

4 Thesen zur Filmkultur in Deutschland

Edgar Reitz

Ich habe **4 Thesen** formuliert, von denen ich annehme, dass sie jeden Filmemacher im Lande betreffen. Es geht um die Rolle des Fernsehens, die Förderungssysteme und um das neue Kino. Auch das Thema der allgemeinen Filmbildung gehört dazu. Soweit ich die Kräfteverhältnisse beurteilen kann, habe ich auch versucht, Lösungsmodelle zu entwickeln, die ich zu den jeweiligen Themen skizziere. Selbstverständlich sind meine Vorschläge nur gedankliche Planspiele, keine fertigen Lösungen. Wenn sie aber den notwendig gewordenen Diskurs über die Zukunft der Filmkunst anregen, ist mein größter Wunsch schon erfüllt.

These 1

Der deutsche Gremienfilm hat ausgedient.

Der deutsche Film ist anders als die Filme der übrigen Welt. Er stellt sich, von außen betrachtet, als eine eigene deutsche Filmgattung dar, die vielen Filmfreunden der Welt seltsam erscheint. Diese Filmgattung nenne ich hier in Ermangelung einer besseren Bezeichnung den "Gremienfilm". Der deutsche Film ist durch seine nur in diesem Lande übliche Herstellungsweise durch Gremien bestimmt und bildet sie unbewusst ab. Wie sieht das in der Praxis aus? Alle für das Kino bestimmten Produktionen durchlaufen eine Reihe von dramaturgischen Eingriffen in den Fernsehanstalten, alle werden von Förderungs-Gremien geprüft, alle müssen sich bürokratischen und/oder gut gemeinten "Abnahmen" und Eignungsprüfungen unterziehen, alle werden in vorseilender Anpassung an das Förderungswesen geplant, geschrieben, diskutiert und schließlich zur Einhaltung ihrer Vorsätze verpflichtet.

Kein deutscher Film ist auf die Einnahmen an der Kinokasse angewiesen, denn die Produzenten, Filmschaffenden und filmtechnischen Betriebe haben allesamt ihr Auskommen bereits bei der Herstellung der geförderten Filme gefunden und rechnen bei der Veröffentlichung nur noch mit Prestige-Gewinnen, nicht aber ernsthaft mit Rückflüssen aus den Verwertungswegen wie Kino, TV, Video oder Internet, denn diese Rückflüsse werden vom System schon vor Drehbeginn kassiert. Professionalität bedeutet im deutschen Film, sich mit einer ungeheuer widersprüchlichen und komplizierten Förder-Maschinerie auszukennen. Das System zu bedienen heißt zwangsläufig, dass einem das Publikum herzlich gleichgültig wird, denn es entscheidet in keiner Weise, was produziert werden kann oder was förderwürdig wäre. Bezeichnend ist, dass die Studierenden der deutschen Filmschulen nicht mehr ins Kino gehen und dass eine Dramaturgie, die das Miterleben der Zuschauer zum Maßstab macht, nicht mehr populär ist. Es ist ein merkwürdiger, vom Kinobesuch völlig losgelöster Erfolgsbegriff entstanden.

Die "öffentlichen Hände" Deutschlands investieren jedes Jahr über 600 Millionen Euro (geschätzte Summe!) in die Filmwirtschaft. Man sollte meinen, dass damit viel für die Filmkultur getan würde. Das Gegenteil ist der Fall, denn dieses Geld wird nicht für die Entfaltung einer freien Kreativität im Lande wirksam, sondern es dient selbstreferentiell der Erfüllung der Förderungsrichtlinien und ihrer Bürokratie mitsamt allen ihren kulturell irrelevanten Nutznießern. Haben Sie einmal überlegt, wie viele deutsche Kino-Filmprojekte jedes Jahr nur zustande kommen, damit Förderungsfunktionäre und leitende Angestellte der Rundfunkanstalten über den Roten Teppich gehen können? Geleitet von dem falschen Gedanken, dass Film ein Wirtschaftsgut sei, das deswegen auf Bundesebene nur als Wirtschaftsbereich zu fördern sei, hat die Politik von Anfang an zu einer fatalen Selbsttäuschung der Branche geführt. Der Zwiespalt zwischen Kultur und Geschäft wurde mit erheblichen staatlichen Mitteln eher zementiert als gelöst. Immer noch spukt in den Köpfen die Legende der 1960er Jahre, dass Erfolg und Kunst Widersprüche seien und dass ein künstlerisch ambitionierter Film zwangsläufig zur Pleite führe. Es helfe da auch nicht, wenn er als zeitloses Kunstwerk gelte und deswegen weltweit Anerkennung finde. Ein saublöder Branchenspruch der frühen Jahre sagte: "Je preiser gekrönt, umso durcher gefallen." Das komplette deutsche Filmförderungssystem trägt diesen Denkfehler in sich. Das Ergebnis ist ein Zwitterwesen, das weder als Wirtschaftsgut noch als Kulturgut überzeugen kann. Die deutsche Filmgattung "Gremienfilm" ist deswegen so schwer zu vermitteln, weil sie diesen Zwiespalt wie ein Kainsmal auf der Stirne trägt. Das System, in 60 Jahren gewachsen und verknöchert, lässt sich nicht mehr durch Korrekturen und Ergänzungen in eine Basis für die Filmkunst verwandeln. Es gehört komplett abgeschafft, um durch ein neues Konzept ersetzt zu werden.

Eines der Maximen für ein neues Förderungssystem sollte die Stärkung der kreativen Kräfte in den Filmteams sein, der Autoren, der Regisseure, der künstlerischen Mitarbeiter und ihrer Produzenten, von denen die Projekte faktisch getragen werden. Ein neues Fördersystem muss auf der *eindeutigen kulturellen Ausrichtung* beruhen und auf dem Bewusstsein, dass die Filmkunst auch in Zukunft eines der wirkungsmächtigen und allen Themen der modernen Welt zugängliches, unverzichtbares Kulturgut ist. Die primäre Förderungsentscheidung muss eine verbindliche Zusage an die Macher sein, damit diese gestärkt auf die Suche nach Produktionspartnern gehen können. Ein neues Filmförderungsgesetz sollte lebensnahe Geschichten und ihre phantasievolle Verwirklichung fördern und nicht ihre "Bedeutsamkeit" und die Diskussion darüber. Und Film sollte wieder ein Abenteuer werden. Wir leben in einem reichen Land, das jedes Jahr viel Geld für den Film ausgibt, ohne dass sich der hochbegabte und gut ausgebildete künstlerische Nachwuchs eine Zukunft ausrechnen kann, die ihren Talenten Chancen gibt. Die Gesellschaft hat beim Film offenbar nichts zu verlieren, doch viel zu gewinnen. Z. B. eine lebendige moderne Kultur, die sich dank der digitalen Revolution gerade rasant weiter entwickelt. Alle an dieser Kultur interessierten oder Beteiligten sind aufgerufen, ihre Vorschläge für ein komplett neues Förderungskonzept einzubringen.

These 2

Das Fernsehen muss sich vom Kinofilm komplett zurückziehen.

Die deutschen Fernsehsysteme haben im Laufe der Jahrzehnte ihr Verhältnis zum Film, insbesondere zur Filmkunst grundlegend verändert. Noch in den 1990er Jahren herrschte in den Fernsehanstalten eine gewisse Liebe zum Kino, verbunden mit dem Bedürfnis, an den innovativen und künstlerischen Potentialen der neuen Filmemacher-Generationen teilzunehmen und so eine gemeinsame kulturelle Aufgabe an der Spitze der Kinoproduktion mitzugestalten und für das Fernsehsystem Maßstäbe zu setzen.

Diese Zeiten sind vorbei, seit das Fernsehen inflationär in unzählige Kanäle aufgespalten wurde und wegen der technisch überlegenen neuen Online-Medien um seine eigene Zukunft bangen muss. Eine deutlich erkennbare Reaktion ist der Kampf um die *Quote*, der die Kunst bereitwillig geopfert wird. Oft hat man den Eindruck, dass das Interesse der Fernsehanstalten darin besteht, ihre eigenen Ambitionen mit Hilfe von Subventionen, die ursprünglich für den Kinofilm bestimmt waren, entscheidend zu verbilligen. Es wird sogar argumentiert, besondere künstlerische Qualitäten könnten sich die Fernsehanstalten ohne die öffentlichen Subventionstöpfe auch nicht mehr leisten. So entstand zugunsten der ehrgeizigen Redakteure ein unschönes Abkassieren der Fördersysteme durch die Fernsehanstalten. Es ist zur festen Regel geworden, ambitionierte Fernsehproduktionen als Kino-Spielfilm getarnt durch die Gremien zu schleusen.

Die Beteiligung der Fernsehanstalten trägt ganz besonders zu der seltsamen Filmgattung des Gremienfilms bei. Man erkennt den camouflierten Fernsehfilm unter den 120 deutschen sog. Kinofilmen, die jedes Jahr entstehen, sofort an seiner thematischen Überspanntheit und der Instrumentalisierung der Handlungs-Figuren als Ideenträger oder Bedeutungsschablonen. Wir müssen uns also fragen, warum trotzdem jeder deutsche Kinofilm in Koproduktion mit dem Fernsehen entsteht. Die Antwort ist ebenso einfach wie aberwitzig: Das Filmförderungssystem, in dem *ausnahmslos* jeder deutsche Film seinen Platz finden muss, zwingt die Kinoproduzenten dazu, mit ihren Projekten zuerst in einer Fernsehanstalt vorstellig zu werden. Erst wenn es eine vertraglich bindende Koproduktionszusage einer Fernsehanstalt für das Projekt gibt, verfügt der Produzent über die sogenannten "Eigenmittel" von mindestens 40-50% der Herstellungskosten, die er nachweisen muss, um überhaupt mit öffentlichen Geldern gefördert werden zu können. Es ist also nicht so, dass ein deutscher Filmemacher und sein Produzent einfach zu den Förderungs-Institutionen gehen könnten, um Geld für die Filmherstellung zu beantragen. Nein: Man muss bereits über die Hälfte der Gelder verfügen, um antragsberechtigt zu sein. Natürlich hat niemand im Lande so viel Bares herumliegen, dass er in einen Kinofilm Millionen investieren könnte. Es gibt aber nur wenige Geldquellen, die von den Gesetzgebern als "Eigenmittel" anerkannt werden. Es muss sich immer um die Investition von Erlösen handeln, die der Film erwirtschaftet, wenn er fertig ist. Die Koproduktions-Beteiligungen der Fernsehanstalten gelten als solche Erlöse, weil der Sender ja die Senderechte

erhält. So kommt es, dass alle zu den reichen Fernsehanstalten laufen müssen, bevor sie überhaupt an einen Produktionsbeginn denken können. Dieser Mechanismus ist allen bekannt, wird aber durch den Begriff "Eigenmittel" verschleiert. "Eigenmittel-Nachweis" klingt schließlich wirtschaftlich und vernünftig.

Die Redaktionen sind faktisch die alleinigen Eigenmittel-Lieferanten im Sinne der Förderungsgesetze. Damit sind sie allein Entscheider, welcher Film im Lande produziert wird und welcher nicht. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die selber keine Wirtschaftsunternehmen sind, sondern von Gebühreneinnahmen, also von einer Spezialsteuer leben, sind die mächtigsten Produzenten des deutschen Kinos. Sie haben die gesamte Selektion in Händen ohne sich dafür rechtfertigen zu müssen. Ich benutze bewusst dieses skandalöse Wort "Selektion" für diese über Leben und Tod der meisten deutschen Filmemacher angewendete Auslese! Wehe, wenn ein Filmemacher bei diesen neuen Feudalherren in Ungnade fällt.

Damit ist aber der Missstand noch längst nicht ganz umrissen. Die Fernsehanstalten haben sich in ihrer Rolle des Superproduzenten an ihre Macht derart gewöhnt, dass sie sich bei der Gestaltung der Verträge mit den Filmherstellern immer gieriger und unverschämter gebärden. Sie sichern sich Kontrollrechte in allen künstlerischen Belangen, sie mischen sich in alle Entscheidungen der Filmemacher ein und setzen nicht nur ihre Darsteller und Besetzungslisten durch, sie mischen sich auch in die täglichen Geschmacksentscheidungen ein, bestimmen Drehorte, Motive, Kostüme, Kameraeinstellungen, die Filmmusik oder den Schnitt. Es ist offensichtlich, dass manche Redakteure mit den Filmemachern künstlerisch konkurrieren und eine gewisse Genugtuung darin empfinden, ihre heimlichen Ambitionen auf diese Weise durchzusetzen.

In den Verträgen werden Ratenzahlungen vorgesehen, die den Produzenten zwingen, Drehbuch und Filmmaterial in allen Phasen der Produktion zur Abnahme durch die Redaktionen vorzulegen, bevor das dringend benötigte Koproduktions-Geld ratenweise auf das Produktionskonto überwiesen wird. Man kann sich vorstellen, welches Angstgebilde eine solche Kino-TV-Koproduktion für alle Produzenten und die Kreativen in einem Team ist. Das Auftreten eines Fernsehredakteurs am Set wird gefürchtet, weil sie die Macht haben, die Abnahme zu verweigern - und damit die Auszahlung der Koproduktionsmittel zu verhindern.

Die Fernsehanstalten lassen sich in den Koproduktionsverträgen nicht nur die Senderechte in ihrem Sendegebiet übereignen, sondern sie horten Rechte, die sie weder selbst nutzen noch verwerten können. Sie nutzen die Schwäche der Produzenten hemmungslos aus und nehmen ihnen nahezu jegliche spätere Verwertungsmöglichkeit ihrer Filme im In- und Ausland weg. Es sind nicht nur internationale TV-Rechte, die sich die Sendeanstalten auf Halde legen, sondern insbesondere auch die modernen Online-Rechte und Dutzende von kleinen und größeren Nebenrechten, die in den von ihren Hausjuristen ausgearbeiteten Listen aufgeführt werden. Produzenten, die mit dem Fernsehen koproduzieren,

werden regelrecht enteignet. Es bleibt ihnen kaum eine Chance, durch Verkäufe und Verwertungen des fertigen Films, etwas an ihrer Arbeit zu verdienen. Damit wird erreicht, dass die Produzenten auch mit erfolgreichen Filmen, die z. B. Preise auf den großen Festivals gewinnen oder in viele Länder exportiert werden, nicht genug verdienen können, um z. B. in Zukunft einmal einen Film ohne Fernsehbeiträge finanzieren zu können. Durch das Rechtebunkern erreichen die TV-Anstalten, dass die Produzenten in Abhängigkeit von ihnen bleiben.

Eine Lösung kann nur darin bestehen, eine strikte Trennung von Kinofilm und Fernsehen durchzusetzen. Diese Forderung erzeugt bei den meisten Filmemachern und ihren Produzenten Panik, denn sie stellen sich den enormen Geldbetrag vor, der jährlich von den Fernsehanstalten in den deutschen Kinofilm fließt und der ihnen jetzt fehlen würde. Hier zeigt sich aber, wie sehr wir schon den Blick für die Realität verloren haben. Wir verhalten uns schon, als wären die Fernsehanstalten Mäzene, die uns gnädig am Leben erhalten. In Wahrheit ist aber das Fernsehen bei dem herrschenden System der Gewinner, denn es gewinnt jedes Jahr viele Programmstunden mit hochwertigen Filmen, mit denen es sich bestens profilieren kann. Wenn die Koproduktionen mit den Filmemachern ihnen abhandeln kämen, würden sie in große Verlegenheit geraten. Sie müssten auf viele Programm-Highlights verzichten und sich dem Vorwurf stellen, dass sie das kulturelle Geschehen im Lande nicht mehr abbilden, wozu sie ja durch die Staatsverträge verpflichtet sind.

Wir müssen die Politik auffordern, neue Gesetzesvorschriften zu erlassen: Fernsehfilme und Kino/Fernseh-Koproduktionen sollten einfach nicht weiter mit öffentlichen Geldern gefördert werden. Damit entfallen alle die heute üblichen Gemeinschaftsproduktionen und Fernsehbeiträge an Kinofilm-Projekten. Es könnte stattdessen eine öffentliche RECHTEAGENTUR gegründet werden, die ähnlich wie die "Agentur für Arbeit" ein Monopol auf den innerdeutschen Rechtehandel mit TV-Rechten hat. Diese Rechteagentur erhält von den Produzenten treuhänderisch alle TV-Rechte an geförderten Filmen und ist damit in der Lage, die für die Folgeprojekte erforderlichen Eigenleistungen zu finanzieren. Hier könnte ein neuer Automatismus entstehen, der die Priorität der künstlerischen Förderentscheidung, die wir dringend fordern sollten, sichert.

Darüber hinaus empfiehlt es sich, die deutschen TV-Anstalten nach französischem Vorbild zu verpflichten, einen bestimmten Prozentsatz an deutschen Kinofilmen im Jahresprogramm auszustrahlen und die Kinokultur, von der sie ideell immer profitiert, durch filmkundliche Sendungen unterstützend, qualitativ zu begleiten.

Mit diesem Modell wäre immerhin für die Finanzierung der *geförderten* deutschen Kinofilme gesorgt, ohne dass die Kinoproduktion weiterhin von den Redaktionsbüros der TV-Anstalten aus regiert würde. Es geht darum, die Produzenten zu stärken, indem sie (z. B. nach Ablauf von 7 Jahren) alle TV-Nutzungsrechte zurück erhalten, auch von der vorgeschlagenen RECHTEAGENTUR, die ihre Rechte ja nur treuhänderisch verwaltet und keine Provisionen verlangt.

Fazit: Wir brauchen neue Gesetze und Richtlinien für die Finanzierung von

Kinofilmen ohne Fernsehbeiträge. Den Produzenten muss endlich wieder das Recht an den Sende-lizenzen ihrer eigenen Filme zustehen.

These 3

Wir brauchen das Kino als Ort der Filmkultur.

Das Kino ist gekennzeichnet durch die physische Anwesenheit der Besucher bei der Vorführung von Filmen im öffentlichen Raum. In diesem Punkt unterscheidet sich das Kino von jeder bisher bekannten Form der Vermittlung und Verbreitung von audiovisuellen Programmen, insbesondere von Fernsehen, Homevideo und Online-Diensten. Kino bezeichnet als Einrichtung einen *sozialen Ort*. Es ist erwiesen, dass die psychische Beteiligung am Geschehen auf der Leinwand kollektiv viel intensiver erfahren wird und dass die Erfahrung des gemeinsamen Erlebens einer künstlerischen Darbietung eine "höhere Gestimmtheit" im Menschen erzeugt, die überhaupt erst den Übergang vom Äußeren Spektakel zum Inneren Begreifen ermöglicht, ein Vorgang, den man seit der Antike "Katharsis" nennt.

Das Kino als Ort des kollektiven Filmerlebnisses ist für die Weiterentwicklung der Filmkunst in Zukunft unverzichtbar, denn von hier aus können sich erst Maßstäbe für die Wirkungsweise des Mediums Film entwickeln und verbreiten. Ohne das physische Kino wird die Erzählkunst Film untergehen, bzw. sich in andere multimediale Formen zurückziehen. Ich aber glaube, dass es ein in langer Evolution entstandenes Verlangen der Menschen gibt, gemeinsam, d. h. in ritualisierter Versammlung die *große öffentliche Erzählung* zu erleben. Das Kino der Zukunft wird das m. E. neu erkennen. (Beispiele, die ich aufführen könnte, mehren sich.)

Das Kino alter Prägung, als Innenstadt-Familienbetrieb mit festen Anfangszeiten und als Abspiegelstätte der Verleihfirmen hat allerdings ausgespielt. Das Kino muss sich neu erfinden. Es muss sich völlig vom Vorbild der Sprechtheater und Opernhäuser ablösen, muss sich im sozialen Leben der Städte neu verorten und lernen, sich der modernen Technologien zu bedienen. Es muss sich von den festen Anfangszeiten und Programmangeboten der Verleihfirmen lösen und auch architektonisch neue Lösungen entwickeln. Das Kino muss "benutzerfreundlicher" werden und eine viel größere Palette von Programmfolgen und Anfangszeiten anbieten. Ins Kino gehören nicht nur die alttümlichen 90-Minuten-Dramen, sondern auch kurze, ganz kurze oder sehr lange Programme, Serien und Reihen. Das Kino muss lernen, dass die Leute nicht nur wegen des Films kommen, sondern, dass sie im Kino auch live-Ereignisse erwarten, Begegnungen untereinander, mit den Künstlern und auch musikalische oder literarische live-Auftritte, die mit den Filmen eine sinnvolle Einheit eingehen. Wie sieht das Kino der Zukunft *architektonisch* aus? Wie sieht es technisch aus? Wie vernetzt es sich mit dem Kulturleben einer Stadt? Wie macht es sich unabhängig vom Filmverleih-Wesen? Wie gewinnt das Kino neue Aufführungsformen, verfügbare Vorführzeiten, neue Zeitmaße vom Minutenfilm über den Kurzfilm und die vielen künstlerisch schon immer vorhandenen Formate bis zum Epos und der Serie? Welche Erfolgsmodelle gibt es schon, warum funktionieren Festivals und warum geht das klassische

Filmtheater als Anachronismus unter? Welche Besucherorganisationen gibt es, wie könnte ein Kino-On-Demand funktionieren? Gibt es gesellschaftliche Rituale, an die das Kino anschließen kann? Könnte man ein Entwicklungs- und Forschungskino auf Staatskosten betreiben, um neue Architekturen, neue Spielformen und neue Allianzen (z. B. mit den Museen) zu erkunden? Was kann überhaupt die Branche zusammen mit den Kulturbehörden zur Weiterentwicklung einer Kinokultur tun? Ein Riesensusum, das wir endlich angehen müssen!

Schließlich müssen auch die Filmemacher lernen, dass die Geburtsstunde ihrer Werke erst die Aufführung ihrer Filme im Kino ist. Sie müssen es wieder lernen, diesen magischen Augenblick zu lieben, in dem ihr Werk von vielen Augenpaaren gleichzeitig am gleichen Ort gesehen wird. Das Kino lebt von dieser Leidenschaft und den Leidenschaften seiner Betreiber und seiner Besucher.

These 4

Wir fordern Filmbildung in allen Schulen.

Die Filmgeschichte ist ca. 120 Jahre alt. Das ist nicht viel, wenn wir an die übrigen Künste denken, die es seit Jahrtausenden gibt. Dennoch hat die Filmgeschichte in allen Teilen der Welt unvergessliche und in die Tiefe der menschlichen Seele leuchtende Werke hervorgebracht, was alle übrigen Künste beeinflusst hat. Die Kenntnis dieser Kulturgeschichte gehört zwingend zum Bildungsstandard einer zivilisierten Gesellschaft. Erst wenn wir die schönsten und wichtigsten Werke der Kinogeschichte kennen, sind wir in der Lage, Qualität im Kino zu erkennen. Wer *nur* die Filme der Saison besucht, erhält keine Vergleichsmöglichkeiten, versteht schließlich nichts von Qualität im Kino und wird kein Aficionado. Deswegen würde selbst massenhafter Besuch der Saisonknüller auch nach Jahren nichts zur Filmkultur beitragen.

Auch hier sei das französische Modell als Vorbild genannt. Frankreich hat seit den 1980er Jahren unter dem damaligen Kulturministers Jack Lang eine beispiellose Initiative für das Kino ergriffen und große Anstrengungen unternommen, die Kino- und Filmgeschichte als nationales Kulturgut zu pflegen und in allen Schulen des Landes als Pflichtfach zu lehren. In Anbetracht dessen, dass die Mehrzahl der Zeitgenossen in Literatur, Lesekultur und Sprache unterrichtet wurden, nach Beendigung der Schulzeit aber nicht mehr lesen, sondern Tausende von Filmen konsumieren, ist es nicht verantwortbar, die Menschen als audiovisuelle Analphabeten zu entlassen, die über keinerlei Kriterien zur Unterscheidung von Qualität verfügen. Es mangelt an ausgebildeten Lehrern, an guten Lehrmitteln und an der Bereitschaft, die knappe Unterrichtszeit mit einem neuen Pflichtfach "Film" zu belasten.

Im Deutschland kommt das Föderalismus-Problem hinzu. Da bei uns das Bildungswesen Länderkompetenz ist, konnte bisher keine zentrale Lösung für eine längst überfällige allgemeine Filmbildung entstehen. Es müssen m. E. Kurse an den Filmhochschulen und Universitäten angeboten werden für künftige Lehrer. (Vergleichbar mit den Klassen für Schulmusik an den

Musikhochschulen.) Diese müssen vor allem die Filmgeschichte kennenlernen und im Übrigen soweit Einblick in die Entstehungs- und Herstellungsprozesse von Filmen erhalten, dass sie einigermaßen einschätzen und weitervermitteln können, wie Qualität entsteht. Film und Filmgeschichte müssen Pflichtfach in allen Schulen werden.

Und damit komme ich zu Ihnen, junge Kollegen: Wie wäre es, wenn die Absolventen der Regieklassen für ein filmpädagogisches Jahr in Schulen und Jugendorganisationen geschickt würden, wo sie ihr künftiges Publikum einmal auf andere Weise kennenlernen? (In Frankreich haben die Kinos beispielsweise ein Vormittagsprogramm für Schulschwänzer.)

Auf Bundesebene könnte ein Lehrmittel-Pool errichtet werden. Dazu gehört in erster Linie eine staatliche Verteiler-Plattform für die wichtigsten Werke der internationalen Filmgeschichte in Schulen. Zusammenarbeit mit den Kinematheken, den Verleihern und Produzenten, aber auch mit den örtlichen Kinos ist hier angesagt. Bildungspolitisch wäre ein Durchbruch in der Föderalismusfrage *für den Film* ein großer Fortschritt im Informationszeitalter.

Wie Sie sehen, kommt man in einen gewaltigen Strudel von Problemen, sobald man einmal die Produktionsverhältnisse, die unseren Filmemacher-Alltag bestimmen, hinterfragt. Das wollte ich Ihnen heute vor Augen führen und Ihnen damit einige dieser wichtigen Fragen mit auf Ihren Weg geben.

EDGAR REITZ
12. Juni 2018