

Der junge deutsche Film im Labor

„Boy meets Girl“ auf deutsch:
Junge autistische Frau trifft jungen gebrochenen Mann.
Geschichte/n ist/sind peinlich.

Von Prof. Lothar Spree

1. FILM AUS BILDUNG

In letzter Zeit ist in jedem Jahr eine kleine Staffel von Filmen junger, unbekannter FilmemacherInnen „auf den Markt“ gekommen, von denen uns doch meist einige das Herz erwärmt haben. Allein, dass überhaupt diese Filme entstehen konnten, dass dem Nachwuchs der Filmbranche Gelegenheit gegeben wurde, „richtige Filme“ (abendfüllende Spielfilme) zu machen, war schon Grund zu Gefühlen der Dankbarkeit. Da wagt natürlich niemand in Frage zu stellen, ob dieser Initiationsritus wirklich als der beste Weg zu akzeptieren ist, ob dies wirklich die effektivste oder einzige Form der Integration des Nachwuchses in die Filmszene sein soll.

2. FILM GESCHICHTE

Der junge deutsche Film – das ist für mich ein Begriff, der direkt aus den 70er Jahren kommt. Instinktiv hatte ich so im Gedächtnis, dass es seit dem Oberhausener Manifest keinen jungen deutschen Film mehr gäbe. Der junge Film von damals wurde einfach älter. Fassbinder, Herzog, Kluge, Reitz, Schamoni, Schloendorff, Wenders – sie standen für den Film nach „Opas Kino“, das sie für tot erklärten, und schufen neben ihren Filmen eine dazu gehörige Bewegung, die Institutionen wie die „AG Neuer Deutscher Film“, die regionale Filmförderung oder das „Kuratorium Junger Deutscher Film“ erkämpfte – das übrigens gerade in diesen Tagen in den letzten Zügen liegt.

Die meisten dieser Erstlingsfilme sind – oft auf fast rührende Weise – beachtliche kleine Filme, denen man, bei aller Armut, doch den Willen zum Neuen, Anderen und zugleich zum Dazugehören anmerkt. Dennoch laufen diese Filme „im Abseits“, kaum schaffen sie es in die Kinos, und wenn, dann mit wenig Erfolg, im Fernsehen laufen sie irgendwann in später Nacht. Ein oder zwei Filme aus dieser „Jahresernte“ gelten dann als genial, gewinnen einige Preise, meist im Ausland, und nähren ungeduldige Hoffnungen auf den Zweitlingsfilm, der dann die „wahre“ Begabung des neuen Genies erweisen muss.

Der Junge Deutsche Film – ein historischer Begriff, den wir zu aktuellem Leben bringen wollten – denn eigentlich sollte immer ein „junger“ neben dem „alten“ Film bestehen, nachwachsen sozusagen. Aber irgendwie gibt es seit Jahren keine vereinende Charakteristik der „nachwachsenden“ Filme, es gibt auch keine kulturpolitische „Bewegung“, die die Positionen des Nachwuchses vertreten könnte. Es gibt nicht einmal ein beschreibbares Bild der Filme, die jährlich aus den Hochschulen oder aus dem „Nichts“ kommen.

3. FILM NACH WUCHS

Fünfzehn mal im vorletzten Semester haben wir mit Spannung erwartet, wie die jungen Regisseure und Regisseurinnen, die zu unserem Seminar eingeladen wurden, wohl aussähen wenn sie bei uns auftauchen würden. Als sie dann kamen, hatten fast alle keine Zeit – aber eine angenehm jugendliche

Zeitökonomie, die nur beim Warten unangenehm wurde. Alle hatten diese strubbelige Erschöpftheit, diese trockene Kosmetik des abgewischten Arbeitsschweisses, eine gewisse Ausgemergeltheit vom „Projekt-Jogging“.

Hinter diesem Initiationsritus steht der Glaube und die Hoffnung, dass mit dieser (und jeder) neuen Generation der Film insgesamt vitalisiert, belebt, befruchtet wird. „Die Jugend wird es ganz anders machen“. Ja, es ist sogar nicht nur der Glaube an den Jungbrunnen der Jugend, sondern mehr noch die Hoffnung, dass mit einem einzigen Geniestreich aus dem Nichts heraus die Trübheit der deutschen Filmgeschichte und -gegenwart erhellt und erleuchtet wird.

Unser oberflächlicher Eindruck war, das eine Menge interessanter Versuche entsteht, die – wie vorläufig, epigonal oder unperfekt sie auch sein mochten – ein genaueres und zugeneigteres Hinsehen verdient hätten, als ihnen entgegen gebracht wird. In den Jahren 2000 und 2001 gab es eine unübersichtliche Staffel von Filmen aus den Hochschulen und den verantwortungsvollen Redaktionen des Fernsehens, an der wir versuchen wollten, den darin dokumentierten Stand der deutschen Nachwuchssituation zu beobachten.

Die Anstrengung des berühmten „Pitching“, das als englischer Begriff alles von Pech (auch Teer) über Einpeitschen, Einschlagen, Antreiben, bis Einstimmen, Festnageln, Zulangen, Verschleudern bedeuten kann, und das im Filmgeschäft eine äusserst aggressive Selbstverkaufe und Anbie(t/d)erei bedeutet, ist an ihren Gesichtern ablesbar. Anstrengung ist wohl der prinzipielle Begriff aller ihrer Anmutungen – und fällt uns dann Walter Benjamins „Kino ist Aufmerksamkeit ohne Anstrengung“ ein, so nährt sich der Verdacht, dass diese Wahrheit nur durch die übermässige Anstrengung beim Machen des Kinos abgeleistet wird.

Zwiespältig ist dennoch die Einstellung der Branche – der Produzenten, Verleiher, Finanziere, Fernsehredakteure: – einerseits hoffen sie auf das Wunder des jungen Genies (quasi den Edlen Wilden des Filmgeschäfts), andererseits trauen sie den Jungen nicht wirklich eine professionelle Leistung zu. Erwartet wird Genialität statt Handwerk. Immer wieder wird aufgerufen – und ausgezeichnet, wie kürzlich wieder mit „First Steps“ –, dass die Jungen mit „No Budget“ aber viel, viel Kunst dem Business einen unerwarteten Aufschwung geben.

Wir hatten uns vorgenommen, einen recht unbeeinflussten Blick auf den deutschen Nachwuchsfilm zu erwischen – einen „statistischen Querschnitt“, den wir mit einem gewissen realistischen Zufallsfaktor erreichen wollten: – wir versammelten die Filme so, wie sie „auf dem Markte“ erreichbar waren.

Alle die jungen RegisseurInnen arbeiteten mit dem Schwung, der Präzision, der Grazie – aber auch der Gefahr der Drahtseiltänzer. Das hält nicht nur jung, das hält auch hungrig. Wenn auch manche eine grosse innere Ruhe zu haben scheinen, so sind sie doch alle schnell, sachlich, zielstrebig, geradezu eilig – und (mit einer kleinen Anstrengung) nicht enttäuscht. Trocken unter den Augen, müde in den Knochen, rastlos und ungeduldig – aber unnachgiebig in ihrer Richtung. Nüchtern der Vergangenheit, aber anspruchs- und erwartungsvoll der Zukunft gegenüber.

Darin offenbart sich ein Widerspruch, der sich durch die gesamte Bildung und den Umgang mit der Jugend in unserer Gesellschaft zieht:

man lehrt das Alte, weil man dem Neuen eigentlich misstraut, aber man erhofft die Lösung aller Probleme von dem immer wieder Neuen, das ausserhalb der typologischen Reihe der Bildungsstrukturen, aus dem Genialen heraus, entstehen möge.

In Karlsruhe wird an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG KA) auch Film gelehrt, und das dort angeschlossene Europäische Institut des Kinofilms Karlsruhe (EIKK), mit dessen Leitung ich betraut bin, offeriert dort seit Jahren Seminarreihen. Im Rahmen einer dieser Seminarreihen, die das EIKK seit Jahren offeriert, entwarfen wir ein Konzept für ein „Labor“, in dem „Der Junge Deutsche Film“ auf den Prüfstand gehoben werden sollte.

So sind sie - close-up wahrgenommen unter den Fittichen einer Veranstaltung, die sich liebevoll ihnen zuwendet - die Besten des hart und gnadenlos kämpfenden Filmnachwuchses. Wie verantwortlich sie alle sind, wie bewusst ihrer Ziele, ihrer Limitationen, ihrer Rechte - und ihrer Erniedrigungen.

Dieser zwiespältige Glaube missachtet den Auftrag der Ausbildung, den die Gesellschaft hat. Genau genommen kann ja die Gesellschaft nichts an Wissen anbieten, was nicht „alt“ ist - es geht ja auch darum, „alte“ Werte, Fertigkeiten, Handwerke, Wissen, Tradition etc. an die Jugend zu vermitteln, damit diese, solide ausgestattet, den Fortgang und den Fortschritt der Gesellschaft leisten kann. Dass dieses „alte“ Wissen nicht mehr taugt, und dass das „neue“ recht bald in immer schnellerem Wechsel nicht mehr genügt, stellt sich bald heraus - und wird Thema des ganzen Lebens.

Wir machten uns Regeln. Wir stellten eine Reihe von Filmen nach folgende Parametern zusammen:

1. alle Erstlingsfilme¹⁾
2. der letzten zwei Jahre
3. von Filmemachern und Filmemacherinnen unter 35 Jahren, die
4. einen Abschluss- bzw. Diplomfilm an einer Filmhochschule, oder auch
5. frei entstandene Filme mit ähnlichen Voraussetzungen auf den Markt bringen konnten, und
6. deren Regisseure und Regisseurinnen zur Vorführung in Karlsruhe anwesend sein konnten.

Vielleicht ist es ja ein deutsches Dilemma, dass der Wandel von der Basis der „initial education“ zur komplexeren „continued education“ hin zur („permanent education“, d.h. zum lebenslangen Lernen nicht nur in der Schule nicht vorbereitet, sondern auch im „richtigen“ Leben nicht ermöglicht wird. Die Chancen, kontinuierlich zu lernen, d.h. Fehler machen zu dürfen, die nicht sofort final bestraft werden, bestehen weder in der Ausbildung (siehe Erfurt) noch im Business (siehe die Existenzgründungsszene).

An diesen 15 jungen RegisseurInnen, AutorInnen, FilmemacherInnen liess sich wieder einmal ablesen, dass Filmemachen ein Vorgang ähnlich einer kompakten Psychoanalyse - ein selbstreflektiver Vorgang, der jeden mit Film in Verbindung Gekommenen zum Denken über sich selbst zwingt. Und so sind sie sich alle so bewusst, haben so viel reflektiert über sich selbst und ihre Filme, stehen so vibrierend in der Mitte von kohärenten Entwicklungssträngen, dass wir von aussen wie auf kleine rotierende Galaxien blicken und uns an dem erhabenen Schauspiel sich (wenn auch nur in der Nusschale) entwickelnder Welten erfreuen können...

¹⁾ - wir hatten uns auf abendfüllenden, narrativen, fiktionalen Film beschränkt, planen aber eine ähnliche Reihe aus Dokumentarfilmen.

Das gilt auch für das Filmgeschäft: - zwar wird von den Frischlingen und Einsteigern sofort die Revolution erwartet, die die Alten Jahrzehnte lang nicht geschafft - oder nicht gewollt - haben. Aber gleichzeitig wird die Ausbildung mancherorts beschleunigt bzw. vernachlässigt, weil das Wissen über die permanente Reform desselben von Anfang an zur Schnelligkeit verführt, Motto: „Wenn unser Wissen morgen schon wieder obsolet sein wird, warum sollen wir heute noch das alte Zeug lernen?“

Im Gegensatz zu den sonst üblichen Videovorführungen von Ansichtskopien (zu mehr reicht der normale Etat einer Schule nicht), bestanden wir hier auf Kinovorführung mit 35mm Kopien und entsprechender Tonanlage. Das neben der HfG und dem ZKM befindliche Multiplex „Filmpalast am ZKM“ stellte für dieses Seminar gediegenen Kinoräume in luxuriöser Mainstreamatmosphäre zur Verfügung – wie „ganz normalen Filmen“ eben (was immer das sei). Die Workshops, in denen die Regisseure von den Filmstudenten befragt und unter die Lupe genommen wurden, fanden statt im „Blauen Salon“, dem Video-Screening-Raum der HfG. Alle Veranstaltungen waren für die Öffentlichkeit zugänglich. Der erste Eindruck bestätigte, dass die Qualität der Vorführung im Kino das gebührende Niveau für die Filme bot, das oft durch unzureichende Technik in Seminarräumen, Alternativkinos oder Vorführräumen nicht gegeben ist.

Sie haben ein Aussehen, das gemischt ist aus Unreife, Ausgezehrtsein, Zähigkeit, Ungestüm und früher Weisheit. Es muss die zehrende Dichotomie sein zwischen dem hohen (gesamt-)künstlerischen Anspruch der Macher und den flachen, zehrenden, eigentlich unzumutbaren Gesprächen mit den Finanziers, Managern, Funktionären... Oft sind dies entwürdigende Situationen, von denen keinem der Teilnehmer bewusst wird, dass sie entwürdigend sind. Geld regiert die Welt – ein Thema, aus dem man auch flugs Filme machen könnte.

In der Filmbildung hat das zur Folge, dass das Lernen des Handwerks als mühsamer, pingeliger Kampf gesehen wird – und stattdessen das Geniale erwartet wird. Meist lehrt „der Geniale“, nicht der Handwerker. Vom Studenten wird das Geniale erwartet – alle Prozeduren des „Pitching“, der „Screenings“ und der „Script Doctor’s Sessions“ erfordern das spontane, eruptive, performative Talent des Nachwuchses, der sich aktiv, einfallsreich und offensiv opportunistisch anbieten muss. Die Branche erwartet den Jungen Wilden – obwohl sie keine Strukturen hat, ihn ungezähmt und unenttäuscht im Business zu halten.

Es gab Filme, die wir haben wollten²⁾, die aber an einer der o.g. Bedingungen scheiterten. Im Wintersemester 2001/2002 zeigten wir 15 Filme, die zu jener Zeit verfügbar und entweder kurz nach oder kurz vor ihrer Premiere bzw. Ausstrahlung oder Kinovertrieb waren.³⁾

Die Diskrepanz zwischen der erwarteten Show des Genialen und einer mangelnden Planungssicherheit des Erfolgs gebiert aber diese Art der

²⁾ - dazu gehörten z.B. „England“, „Weisses Rauschen“, „Berlin liegt in Germany“, usw.

³⁾ – Diese Filme waren: "Ich werde Dich auf Händen tragen" von Iain Dillthey -- "Sterne" von Kabel Kain -- "Clowns" von Tim Trageser -- "Dunckel" von Lars Kraume -- "Paul is dead" von Hendrik Handloegten -- "Stiller Sturm" von Tomasz Thomson -- "Anam" von Buket Alakus - - "L'amour, l'argent, l'amour"³⁾ von Philip Gröning -- "Lovely Rita" von Jessica Hausner -- "Kleine Kreise" von Jakob Hilpert -- "My sweet home" von Filippos Tsitos - "Salamander" von Barbara Gebler -- "Wolfsheim" von Nicole Weegmann -- "In den Tag hinein" von Maria Speth -- "Ende der Saison" von Stefan Krohmer

Filme, die wir dann sehen: - das Geniale ist in der Bürokratie aufgegangen. Alle Genialität wurde zur Überzeugungsarbeit für die Ermöglichung, die Finanzierung, die Herstellung des Films verwendet. Der frische, unverbrauchte, talentierte junge Mann versprühte, was an ihm charmant und wild und unbändig war, bei der Werbung vor Fördergremien, potenziellen Produzenten, Redakteuren und prospektiven Finanziers... Der Film selbst wird dann „ganz anständig“, ausgewogen, sogar publikumsgerecht – und meist dann auch fernsehtauglich.

Es erwies sich als recht schwierig, eine allgemeine Aussage über den jungen deutschen Film zu machen, die die aktuellen Tendenzen oder „Schulen“ oder Stile beschreiben würde. Natürlich hatten wir auch Zweifel, ob das überhaupt ein erstrebenswertes Ziel sein könne – ist nicht die Vielfalt, die Individualität der Filme ein grosser Vorteil, der gepflegt werden sollte?

Unsere NachwuchsregisseurInnen kommen aus einer Zeit ihres persönlichen Lebens, aus den Anfängen einer Karriere, in der diese Art des Spagats zwischen Kunst und Geld, zwischen Wahn und Kälte, zwischen Kreativität und Analität noch zu einer produktiven Energie gewandelt werden kann. Einige haben mit Verve und Chuzpe Karten ausgespielt in einem Spiel, das sie lange nicht durchschauten – und gewannen. Andere spielten zaghaft nur mal so mit, wie es sich gehört, und lernen immer noch die Regeln für den grossen Coup. Obwohl die Arbeit des Filmemachens, des Studiums, der Produktion eines Filmprojektes immer noch nur mit aussergewöhnlicher Anstrengung zu gehen scheint, so ist dies trotzdem nur dann durchzustehen, wenn man die Fähigkeiten zu einem grosszügigen, gewagten Spiel nicht verloren hat.

So wird dann der Film sehr schnell, schon in der Hochschule, zu einer Ware, deren Vertrieb wichtiger scheint als die Idee, das Drehbuch, die Kamera, die Schauspieler - eben die Kunst des Filmemachens. Ist denn - in der Gesellschaft des Konsums und des Recyclings - der Film eine Ware, die „konsumiert“ wird? Oder ist der Film nachhaltig, kann er „recycled“ werden? Man unterscheidet zwischen „Stock“- und „Flow“-Material im Fernsehen. Das heisst, das eine ist Material zur Berichterstattung, zum unmittelbaren Verbrauch, das gedreht, gesendet wird und ausser seinem Aktualitätswert nicht viel hat. Das wird „konsumiert“, nicht im Lager behalten und bald gelöscht, es „fliesst“ - durchs Bewusstsein und durchs Business. Das „Stock“-Material ist höherwertig, zeitlos, künstlerisch, sogar kostbar vielleicht, und lohnt sich aufbewahrt, bzw. vielfältig verkauft zu werden.

Zu jener Zeit war es das umpfte Mal, dass kein deutscher Film in Cannes lief – man kann ja auch das als ein besonderes Qualitätsmerkmal ausgeben und dabei über die horrende Frankophilie der Filmförderstrukturen in Europa polemisieren. Aber wir als Filmemacher wissen doch, dass es da irgendetwas anderes geben muss, das dem deutschen Film die Normalität des globalen Auftritts erschwert. Auch anderen europäischen Nationen geht es schlecht: Italien ist in ein tiefes Loch gefallen – wenn auch Filme wie „Brot und Tulpen“ oder „Das Zimmer meines Sohnes“ gegenteilige Zeichen setzen. Dänemark, immer noch vom Marketing-Gag des Dogma zehrend, und England mit einer Reihe von erfolgreichen Filmen aus einer bewährten, sensiblen Tradition heraus sind Ausnahmen, vielleicht sogar Vorbilder. Frankreich ist der reiche Onkel, da zählt der Film und darum auch die Filmförderung zu den kulinarischen Grundbedürfnissen des Menschen – die Welt der Amelie schmeckt ja wohl auch eher nach nouvelle cuisine als Nouvelle Vague. Uns schien es jedenfalls, dass die seltenen und geringen Erfolge des deutschen Films auf dem Weltmarkt nicht nur am Versagen vieler einzelner Filmemacher liegen können, sondern dass es ein „pattern“, ein Muster geben muss, das die ganze Breite des deutschen Angebots durchgängig bestimmt und für eine „deutsche“ Anmutung sorgt, die nur ein bestimmtes Publikumsinteresse findet. .

Die jungen Filme sind in aller Regel „low budget-Produktionen“, also solche, die mit den Mitteln des „Flow“-Materials hergestellt sind, aber dennoch den Mangel der materiellen Not durch grosse Kunst wettmachen sollen. Ziel sind natürlich immer „Stock“-Qualitäten, davon hängt ja die Finanzierbarkeit - und die Karriere des Machers - ab. Es kommt bei ihnen sozusagen auf „die höheren Werte“ - oder, wie man auch sagen kann, die „inneren Werte“ - an. Vielleicht ist das auch ein Grund, warum viele dieser Filme so salbungsvoll, so melancholisch, so tragisch und traurig, so „gedankenschwer“ daherkommen (- denn Gedanken sind frei, wie ganz besonders wir Deutsche wissen, und da sie nix kosten, kann man so viel hineinpacken wie man will).

Obwohl das Filmemachen strenge Disziplin, starke Hand und scharfe Autorität erfordert, muss es doch locker bleiben, easy gehen, Raum lassen für das Echte, Unverbogene, Menschliche, Sanfte und - vor allem - das Schöne. Überhaupt, mit so jungen Jahren, unter diesen Zwängen, dieser schiefen Armut (der derzeitigen Ausbildungssituationen in Deutschland) sich mit Schönheit als Ziel zu befassen, das ergibt einen gewissen Gemüts- und Geisteszustand, der sympathisch ist und uns in unserem experimentellen Laborseminar ins Herz getroffen hat.

Mit einiger Spannung sahen wir dem Reigen der Filme entgegen. - Gleich der erste Film war in diesem Sinne eine Herausforderung an unsere kritischen Fähigkeiten - „Ich werde Dich auf Händen tragen“ (Iain Dillthey, 2000) ist ein Film, der weder Emotionalität noch Kitsch scheut. Er operiert mit einer Sprachlosigkeit, Einfachheit und Schwere, die an die Grenzen der Peinlichkeit gehen. Iain Dillthey, ein Ludwigsburg-Absolvent, war „natürlich“ von Fassbinder beeinflusst - „obwohl Fassbinder wirklich, als ich angefangen hab, Filme zu machen,... mir total fremd, für mich viel zu sehr Realismus war. Das wollte ich gar nicht sehen.“ Der Film ist eine Medea-Geschichte: Ramona, die junge Frau aus einem Wiener Waisenhaus, wird bei einem Liebesabenteuer auf dem Prater von dem Kornwestheimer Gemüsebauern Toni geschwängert, der ihr im Weggehen die Ehe verspricht. Als sie nach einem Jahr unerwartet mit dem Kind nach Kornwestheim (ausgerechnet!) kommt, will der junge Bauer - wie auch sein an den Rollstuhl gefesselter Vater - nichts von ihr wissen. Stattdessen nimmt Toni sich eine Polin zur Gefährtin, und gemeinsam verschwören sie sich gegen Ramona, wollen aber ihr Kind. Die Stimmungen in den deprimierend schwäbisch-provinziellen Drehorten, die unfreundliche Sprachlosigkeit aller Beteiligten, die geistige Niedertracht und Faulheit - all das entbehrt vielleicht nicht sozialer Realität, ist aber dennoch eine Geschichte, die die Defizite selber herstellt, aufgrund deren sie dann funktioniert.⁴⁾ In diesem Film taucht zum erstenmal und in einer überhöhten Form der Typ von Frau auf, der in sieben von fünfzehn Filmen der dominante ist - die Autistische Junge Frau.

Obwohl doch das Geniale, das im Schwung und Rausch, im Sturm und Drang Erschaffene beabsichtigt ist, wird doch alles mit schwerer Hand und schwerem Gemüt getan. Je schwerer es ist, - das ist die Hoffnung - um so schwieriger wird dann das Wegwerfen, und je gewichtiger es ist, desto länger bleibt es „auf Lager“ (in stock) und wartet auf seine Wiederverwertbarkeit.

⁴⁾ Dieser Film ist der zweite Teil von Iain Dillthey's „Sehnsuchtstrilogie“, einem ambitionierten Gefühlskarussell, dessen dritter Teil inzwischen in Locarno 2002 den Hauptpreis abräumte: „1999 „Sommer auf Horlachen“, 2000 „Ich werde Dich auf Händen tragen“, 2002 „Glaube, Liebe, Hoffnung“ („Das Verlangen“). Dillthey: „Alle drei Filme porträtierten junge Frauen auf der verzweifelten Suche nach ihrem persönlichen Stückchen Glück. Dabei gehen sie ungewöhnliche Wege, um am Ende doch wieder bei sich selbst anzukommen...“.

Gemäss einer Tradition der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, nach dem Vorbild der HfG Ulm, ist der Film immer eng mit der Literatur verbunden - eine Idee, die an visuell und produkt-orientierten Hochschulen nicht selbstverständlich ist. Die Literatur ist ein Grundelement, ein Ingredienz der Filmkunst, und das Labor unseres Seminars versuchte dies zu praktizieren, indem jeder Film zu einem Aspekt der Literatur in Beziehung gesetzt wurde.⁵⁾ Für einen analytischen Prozess der Filmkritik erwies sich dieses Verfahren als neu und erfrischend.

Mit Verwunderung ist zu registrieren, dass junge Frauen mit einem schmolenden, klagenden oder gar anklagenden, man könnte sagen tief verletzten Ausdruck der Person, meist in schicksalhafter oder selbstgewählter Einsamkeit - oft mitten unter Leuten - die Filme bevölkern. Schlechte Laune und Unmut, manchmal gar Wut und Rachegefühle sind Varianten zum Verletztsein. In „Stiller Sturm“ von Tomasz Thomson leidet eine jungen Frau unter ihrer Unfähigkeit, Beziehungen zu realisieren, die ihr Bedürfnis nach Geborgenheit erfüllen könnten – ein „schöner“, etwas finsterner Film mit einer beeindruckenden schauspielerischen Leistung von Jana Thies als Anne (und einer beachtlichen Kameraarbeit von Oliver Soravia). Tomasz Thomson studierte in Lodz, und dieser Einfluss scheint spürbar in seinem Film. In „Lovely Rita“ von Jessica Hausner, einem (sehr) österreichischen Film über eine Jugendliche, wird das Leiden der Rita minutiös, distanziert und unvoreingenommen „dokumentiert“ – Ritas unverhohlenes, unbeholfenes Buhlen um Liebe und Anerkennung wird systematisch bestraft, und aus einer gewissen hermetischen Logik heraus tötet sie ihre Eltern. Maria Speth zeichnet mit „In den Tag hinein“ die letzten Tage der Berliner jungen Frau Lynn, die sich zunehmend isoliert von ihrer Familie und ihrem Freund, und sich einem ebenso isoliertem japanischen Studenten Koji zuwendet. Mit grosser Einfühlung wird der Zustand dieser – man könnte fast sagen - verlorenen Generation im Detail dargestellt – und, wie auch bei dem Film „Salamander“ von Barbara Gebler, das spezielle Gefühl von „Berlin bei Nacht“. Übrigens spielen immerhin sechs der fünfzehn Filme in Berlin – und die auch meistens nachts.

Die Regisseure und Regisseurinnen zeigten sich jedes Mal überrascht, aus der scheinbar weitab liegenden Provenienz der Literatur Blicke auf ihr Werk zu erfahren, die sie und ihren Film in Traditionen und Verbindungen stellten, deren sie sich nie bewusst waren, die aber überzeugend und wahrhaftig ein kulturelles Gewebe aufscheinen liessen, das unter allen grossen und ernsthaften Werken der Kunst gespannt ist.

„Salamander“ ist zugleich der Versuch eines Genrefilms - eine Art Krimi über Kleinkriminelle mit der berühmten „Tarantino-Knarre“, die immerhin in sechs Filmen für „Weltniveau“ zu sorgen versucht. Weitere Filme mit dem autistischen Typ Frau sind „Ende der Saison“ von Stefan Krohmer – dem einzigen Film, in dem die Fremdheit und Isolation einer heranwachsenden jungen Frau, die von den unmerklichen Brutalitäten ihrer Elterngeneration verletzt und beschädigt wurde, überzeugend komplex und realistisch alltäglich thematisiert wird – auch aufgrund des hervorragenden Spiels von Annette Kim Sarnau⁶⁾ als Klarissa Wagner (und, fairerweise, auch von Christian Brückner(!) und Hannelore Elsner) – und im gewissen Sinne „L'amour, l'argent, l'amour“ von Philip Grönig, dem Ausnahme film unserer Reihe⁷⁾. In „L'amour...“ spielt die aussergewöhnliche Sabine Timoteo (die, von Grönig „entdeckt“, auch „In den Tag hinein“ zu dem Film machte, der vielfache Preise und Anerkennung erhielt) eine junge Prostituierte, die aus ihrem autistischen Käfig mit Aggressivität, Körperlichkeit und Gewalt auszubrechen versucht – ein Film, der stark in Richtung des französischen Existenzialismus neigt und damit sofort die tumbe Larmoyanz und die hermetische, blinde Hoffnungslosigkeit vieler anderer deutsche Filme scharf akzentuiert.

⁵⁾ Verantwortlich dafür war Adam Seide, Schriftsteller aus Frankfurt, Lehrbeauftragter und Leiter der „Versfabrik“ an der HfG Karlsruhe, Mitveranstalter dieses Seminars.

⁶⁾ Erfreulicherweise hat Sarnau inzwischen den Deutschen Fernsehpreis als Beste Schauspielerin erhalten.

⁷⁾ (denn auf ihn treffen die Regeln Erstlingfilm und Alter des Regisseurs nicht zu).

Ein wichtiger Aspekt bei unserer Suche nach der Beschaffenheit des deutschen Films ist selbstverständlich die wirtschaftliche Seite der Medaille. Die Finanzierung, die Investitionen im Verhältnis zum Gewinn, das Risikokapital und die Returns, die Finanzierbarkeit von Kunst – all das kulminiert in Überlegungen zur Filmförderung. Die staatliche Förderung des Films ist bei fast allen Hochschulabschlussfilmen eine wichtige Komponente, oft sogar wichtigste Voraussetzung gewesen. Im Bereich Filmförderung vollzieht sich zur Zeit, was allgemein in der Gesellschaft geschieht: - eine Diskreditierung des staatlichen Engagements. Der Mythos von der Heilkraft der Privatisierung erfasst selten die Bereiche, in denen der Staat mit Steuergeldern Dinge und Prozesse stützt, die allein keinen gehörigen Profit für private Taschen abwerfen. Privatisierung erfasst Strukturen der staatlichen Aufgaben, mit denen (vermeintlich) Profit gemacht werden kann.

In vielen dieser Filme der AJF gibt es als Gegenpart den jungen, gebrochenen Mann. Z.B. der "langweilige Freund" Marius (Devid Striesow) in „Ende der Saison“, der intelligent, rational, „anständig“ einfach nicht gegen die psychischen Ausnahmezustände von Klarissas schwer kranker Mutter Waltraut (Hannelore Elsner) und deren leicht zynischen Lebensgefährten Enno (Christian Brückner) ankommt. In diesem Film wird das Dilemma der „neuen“ Generation der jungen Männer durch diesen Alt-68er mit seinem nostalgisch-revoluzzerhaften Lebensstil besonders deutlich: sie sind die Opfer der Vätergeneration, indem sie gewissermassen die Verletzungen der Schlachten ihrer Väter lebenslang tragen. In immerhin zwölf der fünfzehn Filme gibt es diese gebrochenen, verletzten, verstummten Männer: „Ich werde Dich auf Händen tragen“ (direktes Vater-Sohn-Verhältnis, in Sprachunfähigkeit einbetoniert), „Stiller Sturm“ (ein völlig entglittener, selbstdestruktiver Drogenabhängiger), „In den Tag hinein“ (hier ein ordnungsfanaticher Leistungsschwimmer, dort ein freischwebender Empfindungsexot), „Dunckel“ (ein Krimi, in dem drei Brüder mit einem klassischen Verbrechen sich von ihrem Vater zu lösen versuchen – und scheitern, selbstverständlich), „Kleine Kreise“ (ein Vater-Sohn-Wiederentdeckungsmelodram auf dem Go Cart-Platz, das noch mehr als andere Filme durch die extreme Kommunikationsunfähigkeit der Männer lebt), „Salamander“ (hier wenigstens zwei Typen, die ihre Gebrochenheit in verbrecherisches Kleinhandwerk umgemünzt haben und damit für leicht übernationale Filmunterhaltung sorgen).

Für Film - und für die Bildung allgemein - bedeutet Privatisierung eine radikale Kommerzialisierung - „es muss sich rechnen“. So ist zur Zeit eine Entwicklung zu beobachten, die der Diskreditierung der staatlichen, nicht-profitorientierten Subventions- und Förderinstitutionen gleichkommt. „Was nichts kostet, ist auch nichts wert“, wird gesagt. Und während selbstverständlich jeder Filmemacher und Produzent immer noch die „verlorenen Kredite“ der Förderungen annehmen wird, so wächst doch das Bewusstsein, dass dies „schlechtes Geld“ ist. In Hollywood nennt man speziell die deutschen Investitionen, die mit wenig Sachkenntnis und grossem Ehrgeiz in amerikanischen Filmen Profit machen sollen, „stupid money“.

Die Männer scheinen alle ihre Wunden unbewusst, schuldbewusst und/oder hoffnungslos zu tragen, meist stehen sie schon in Haltung und Ausdruck in der zweiten Reihe. Sie hoffen auf allenfalls Krümel vom Tisch (dann sind sie schon geradezu kühn), aber nicht auf irgendein Recht – sie haben die Rolle der Rechtlosen wirklich internalisiert. Sogar in Kommödien wie "Sterne" von Kabel Kain, oder "Anam" von Buket Alakus, beides Ausnahmen von der Regel „Junge autistische Frau trifft jungen gebrochenen Mann“, empfinden sich die Männer als buchstäblich sekundär, hoffnungslos, entrechtet. Und in dem theatraischen Schauspielerfilm „My sweet home“ von Philippos Tsitos oder in dem unsäglichen Krimi-Genre-Versuch "Wolfsheim" von Nicole Weegmann wird das Thema variiert:

- bei Tsitos mit der tiefer gehenden Frage nach der Heimat der fremdländischen Freunde und Fremden in einer Berliner Kneipe, bei Weegmann mit einem ewig pubertären Kleeblatt völlig desorientierter Schwabenkinder, die aus lauter Mittelstandsfrust eine misslungene Flucht zu ihrem kriminellen Ende verpatzen – hier wirken die Männer auch hirnampuiert und die Frau ist, wie unbedarft auch immer, kommunikations- und aktionsfähiger.

Wir bemerken an unseren eigenen Programmen, z.B. dem ESP Programm des EIKK, dem „European Subsidy Program for Young Film Professionals“, dass es langsam „unzeitgemäss“ wird, Praktika und Fortbildungsangebote zu bieten, für die eine öffentlich subventionierte Institution Mittel an Stipendiaten zahlt, anstatt dass Lernwillige für die Angebote zahlen (wie es bei EU Projekten und ähnlichen zunehmend der Fall ist). Dabei geht es bei diesem Programm nicht nur um die finanzielle Seite der Ausbildung, sondern um etwas Wesentliches, das in der Regel in der Filmbildung fehlt: Kontakte, Verbindungen zu Grössen des Europäischen Films, Netzwerke der erfolgreichen Filmmacher, das Erlernen der ungeschriebenen Regeln der bestehenden europäischen Filmkultur.

Anders die Frauen – sie haben die Ausstrahlung, ungerecht behandelt worden zu sein. Sie müpfen auf, rebellieren oder verweigern sich aggressiv, sie fordern mehr oder weniger stumm ein anderes, angemesseneres Leben als ihnen „geboten“ wird. Sie sind Opfer von Umständen und sich dessen bewusst. Die Männer dagegen sind Versager, selber schuld, und schuldbewusst tragen sie die Konsequenzen. Die Reinform dieses Typs Mann (Frank Giering als Nick) spielt in "Clowns" von Tim Trageser gegen die aktive, kämpferische und handlungsfähige Charlie (Anna Thalbach) an – und überlebt nur aufgrund seiner Tolpatschigkeit, einer „sympathsicheren“ Form der sozialen und emotionalen Impotenz.

Unserer Erfahrung nach ist die Zusammenführung von Nachwuchs mit „Alten Hasen“ eine zwar etwas „altmodische“, aber prinzipiell sehr solide Massnahme: - ein Geflecht, d.h. eine „Vernetzung“ der europäischen Filmszene geschieht, indem eine konkrete, praktische und persönliche Zusammenführung von professioneller Erfahrung der Alten mit den Jungen, eine „Weitergabe der Staffel“ des professionellen, sozialen (oder „kollegialen“), aber auch produktionswirtschaftlichen Wissens ermöglicht wird.

Einige der Filme reflektieren diesen doch eigentlich desolaten Zustand der Generation, die diese Filme macht, durch medien- oder filmhistorische Bezüge: - so wie „Ich werde Dich auf Händen tragen“ seine Vorbilder Fassbinder, Wenders erkennen lässt, so reflektieren Filme wie "Dunckel" von Lars Kraume und "Salamander" von Barbara Gebler die europäisch beeinflussten amerikanischen Gangsterfarce (Tarantino etc.), und "Clowns", "My sweet home", "Paul is dead", "Anam" oder "Wolfsheim" sind Versuche, in verschiedenen Genre-Nischen einen Platz zu finden. Manchen gelingt es - "Anam" von Buket Alakus ist eine wunderbare, zugleich komische und tragische, nur zu leicht unterschätzte Parabel über die türkische Frau im deutschen Alltagsparadies; "Paul is dead" von Hendrik Handloegten, ein „historischer“ Film aus den achtziger Jahren, rollt den Mythos der Beatles in leichter, amüsanter und rührender Präzision und informativer Nostalgie auf; "My sweet home" von Filippos Tsitos ist eine fulminante Montage hyperaktiver ausländischer Sinnsucher – alles Filme, die ihre spezielle Publikumsgruppe finden -- könnten, wenn sie denn ausgiebig in die Kinos kommen -- würden.

Das „European Subsidy Program for Young Film Professionals“ des Europäischen Instituts des Kinofilms Karlsruhe vermittelt Filmhoch-

schulabsolventInnen und jungen FilmemacherInnen Praktika und Internships bei renommierten FilmemacherInnen der Europäischen Filmkunst – selbst bei relativ kurzen Begegnungen (2 bis 8 Wochen) sind die Erfahrungen und Eindrücke für den Nachwuchs doch von grosser Bedeutung, vor allem auch wegen der Entdeckung, dass die Filmkunst international, dass die Grossen der Filmkunst eine verbundene Gemeinschaft sind. Inzwischen gibt es einen Alumni-Verband der Absolventen, dessen „Netzwerk“ den Anfang eines Wissensaustausches darstellt, der die Parameter der europäischen Filmkunst und zugleich seine personalisierte Tradition miteinander verbindet und weitergibt.

Die letztgenannten sind Filme, die nicht (nur) den eigenen Lebenshorizont reflektieren (wie z.B. „Sterne“ von Kabel Kain im Münchener YUPpy-Milieu, „Wolfshiem“ im schwäbischen Kleinstadtmief, oder „Anam“ im Hamburger Türkenghetto) sondern gleichzeitig die Starthilfe des Genres ausnutzen wollen. Der Genrefilm hat natürlich einen professionelleren Ansatz als der sog. „Arthouse“-Film, in der Liga dieser Erstlingsfilme gilt dies allerdings nur scheinbar. Der Begriff des „Autorenfilms“, der mit dem historischen Terminus „Junger Deutscher Film“ eng verbunden war, ist heute ein negativ geladenes Etikett, das sich auch die Filme, die tatsächlich Autorenfilme sind, nicht gern anstecken.

Ein Aspekt schaukelte sich im Fluss der Serie an die Oberfläche: - woran liegt es, dass die Geschichten vieler Filme eine so melancholische, hoffnungs- bis ratlose Stimmung hinterlassen (Ausnahmen: "Paul is dead", "Anam"). Warum sind es so oft „down & out feelings“, so oft Müll-Kulissen, offensive schlechte Laune, unerschütterliche Kommunikationsverweigerung (Ausnahme: „My sweet Home“), der Sieg des spasslos-ätzenden Alltagsrotts, die Unbarmherzigkeit des kalten Sozialarbeiterblicks, usw.? Warum gibt es keine vergnüglichen Geschichten, keine Mut machenden oder spassigen oder befreienden Ereignisse, keine leichten und dennoch starken Personen in diesen Filmen?

Die ältere Geschichte des modernen Deutschlands ist eine, in der es viele Ecken gibt, die im Dunkeln bleiben, besonders wenn mit sehr grellen, scharf gerichteten und fokussierten Scheinwerfern herumgeleuchtet wird. So manches hat da eine gewisse Peinlichkeit, und die Angst davor, irgendwann und irgendwo beim harmlosen Spiel der Künste, beim ungehemmten Kreieren von hohen Werken auf Peinlichkeiten zu stossen, hemmt vieles, was die Kunst - und besonders die Filmkunst - betrifft.

Wir kamen zu dem Schluss: es gibt sie auch nicht in der deutschen Wirklichkeit. Wir sind zu einer Gesellschaft geworden, in der die Toleranz zunimmt in Form von Gleichgültigkeit, die Kreativität manifestiert sich in Rip-Offs, die Fröhlichkeit wird Häme, die Unvoreingenommenheit wird als Dummheit bestraft. Jeder, der gegen die Einbahnstrasse fährt, wird von den Mitbürgern nicht freundlich auf seinen Fehler hingewiesen, sondern aggressiv erzogen und bestraft, egal was der Grund gewesen sein mag. Eine richtige Komödie ist nicht mehr vorstellbar, weil darin zu viel gegen Gesetze und gutes Benehmen verstossen würde. Ein Krimi erledigt sich erstens seit es Handys gibt, und zweitens seit 9/11. Liebesgeschichten werden vermieden durch Aufklärung, Zeitmangel, Karrierezwänge und Altersvorsorge. Und der Autorenfilm verunmöglicht sich aus Mangel an Allgemeingültigkeit.

Die Qualität des Deutschen Films, so wie er in Cannes und auf dem Weltmarkt fehlt, ist nicht nur eine Sache der Filmbranche – es ist eine Reflektion der Gesellschaft. Dieser Allgemeinplatz bekommt dennoch eine neue Bedeutung, wenn man eine andere Perspektive einnimmt: Vielleicht könnte das deutsche Publikum gar nicht zu einem wirklich guten Film aufschliessen. Ihm würde der Realitätsbezug fehlen. Darum funktionieren ausländische Filme auch besser – sie sind per se exotisch.

Die neuen Generationen sollten davon unbeeinträchtigt sein, sie sollten die Schweigsamkeit der Täter und Opfer überwunden haben, sie sollten mit Unbefangenheit an ihre Zukunft gehen. Das geschieht nur zum Teil – die Beziehung zum Alten stimmt nicht. Nicht mehr so wie in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts, als die Alten stumm Antworten verweigerten – heute ist es mehr der Rhythmus der Modeproduktion, die Regeln der Konsumgesellschaft, die das Alte diskreditiert.

Wenn nun die Autistischen Jungen Frauen auf die Gebrochenen Jungen Männer treffen in diesen Filmen, so stellt sich eigentlich automatisch, aufgrund der Grundkonstellation, entweder schweres Unglück ein ("Ich werde Dich auf Händen tragen", "Lovely Rita", "In den Tag hinein", "Dunckel", "Wolfshelm") oder ein sanftes Unglück, das fast schon, in leicht zynischer Weise, als „Glück“ verstanden werden soll ("Stiller Sturm", "Ende der Saison", "Anam", "L'amour, l'argent, l'amour", "Salamander", "My sweet home", - und selbst "Sterne", das mit einem verkaterten Morgen nach einer anstrengenden, vergeblichen Sehnsuchtsnacht endet). Das schwere Unglück schließt immerhin eine Menge Morde und Tode ein, das sanfte eine Art Happy End der melancholischen Sorte. "Clowns" weist sich mit einem aufdringlichen Happy End als typisches Opfer der Fernsehförderung aus. "Paul is dead", zum Glück erfrischend frei von vielen der oben genannten „deutschen Genderprobleme“, endet so witzig und verrätselt wie der ganze Film ist – mit einer trickreichen Anbindung an die Realität: der Ermordung John Lennons am 8. Dezember im Jahre 1980 in New York.

Der Hang zur Katastrophe oder zum Attentat ist auch nur ein Zeichen der vorherrschenden Langeweile, die nicht nur den deutschen Film, viel mehr noch die deutsche Realität auszeichnet. Es ist Ausdruck einer Sehnsucht nach „Action!“, wenn in sieben von 15 Filmen mit schweren Handfeuerwaffen gefuchelt – und auch geschossen – wird. Auf Sehnsucht nach Empfindung, nach schmerzhaften Emotionen lassen die zehn Filme schließen, in denen es im weiteren Sinne und in verschiedenen Formen um den Tod geht. Nur in zwei bis drei Filmen gibt es leidlich angenehme Liebes- oder Sexszenen - in zwei oder drei!

Für den Film „L'amour, l'argent, l'amour“ von Philip Gröning hatte Adam Seide folgenden Text ausgesucht:

„Eben ging noch alles wie üblich. Lau oder kräftig gewohnt, je nachdem. Dann aber wird ein ganz eigener Riß berichtet, plötzlich wie nichts sonst. Und zwar im gelebten Jetzt selber, mitten hinein. Das ist als unerträglicher Augenblick bekannt. Zwar scheinen ihn nicht viele scharf zu erleben. Doch ebenso kommen nicht viele ganz um ihn herum, er ist ihnen wenigstens am Rand nacherlebbar. Der Fall meldet sich als eine Art allerstärkster Übelkeit, doch nicht als körperliche, sondern als eine im sozusagen nackten Erleben an sich, hierein eine punkthaft auftretende Nausea. Da dieser Ausdruck viel zu schwach ist, wird hinzugefügt, daß nur die extrem kurze Dauer dieses Zustands (obwohl er länger nachklingt) ihn hindert, zu vernichten.“

Aus: DER UNERTRÄGLICHE AUGENBLICK
von Ernst Bloch, Gesamtausgabe

Nachsatz:

Das EIKK - Europäische Institut des Kinofilms Karlsruhe leidet seit je darunter, dass seine Programme und besonders das „European Subsidy Program for Young Film Professionals“ in Baden

Württemberg vor allem den „Professionellen“ schwer vermittelbar scheinen. Die begründete Voraussetzung der Arbeit des EIKK, nämlich die Stärkung des Nachwuchses und des deutschen Films durch die Beförderung des europäischen Films, ragt über den Tellerand des schwäbischen Medienstandortes hinaus – und ist deshalb von dort nicht mehr sichtbar. Im Herbst 2002 versucht daher das Staatsministerium des Landes - verantwortlich u.a. für Film und Medien, und damit auch für das EIKK, das ZKM, aber NICHT für die HfG Karlsruhe - das EIKK aus seinen Büchern verschwinden zu lassen. Und zwar mit dem Argument, dass die Massnahmen des EIKK nicht dem Land zugute kämen.

Auch die FFA lehnt eine (kleine) Förderung ab mit dem gleichen Argument, das EIKK würde mit der Vermittlung von FilmhochschulabsolventInnen und jungen FilmemacherInnen aus allen europäischen Ländern – also auch 20% von ihnen aus Deutschland - in Praktika und Internships bei renommierten FilmemacherInnen der Europäischen Filmkunst – also auch bei deutschen - nicht dem Lande dienen. Diesen Aufforderungen, streng in einem engen, chauvinistischen Provinzialismus zu bleiben, haben wir trotz guter Absichten und vieler lokaler Veranstaltungen nie ganz nachkommen können – wir haben uns immer als international, global, polyglott und europäisch verstanden.

Die EU mit ihrem MEDIA PLUS Programm, die das EIKK/ESP drei Jahre lang gefördert hat, beendete aufgrund eines Paradigmenwechsel der Zielsetzungen ihrer Fördermassnahmen die Beteiligung am ESP Programm des EIKK. Das Problem der Komplementärfinanzierung, das das MEDIA PLUS Förderprogramm verlangt, ist jahrelang dem Land erörtert worden: den insgesamt ca. 180.000 € wäre ein Komplementärfinanzierung vom Land beizufügen gewesen, aber das Land hat diese Beteiligung nie als notwendig eingesehen. Auch einer (beachtlichen) Förderung durch die ALLIANZ Kulturstiftung wollte das Land keine adequate „private-public partnership“ gewähren. Diese diversen Verweigerungen sind im Endeffekt als „self-fulfilling prophecies“ genutzt worden, d.h. die Armut, die dem EIKK verordnet wurde, galt den Verordnern als logischer Beweis der Erfolglosigkeit des EIKK.

Obwohl das EIKK arg unter Druck gesetzt worden ist, nicht nur seine Unabhängigkeit, sondern auch sein Programm aufzugeben, scheint eine Lösung absehbar, die u.a. aus der Eingliederung des EIKK in des ZKM besteht. Das ZKM benötigt seit langem ein Filminstitut, besonders im Hinblick auf die neusten technologischen Entwicklungen des Films und des Kinos, und das EIKK soll der Grundstock dieses Filminstituts sein. Wenn die Details eines solchen Arrangements zufriedenstellend ausgehandelt sind, wird das EIKK hoffentlich seine Aufgaben mit neuen Akzenten im und mit dem ZKM - und für die HfG - wieder aufnehmen. Die europäische Perspektive, über den baden-württembergischen Tellerrand hinaus, wird das EIKK beibehalten.