festgelegt noch eindeutig sind, lassen sich, wie schon weiter oben gesagt, in unterschiedlichen Darstellungen gleiche Mythen entdecken. Sie folgen damit den Prinzipien der Struktur. Und das erlaubt mit der Hilfe des Mythos aus der Vielfalt der Begebenheiten des Lebens wiederum auf seine Prinzipien zu schließen. Das ist der Sinn des Geschichtenerzählens und der darin liegenden Erkenntnis.

Den Sinn der Mythen zu verstehen, besteht also nicht darin, seine Elemente zu identifizieren und ihre Funktion zu bestimmen, sondern ihr Verhältnis zueinander zu erkennen. Das lässt natürlich Raum für Interpretation. "Für die Mythen-Analyse gibt es keinen wirklichen Abschluß, keine geheime Einheit, die sich am Ende der Zergliederungsarbeit fassen ließe." Was Lévi-Strauss über die Mythen sagt, gilt auch für alle großen Filme. Wahre Kinogeschichten haben etwas Beunruhigendes, sie sind wie die Mythen in ihrer Aussage nicht vollständig fassbar. Sie lassen sich nicht ausrechnen. Es bleibt immer ein unerklärbarer Rest, der dennoch bedeutend ist. Das ist der Unterschied zwischen Mythos und Diskurs. Mythen sind vielleicht mit Dialektik aber nicht mit Logik zu fassen. Mythen sind offen. Die von den Autorenfilmern so geliebte Unbestimmtheit bedeutet also nicht eine stringente Handlung zu meiden und ihrer Handlungslogik auszuweichen, sondern durch sie hindurch und über sie

hinauszuweichen.

Merker und Meistersinger

Von diesen erzählerischen Möglichkeiten findet sich in der deutschen Filmproduktion gegenwärtig praktisch nichts. Sowohl die Auswahl der Stoffe als auch ihre Bearbeitung haben eher die Qualität eines Erörterungsaufsatzes. Erstaunlicher Weise ist der Aufbau eines Erörterungsaufsatzes dem 3-Akt-Schema des Films nicht unähnlich. Vielleicht ist das der Grund, warum er oft mit einem Film verwechselt wird. Was ihn vom Film unterscheidet ist, dass er ganz im Sinne eines Diskurses in der Bearbeitung seines Themas verschiedene Optionen abwägt. Der Erörterungsaufsatz zeichnet sich also durch seine kritische Betrachtung aus und nicht durch seine Handlung. Und genau so sehen die meisten deutschen Filme aus. Handlung findet praktisch nicht statt. Mythos existiert nicht.

Deutsche Filme erzählen von Problemsituationen, die man gelernt hat mit Konflikten anzureichern. Dabei ist diese Feststellung zum einen eine Tautologie zum anderen ein Oxymoron. Tautologisch ist sie, weil Probleme immer situativ sind. Ein Oxymoron ist sie, weil Konflikte nicht situativ gelöst werden. Konflikte nehmen nur ihren Ausgang in Situationen. Konflikte erfordern Handlungskonsequenzen und ziehen Konsequenzen nach sich. Konflikte bedeuten Veränderung. Dagegen analysiert der deutsche Film den Zustand von Befindlichkeiten.

Wenn man sich die Kataloge der Berlinale der vergangenen Jahre anschaut und sich die Synopsen deutscher Filme durchliest, und die Berlinale ist mit ihren verschiedenen Sektionen, die teilweise nur deutsche Filme zeigen, ein gutes Barometer für die deutsche Filmproduktion, dann stellt man fest, dass es überproportional viele Familiendramen gibt, wo dunkle, weit zurückliegende Geheimnisse im Urlaub oder während eines Festes aufbrechen. Vermutlich sind sie inspiriert aber leider nicht so genial wie Vinterbergs und Rukovs "Festen". Ein weiteres Genre, das sich hartnäckig hält sind Beziehungsdramen und Psychogramme von Figuren am Scheideweg.

Zwar hat man mittlerweile im Story-Design McKees Diktum akzeptiert, dass es keinen Konflikt ohne Werte geben kann, doch ist man bisher nicht bereit zu akzeptieren, dass es auch keine Werte gibt ohne Schuld. Schuld kommt in deutschen Filmen meistens nur in der Backstory oder bei Nebenfiguren vor. Dabei ist Schuld seit Aischylos die zentrale Kategorie des griechischen Dramas, also des Ursprungs jeglicher dramatischer Erzählung überhaupt. Es reicht für eine Story nicht, eine Situation nur zu betrachten, wie man sie für einen Moral-

Sense-Test kreiert, wo jemand an einer Weiche steht, und je nachdem, ob er eingreift oder nicht, den Tod von fünf Gleisarbeitern untätig geschehen lässt, oder die Weiche umlegt, und die fünf Arbeiter so rettet, aber damit den Tod eines anderen Gleisarbeiters aktiv verschuldet. Man muss die Hauptfigur, mit der sich der Zuschauer identifiziert, an diese Weiche stellen und dann zeigen, wie sie mit ihrer Schuld fertig wird. Aber die Schuld der Hauptfigur polarisiert und Polarisierung ist weder ein Kriterium der verstehenden Erörterung noch ist sie prime-time-fähig.

Denn die meisten deutschen Filme kämen ohne eine Co-Finanzierung durch das deutsche Fernsehen gar nicht zustande, da die Produzenten auf diesem Wege ihren Eigenanteil finanzieren. Die so durch das Fernsehen investierten Summen, sollen sich bei einem möglichst breiten Publikum zur besten Sendezeit wieder amortisieren, und sei es nur nominell durch eine möglichst hohe Zuschauerquote. Das schränkt natürlich die Stoffe und die Radikalität der Darstellung ein. So entsteht ein Einfluss des Fernsehens auf die Inhalte des Kinofilms, der teilweise bis in die Gremien von Förderungen reicht, in denen auch Vertreter des Fernsehens sitzen. Aber das ist nicht das einzige Problem von Gremienentscheidungen.

Gremienentscheidungen sind Mehrheitsentscheidungen mit einer Tendenz zum Konsens. In langen Sitzungen werden dort die Qualität der Stoffe und die Kompetenz der an der Produktion beteiligten Personen erörtert und gegeneinander abgewogen. Zumindest theoretisch. So gewinnen letzten Endes die Projekte, auf die man sich einigen kann. Gefördert wird also nicht das Besondere, das von Einzelnen als solches erkannt wird, sondern der kleinste gemeinsame Nenner, auf den man sich verständigt hat, in der offensichtlich falschen Annahme, dass was möglichst vielen Gremienmitgliedern gefällt auch beim Publikum ankommt. Eine falsche Annahme deshalb, weil wenn sie richtig wäre, mehr Zuschauer deutsche Filme ansehen würden. Der mangelnde Erfolg des überwiegenden Teils der deutschen Filmproduktion legt daher nahe, dass eine zufällige Auswahl unter den eingereichten Projekten zu keiner schlechteren Erfolgsquote führen würde.

Dieser Prozess des Erörterns und Abwägens der Gremien hat offensichtlich auch Auswirkungen auf die Art der Stoffe, die gefördert werden, denn wie gesehen, sind es meist Stoffe, die abwägen und erörtern. So fühlt man sich bei den Gremiensitzungen an die Gildenleitung der Meistersinger erinnert, deren Merker darauf achteten, dass nur Dichtungen zur Aufführung kamen, die den strengen Regeln der Zunft genügten.

Durch ihre Ausnahmestellung in der Finanzierung von Filmen übernehmen die Filmförderungen die Stelle von Produzenten, denn sie vereinen in sich die beiden klassischen Funktionen des Produzenten: Sie wählen die Stoffe aus, die produziert werden sollen, und sie entscheiden wie viel Geld sie in die Produktion dieser Stoffe investieren wollen. Das

degradiert, von ein paar Ausnahmen einmal abgesehen, die meisten Produktionsfirmen zu ausführenden Produzenten. Da die Förderungen also de facto Produktionen sind, de jure aber nicht als solche konstruiert wurden, gibt es und kann es kein Controlling geben. Es gibt zwar eine meist folgenlose Ergebniskontrolle in Form einer Prüfung über die Verwendung der Mittel, aber es gibt keine Prozesskontrolle. Die ausführenden Produzenten wiederum haben die Prozesskontrolle, sie produzieren den Film, sie stellen ihn her. Aber für sie existiert keine Ergebniskontrolle, abgesehen von der Prüfung durch die Filmförderung. Vor allem aber gibt es für sie keine echte Ergebniskontrolle an der Kinokasse. Denn die meisten deutschen Produzenten verdienen nur an der Durchführung ihrer Produktionen und nicht am Erfolg ihrer Produkte. Ihr Produktionsrisiko liegt also nur in der Einhaltung des Budgets und der Verträge und nicht in der Refinanzierung der Produktionskosten durch Rückflüsse. Eine Erfolgskontrolle durch den Zuschauer findet also in den meisten Fällen nicht statt.

Über den ausbleibenden Erfolg an der Kasse tröstet man sich deshalb in der Branche mit dem künstlerischen Erfolg, d.h. mit der Teilnahme an internationalen Festivals und möglichst auch mit dem Gewinn des einen oder anderen Preises. Das führt dazu, dass die Kopfleiste von Filmplakaten heutzutage aussieht wie das Tor zum Stall der Preisbullen eines holsteinischen Viehzüchters. Ein Lorbeerkranz reiht sich an den anderen. Dies ist dem menschlichen Verhalten geschuldet, dass man eher gut findet, was andere gut finden, und verfehlt nicht seine Wirkung. Aber wer das Zustandekommen von Jury-Entscheidungen kennt, weiß auch, dass ihr Ergebnis nicht zwingend ist. Anders gesagt, tauscht man die Jury aus, erhält man einen anderen besten Film, eine andere beste Regie, ein anderes bestes Drehbuch usw. Maßstab aller Dinge ist und bleibt daher der Zuschauer. Ein Film, der nicht gesehen wird, existiert nicht.

It's That Simple

In Robert Townes Klassiker "Chinatown" sagt ein Ingenieur, der seine Zustimmung zu einem riskanten Staudammprojekt verweigert: "It's that simple. I won't do the same mistake twice." Schaut man sich die deutsche Filmförderung und Filmproduktion an, gewinnt man den Eindruck, dass sich die Fehler wiederholen. Film war schon immer ein unwägbares Geschäft, für das das Gleiche gilt wie für die Propheten: Viele fühlen sich berufen, doch nur wenige sind auserwählt. Es fragt sich nur, wer auswählt. In einem freien Markt ist das der Zuschauer. Es gibt keinen Filmmacher, der nicht ein möglichst großes Publikum erreichen möchte, abgesehen vielleicht von denen, die dieses Ziel frustriert aufgegeben haben, weil sie es

sowieso nicht erreichen können. Der Unterschied zwischen Hollywood und Deutschland besteht aber darin, und eigentlich gilt das für die ganze subventionierte europäische Filmindustrie, dass Deutschland die Filme produziert, die die Filmemacher den Zuschauern zeigen wollen, während Hollywood die Filme produziert, die die Zuschauer sehen wollen. Und das sind keine schlechten Filme.

Es geht nicht darum, den Kunstfilm gegen den Kommerzfilm auszuspielen. Es geht auch nicht darum, aus jedem Film einen Box-Office-Hit machen zu wollen. Das schaffen auch die Amerikaner nicht. Es geht darum, dass von 125 Filmen nicht nur 11 die Schallmauer von 1 Million Zuschauer durchbrechen, sondern vielleicht 20 oder 25. Dann bleiben immer noch 100 Filme, die weit hinter diesem Ziel zurück bleiben. Genügend Platz also für Experimente. Dass man aber auch anspruchsvolle Geschichten für ein breites Publikum erzählen kann, haben auch schon deutsche Filme bewiesen.

Warum das in Deutschland nur so selten passiert, wird praktisch diskutiert, seit es Filmförderung gibt. Vielleicht liegt es am System. Vielleicht liegt es an der Geschichte und wie sich die deutsche Filmproduktion seit den 60er Jahren entwickelt hat. Vielleicht liegt es nur daran, wie in Deutschland Geschichten erzählt werden. Wird sich etwas ändern? Wahrscheinlich nicht. Warum? Stellen Sie sich vor, ein Mann drückt seiner Freundin 1000 Euro in die Hand und meint: "Schatz, kauf dir doch was Schönes!", irgendwo auf dem Q-Damm, auf der Kö oder in der Maximilianstraße. Und nun stellen Sie sich vor, diese Freundin zieht noch einmal los, und kauft sich wieder etwas Schönes, aber dieses Mal von ihren eigenen, sauer verdienten 1000 Euro. Und dann schauen Sie hinterher in die unterschiedlichen Tüten und Sie werden unterschiedliche Dinge darin finden. Mit geschenktem Geld geht man anders um. So einfach ist das.

* * *