

blockiert als befördert, wenn zu sehr auf "puristischen" Positionen beharrt wird. In gewisser Hinsicht kann sich die konservative Gegenüberstellung von Kunst und Unterhaltung jeweils an sich neue "Nahrung" holen. Sie bleibt aber ein Paradoxon, weil jegliche Kunst auch unterhalten will, wenn auch mit eigenen Mitteln und gute Unterhaltung nichts "Kunstloses" ist, im Gegenteil.

Bewertet man diesen Gegensatz zu hoch, verschließen sich "automatisch" die Zugänge für jene, die Unterhaltung schätzen und Kunst meiden, weil ihnen suggeriert wird, dass da keine Unterhaltsamkeit zu erwarten sei. Vielleicht ist es eine der wichtigen Zukunftsaufgaben filmkultureller Arbeit, diesen "Purismus" wie auch das wirklich "Elitäre", was sich dahinter verbirgt, zu überwinden, ohne dabei den Anspruch von Film als Kunst im geringsten preiszugeben.

Also kein "neuer" Opportunismus, sondern eine stärkere Besinnung auf das, was Kunst in ihrer Gesamtheit ausmacht - Komik und Tragik, Tiefe und Vielfalt, Lebensnähe und doch künstlerische Erfindung, Freilegen von Gefühlen und Gedanken, Offenheit gegenüber Fremden, Entdeckungen, emotionale Nähe wie auch kritische Distanz, Selbst- und gesellschaftliche Bezüge.

Nochmals zurück zu dem bereits thematisierten "Klagegesang" vom Ausbleiben des deutschen "Filmwunders" 1998⁴⁰

Auch ein Blick auf die Zuschauerstrukturen und das -verhalten hilft - neben dem Blick auf deutsche Produktionsverhältnisse - relativ klare Antworten darauf zu finden, warum in diesem Zeitraum der Besuch eben auch deutscher Filme rückläufig sein musste:

Wenn ein Film wie die TITANIC nach 14 Wochen am 13. April 1998 15.144.269 Besucher auf sich vereint, dann schöpft er auch die größte Gruppe des Publikums, die nur ein bis zweimal im Jahr ins Kino gehen, in hohem Maße ab; d.h. diese Gruppe, die etwa 14,7 Millionen Besucher umfasst, fällt für weitere Besuche in diesem Zeitraum zu großen Teilen aus.

(Ganz abgesehen davon, dass erfolgreiche "Strickmuster" durch Wiederholungen ganz selten besser werden - das kann halt nur wirklich Hollywood - und die Suche nach neuen erfolgversprechenden Wegen in der Regel langwierig ist und zumeist erst dann einsetzt, wenn klar ist, dass die bewährten Muster nicht mehr funktionieren.)

Aber - wie schon gesagt - überraschen kann hier nur das fatale "Erstaunen" der "Fachleute", was allerdings die unangenehme Folge haben kann, dass Publikum wieder einmal falsch zu orientieren und den Profis unter den Filmförderern Wasser auf die falschen Mühlen zu gießen.

II.6. Zu den Exportchancen des deutschen Films

Die an dieser Stelle geplante Übersicht zum Export deutscher Filme (BRD und DDR) konnte nicht zusammengetragen werden. Es erwies sich als unmöglich, hierzu umfassende Informationen zu erhalten. Weder beim Film der BRD noch beim DEFA-Spielfilm lagen bzw. liegen Übersichten zum Export wichtiger Filme in die europäischen Länder vor. Ein Zustand, der in jedem Falle paradox ist - woran sonst will man messen, welche Filme Chancen auf dem europäischen Markt haben; aber auch für den Zentralismus a lá DDR wird unfreiwillig dokumentiert, wie wenig Interesse am Film-Export bestand (zu großen Teilen "begnügte" man sich im westlichen Europa offensichtlich mit Filmwochen oder ähnlichen Präsentationsarten.)

Der Zustand erfährt noch eine weitere Akzentuierung dadurch, dass bei den Recherchen eine Reihe der angefragten Produzenten schlicht Auskünfte verweigerten (was formal sicherlich ihr gutes Recht, der realen Beurteilung und Planung im Sinne kulturellen Austauschs in Europa natürlich ziemlich abträglich ist - weil nun erst von Land zu Land erkundet werden muss, welche deutschen Filme überhaupt irgendwann einmal auf die dortigen Leinwände gekommen sind.)

Dank der überaus gedulden Bemühungen der Export-Union des Deutschen Films war es möglich, wenigstens einige Auskünfte zu erhalten. Diese werden im abschließenden Kapitel dokumentiert werden

II.7. Zu Entwicklungen und Strukturen filmkultureller Arbeit in der BRD und in der DDR ab 1945 bis 1990 und nach Wende und Wiedervereinigung

I. Exkurs BRD⁴¹

Zur Gründung von Filmclubs kommt es schon vor der Errichtung der Bundesrepublik Deutschland in den alliierten Besatzungszonen, wobei die jeweilige "Leitung" durch die Besatzungsmacht auch die Charakteristika prägte - das französische Modell mit einem festen Mitgliederstamm (im Kino), das britische Modell der "film societies" in eigenen Räumen (hier Jugend- und Kulturhäuser), währenddessen die US-amerikanische Variante sich auf kommunale Einrichtungen orientierte.

Nach dem Ausscheiden der alliierten Re-Educatoren arbeiteten die Filmclubs in Eigenregie weiter, wobei die Hinwendung zu filmkünstlerischen Filmen auch weiterhin Programm blieb.

Im Jahre 1949 erfolgte der Zusammenschluss einzelner Clubs zum "Verband der deutschen Filmclubs" e.V., der

sich die Aufgabe stellte, sich "gemeinsam für die Durchsetzung des Films als künstlerisches und politisches Ausdrucksmittel einzusetzen."

Wenige Jahre nach seiner Gründung beträgt seine Mitgliedsstärke etwa 1000 Gruppen.

Neben den Filmclubs, deren Mitglieder vor allem Erwachsene waren, bildeten sich Jugendfilmclubs, beginnend etwa 1949, die vorwiegend außerhalb des Kinos tätig waren.

Ihr Zusammenschluss erfolgte 1954 unter dem Dach des "Verbandes der Deutschen Filmclubs" e.V., in dem ein Jugendreferat eingerichtet wurde, das ein organisatorisches und geistiges Zentrum der Jugendfilmclubarbeit bildete.

Die Zahl der Mitgliedsgruppen im Jugendreferat des Verbandes wuchs rasch an, wogegen die Zahl der Erwachsenen-Filmclubs schon in den fünfziger Jahren rückläufig war. Im Jahr 1956 hatte das Jugendreferat 48 Mitgliedergruppen, vier Jahre später waren bereits 162 Jugendfilmclubs beigetreten. Im Laufe des Jahre 1960 führten diese Clubs beispielsweise 3.782 Veranstaltungen durch, die von rund 728.000 Personen besucht wurden.⁴²

Zum Selbstverständnis der Arbeit dieser Gruppen zeitgenössische Überlegungen:

Es ist eine große und ernste Aufgabe der Filmerziehung, den Betrachter des Films zur inneren Sicherheit zu bringen und ihn gleichzeitig zu öffnen für neue Erlebniswerte. Nur auf diesem Wege bildet sich der Mensch am Film und durch den Film.(...) Der Dialog der hier skizziert worden ist, versteht sich als durch und durch individuelle Angelegenheit... Jeder wird den Film auf eine persönliche Formel bringen. Hier gibt es keine absoluten Wahrheiten und keine Abstimmungen. Dialog mit dem Film ist Selbstbetrachtung und Selbstverwirklichung.⁴³

Diese Positionsbestimmung stammt aus dem Jahre 1955.

In den 60er Jahren erfolgt eine Entwicklung - weg von eher altruistischen Positionen hin zur stärkeren Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität dieser Jahre.

Parallel zur Entwicklung der Jugendfilmarbeit in diesem Zeitraum bilden sich erste Arbeitskreise, die sich medienpädagogisch positionieren, so der "Arbeitskreis Jugend und Film" e.V., München, gegründet am 21.12.1949

Als Reaktion auf die in die Bundesrepublik einströmende "Filmflut" der Nachkriegsjahre, der man besonders die Kinder und Jugendlichen schutzlos und ohne sachverständige Führung ausliefert.⁴⁴

Gleiches gilt für die Herausbildung und Entwicklung der Jugendfilmstunden.

Bereits in den 60er Jahren wird ein starker Rückgang in der Zahl der Mitglieder und Gruppen konstatiert. So existieren 1969 noch 91 von einst 500 Filmclubs, die Zahl der Mitgliedsgruppen im Jugendfilmreferat liegt bei 232. Hinzu kommen noch 27 Studentenfilmclubs.⁴⁴

Die Filmclubbewegung gerät in eine Krise, die auch dadurch verursacht wird, dass einerseits in den kleineren Städten und ländlichen Regionen die Kinos verschwinden und andererseits in den großen Städten Filmkunsttheater - Gilde- oder Studiokinos sowie die Programmkinos entstehen, die mit ihren Filmangeboten die Aufgaben der Filmclubs zu großen Teilen übernehmen.

Während sich der "Verband der deutschen Filmclubs" e.V. auflöste, versuchten die Jugendfilmclubs in der "Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit" (BAG ab 1970) eigene Wege zu gehen.

Insofern stellt das Jahr 1970 schon eine Zäsur dar, da in dieser Zeit die Rahmenbedingungen für die Neugestaltung der Strukturen filmkultureller Arbeit entstanden. Während sich die Mitglieder der BAG neben der Filmarbeit auch mit Aufgaben der Jugend-, Kultur- und Bildungsarbeit befassen, sich also das Spektrum auch im Sinne eines weiten Kulturbegriffs erweitert, bleibt das filmkulturelle Selbstverständnis durchaus auch traditionsbewusst:

In Anlehnung an frühere Filmclubtraditionen nehmen wichtige Beispiele aus den verschiedenen Abschnitten der Filmgeschichte den größten Raum im Filmprogramm der BAG-"Club-Filmothek" ein. Das Spektrum reicht von einer Auswahl mit Kurzfilmen von Charlie Chaplin (USA 1915 - 1923) über den sowjetischen Revolutionsfilm (Sergej M. Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin", 1924 und "Oktober", 1927/28) zu einigen Filmen aus der Zeit der Weimarer Republik ("M - Eine Stadt sucht einen Mörder", Deutschland 1931, Regie: Fritz Lang) zum italienischen Neorealismus ("Rom - offene Stadt", 1944/45, Regie: Roberto Rossellini; "Fahrraddiebe", 1948, Regie: Vittorio de Sica), zu französischen "Nouvelle Vague" mit Filmen von Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Eric Rohmer, zum britischen "Free Cinema" ("Bitterer Honig", 1961 und "Die Einsamkeit des Langstreckenläufers", 1962, Regie: Tony Richardson; "Lockender Lorbeer", 1962/63, Regie: Lindsay Anderson) sowie zum "neuen deutschen Film" mit Arbeiten von Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Peter Fleischmann und vielen anderen.⁴⁶

Mit Beginn der siebziger Jahre entwickelt sich eine neue Kinostruktur, die kommunalen Kinos und Spielstellen, die sich 1975 zur "Arbeitsgruppe für kommunale Filmarbeit" (heute Bundesverband für kommunale Filmarbeit) zusammenschlossen.

Nach eigenem Selbstverständnis sahen diese kommunalen Kinos den

*entscheidende(n) Unterschied zu gewerblichen Kinos in der Tatsache begründet, daß Spielplan und Filmauswahl der Kommunalen Kinos nicht kommerziell an Umsatz und Gewinnerwartungen orientiert, sondern kulturell ausgerichtet sind.*⁴⁷

"Andere Filme anders zeigen" so lautete das Motto der Arbeit, das 1975 formuliert wurde.

*Tatsache ist und wird sicher bleiben, daß kommunale Filmarbeit immer zunächst eine auf die örtliche Filmkultur bezogene und auf die dortigen Publikumsbedürfnisse zugeschnittene Arbeit sein wird, die sich nicht in ein einheitliches Schema pressen läßt. (...) 1985 war die Situation schon wieder eine andere: es war die Zeit, als die lange angekündigten Neuen Medien sich breit machten; als die Videotheken ihre Hochblüte hatten; als das Kabelfernsehen seinen Einzug gehalten hat; und es war die Zeit, wo sich im gewerblichen wie im kommunalen Kino ein Zuschauerrückgang abzeichnete, der sicher vielschichtige Ursachen hatte, aber vielleicht am einfachsten mit dem breitgefächerten und vielfältigen kulturellen Angebot in den Kommunen begründet werden kann. "Mit Phantasie aus der Krise" hieß der Titel des Konzeptionspapiers aus dem Jahre 1985; es forderte medienpädagogische Arbeit, Integration der kommunalen Filmarbeit in die kommunale Kulturarbeit sowie in die überregionale Kulturarbeit. (...)*⁴⁸

1997 gab sich die Arbeitsgruppe einen neuen Namen: "Bundesverband für Kommunale Filmarbeit" e.V. Sie vereint über 180 kommunale Kinos und Spielstätten. Schwerpunkte der Arbeit sind insbesondere die Präsentation von Filmen der europäischen Kinematographien sowie des deutschen Films vom Spiel- bis zum Experimentalfilm.⁴⁹

Einzelne Kinos veranstalten Filmwochen mit Länderschwerpunkten, sind im Rahmen einer Reihe von Festivals aktive Partner. Im Verbund mit schweizerischen, italienischen und österreichischen Partnerorganisationen gab es Austauschprojekte, wie auch verschiedene Versuche, Filmstaffeln aus einzelnen Ländern den Spielstätten zur Verfügung zu stellen.

Seit geraumer Zeit werden jährlich ein "Aktionstag kommunale Filmarbeit" durchgeführt, um der Arbeit eine größere Öffentlichkeit zu verschaffen und die zunehmenden Existenzprobleme - bedingt durch die Sparwänge der Kommunen - zu thematisieren und die Möglichkeiten und Leistungen filmkultureller Arbeit vorzustellen.

Die BAG Jugend und Film, seit einigen Jahren unter neuem Namen: Bundesverband Jugend und Film e.V. (BJF) vereint all jene Spielstätten, die sich auf Kinder- und Jugendfilmarbeit konzentrieren. Den Mitgliedern steht für ihre Arbeit eine verbandseigene "Clubfilmtheke" zur Verfügung (mit besonderen Verleihbedingungen - der Anteil europäischer Filme der "Clubfilmtheke" wird in einem nachfolgenden Abschnitt vorgestellt). Neben der ständigen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen veranstalten der BJF und seine Landesverbände, regionale und überregionale Werkstätten, Seminare, Filmsichtungen u.v.a.m.

Einen wichtigen - öffentlich oft zu wenig wahrgenommenen - Beitrag auf dem Feld filmkultureller Arbeit leistet die kirchliche Film- und Medienarbeit. Tragende Einrichtungen sind hier Matthias-Film wie auch das Evangelische Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit (EZEf) sowie die landeskirchlichen Medienzentralen. Matthias-Film, bereits 1950 gegründet, erwarb als gemeinnützige Einrichtung nichtgewerbliche Rechte an Filmen und stellte diese der kirchlichen, aber auch der staatlichen Film- und Bildungsarbeit zur Verfügung. Seit einigen Jahren operiert Matthias vor allem als Vertrieb; das Tätigkeitsfeld hat sich auf die Herausgabe und den Verkauf von Videokassetten, VideoCDs und 16mm Kopien konzentriert, teilweise auch auf Koproduktionen mit Fernsehanstalten und der Erstellung deutscher Synchronfassungen. Ein Schwerpunkt der Arbeit liegt nach wie vor im Bereich des anspruchsvollen Kinder- und Jugendfilms, der in der Regel keine kommerzielle Auswertungschancen hat. Hier kooperiert Matthias-Film mit entsprechend engagierten Institutionen, z.B. mit dem Kinder- und Jugendfilmzentrum in Remscheid.

Das EZEf nimmt eine bildungsbezogene Aufgabe wahr, Filme und AV-Medien zu Themen der "Dritten Welt" zu fördern und zu verbreiten, zum geringeren Teil deutsche Produktionen, sondern vor allem aber aus den Ländern Afrikas, Asiens und Südamerikas selbst. Die Förderung umfasst das gesamte Spektrum filmischer Arbeit - von der Projektentwicklung über die Produktion bis hin zur Distribution

Evangelische Medienzentralen gibt es in den evangelischen Landeskirchen, d.h. in 19 Städten der BRD, noch unterschiedlich in ihrer Größe und Ausstattung. Wichtige Aufgabe ist der Verleih von audiovisuellen Medien für die kirchliche und pädagogische Arbeit in Schulen und Gemeinden. Auch diese Bestände sind in eigenen Katalogen dokumentiert.⁵⁰

Auch die katholische Kirche verfügt über ein Netz von Medienzentralen (KMZ), die in verschiedenen Erzbistümern, Bistümern und Diözesen eingerichtet sind. Ihre Bezeichnungen sind unterschiedlich - offenkundig entsprechend ihrer Aufgabenstellungen. Insgesamt bestehen 23 solcher Katholischen Medienzentralen. Ihre Aufgaben liegen ebenfalls in der zur Verfügungstellung von AV-Medienproduktionen unter kirchlichen Bildungsaspekten für die auf diese Themenkreise orientierten Einrichtungen, Gruppen etc. Ein eigenes

Filmangebot wird über das Katholische Filmwerk (KFW) zur Verfügung gestellt.

Der Kreis der an kultureller Film- und Bildungsarbeit Beteiligten schließt sich - soweit es die alten Bundesländer mit ihren Strukturen betrifft (die inzwischen in wesentlichen Bereichen auch in den neuen Länder eingerichtet worden sind) - mit der Filmarbeit, die unter dem Dach der Urania, in Museen und anderen vergleichbaren Einrichtungen geleistet wird.

Keinesfalls übersehen werden dürfen dabei jene Initiativen, freien Träger, soziokulturellen Zentren u.a., die filmkulturelle Arbeit betreiben, ohne Mitglied einer der hier genannten, bzw. Vereinigungen oder Verbänden zu sein. Auch dieser Kreis ist in seiner zahlenmäßigen Größe keinesfalls gering anzusehen.

Ein Angebot für schulische Medienarbeit und filmkulturelle Arbeit stellen auch die Landesfilmdienste bereit.

Das Spektrum filmkulturell arbeitender Kinos im privatwirtschaftlichen Bereich - die Programm-, OFF-Kinos und Filmkunsttheater ist in großen Teilen in der AG Kino und in der Gilde deutscher Filmkunsttheater zusammengeschlossen (in etwa mit 120 bzw. 60 Kinobetreibern), die Mitglieder dieser Verbände sind.

2. Exkurs DDR

Kino in der DDR war zu allen Zeiten für alle Aspekte filmischer Arbeit der einheitliche Ort, ergänzt allerdings durch eine weitläufige Struktur von Klubs und Kulturhäusern, die mit Kinotechnik ausgerüstet waren. Ob ideologisch relevante Streifen oder vorwiegend westliche Unterhaltungstreifen oder Filmkunst der verschiedenen Regionen - alles fand unter einem Dach statt. Die Frage war: Nach welchen Kriterien wurde die Programmpolitik gestaltet. Obwohl Kino eine subventionierte Einrichtung war, hatte es trotzdem jährlich geplante Einnahmen zu erwirtschaften. So dominierten mit unterschiedlicher Wirkung Filme, die den ideologischen Auftrag erfüllten und solche, die die notwendigen Einnahmen sicherten. Dabei gab es natürlich Ausnahmen, aber in der Regel führte die Mehrzahl der künstlerisch interessanten Filme ein "Schattendasein", weil sie weder dem einen noch dem anderen Kriterium entsprachen. Diese Filme bildeten eine der Grundlagen der Filmklubarbeit. Hinzu kamen zu Beginn wie auch später die Angebote des Staatlichen Filmarchivs der DDR.

1. Erste Filmklubs bilden sich Mitte der 50er Jahre, teilweise in den Klubs der Intelligenz, andere an Universitäten und Hochschulen, teilweise entstehen sie als Umwandlung von Filmaktivs, eine vom Progreß Film-Verleih angeleitete Besucherorganisation. Gründe für das Entstehen von Filmklubs in diesem Zeitraum liegen zum einen in dem Bestreben, sich eigenständige Filmserlebnisse zu schaffen (wobei bereits zu dieser Zeit "beklagt wird", dass sich vielerorts diese Eigenständigkeit mit einem entsprechenden geistigen Anspruch verbindet), zum anderen begann das neugebildete Staatliche Filmarchiv der DDR mit einem ersten Versuch, Werke der Filmgeschichte an solche kulturellen Spielstellen zu verleihen (dieser wurde Ende der fünfziger Jahre abgebrochen und erst mit Beginn der 60er Jahre wieder aufgenommen; wobei dafür eine thematische Beschränkung durch vorgegebene "Zyklen" Voraussetzung war), und schließlich beginnt 1952 eine zunehmende Internationalisierung des Filmangebots im Kino (neben den Filmen der UdSSR und aus den Volksdemokratien stehen nun auch französische, italienische, englische aber auch indischer oder mexikanische Filme auf dem Spielplan).

In diesem Zeitraum setzt auch eine kulturpolitische Orientierung auf die Mitarbeit der DDR in internationalen Kulturorganisationen ein, die in Bezug auf die FICC (damals in einem desolaten Zustand) der Club der Filmschaffenden der DDR an sich zieht, ohne dabei durch Filmklubs legitimiert zu sein. Im Gegenteil - während die internationalen Bestrebungen noch erfolgversprechend scheinen (sie werden erst 1957 eingefroren und der Eintritt erfolgt Jahre später - 1965) - wird Filmklubarbeit von der staatlichen Leitung des Filmwesens strikt abgelehnt und als völlig überflüssig deklariert. So sind die ersten rigiden Restriktionen gegenüber der Filmklubarbeit schon in den 50er Jahren zu konstatieren (so in Greifswald, Halle). Da Filmklubarbeit aber von vornherein an einen Träger (gesellschaftliche Organisationen, Kinos, Betriebe oder andere Einrichtungen) gebunden waren, ergab sich die paradoxe Situation, dass die staatliche Leitung strikt dagegen war, die Interessenlage anderer Einrichtungen bzw. Organisationen davon doch abwichen, so dass eine Reihe von Filmklubs diese Auseinandersetzungen "überleben" konnte. Wichtiges konstituierendes Moment der Filmklubarbeit war neben dem Filminteresse auch die Freiwilligkeit, sich in die Arbeit eines Filmklubs einzubringen oder einen solchen zu gründen.

Noch weiterer Aufklärung bedarf es, was die Form der Filmklubarbeit in der DDR inhaltlich in der Gründungsphase beeinflusst hat - ob das Beispiel der BRD-Filmclubs oder die polnische Filmklubbewegung....

Der Grundkonflikt - freiwilliges Engagement für Filmkultur und Anspruch auf Eigenständigkeit der Filmklubarbeit auf der einen und die steten Versuche der staatlichen Leitung des Filmwesens, diese Versuche zu unterbinden oder zumindest dem staatlichen Diktat zu unterwerfen - ist bereits in diesem ersten Zeitraum bestimmend.

2. Die 60er Jahre bringen dann entscheidende Veränderungen für die Filmklubszene, die damit beginnen, dass nach der erneuten Öffnung des Staatlichen Filmarchivs für die Filmklubs auch das Interesse an einer gemeinsamen Organisation an der Basis wächst und durch Initiative des Staatlichen Filmarchivs aufgegriffen wird, so dass es 1963 zu Gründung einer provisorischen Arbeitsgemeinschaft Filmklubs kommt, die beim Club der Filmschaffenden angesiedelt wird. Betont wird in dieser Phase der Charakter einer Besucherorganisation,

gesucht wird nach Kriterien für die inhaltliche Bestimmung der Arbeit (denn unter dem Begriff Filmklub sammelten sich recht unterschiedliche Interessengruppen), es geht um Weiterbildung und einen eigenen Verleih....

Erster Vorsitzender wird der Leipziger Journalist und Filmklubleiter Fred Gehler.

Die von der AG gegründete Zeitschrift Film 64 (Gründungsjahr) bildete die publizistische Plattform für die Ausprägung des filmkulturellen Selbstverständnisses,

....das Fixieren von Träumen, die einem "anderen" Kino gelten. Träume, die Filme nicht mit Etiketten des parteiverbundenen Films bekleben. Gleichsam von einer "Internationale" der Filmkunst schwärmen. Eine Filmkunst "ohne Ufer"..... Negation der heimlichen und plakatierten Tabuzonen. Eisenstein und Ingmar Bergman, Konrad Wolf und Pier Paolo Pasolini, Jürgen Böttcher und Jean-Marie Straub, Wajda, Kawlerowicz, Jean Renoir, Ozu und Kurosawa, Fritz Lang und Pabst, Paradshanow und Kotschalowski, Jiri Menzel, Vera Chytilová, Jaromil Jires. Es wären noch viele Namen zu nennen.⁵¹

In der Folgezeit - konfrontiert mit den Ereignissen der Zerschlagung des "Prager Frühlings" - durch die Armeen des Warschauer Pakts - kam es wieder zu rigorosen Restriktionen: "Film 68" wird verboten, die Herausgeber reglementiert und die Verantwortung für die Filmklubszenarie "auf Eis" gelegt (der "Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR", der in der Nachfolge des "Clubs der Filmschaffenden" 1967 die Verantwortung für die Filmklubs übernommen hatte, wird diese - als Konsequenz aus diesen Vorgängen - nicht mehr übernehmen).

Trotzdem entwickelt sich die Filmklubszenarie weiter sowohl in der Breite wie auch in einer Reihe "führender" Filmklubs jener Jahre - trotz aller Querelen und Restriktionen. Auch der abrupte Abbruch der Entwicklungen 1968 konnte nicht verhindern, dass das filmkulturelle Selbstverständnis weiter Bestand hatte, durch neue Filmemacher bereichert, trotz aller Beschränkungen durch die Filmeinkaufspolitik in Ost wie West. Sicherlich gab es auch in dieser Bewegung Opportunismus, geringe kulturelle Ansprüche, aber noch gab es eine bestimmte Dominanz der Kräfte, die wirkliche filmkulturelle Arbeit wollten und es gab noch genügend Kraft und Selbstbewusstsein wie auch Illusionen.

3. Mit den 70er Jahren wurde die Forderung nach einer Erneuerung einer eigenen Organisation wiederum von der Basis formuliert und an die Verantwortlichen herangetragen. Einen gewissen Zeitraum konnten Vertreter der Basis diesen Prozess noch mitgestalten. In den entscheidenden Fragen blieben sie aber ungefragt. So kommt es 1973 zur Gründung der ersten Zentralen Arbeitsgemeinschaft Filmklubs beim Ministerium für Kultur (eine andere Institution war nicht bereit, die Trägerschaft für die ZAG zu übernehmen). Durch die Übernahme der Funktion des Vorsitzenden durch den Filmregisseur Kurt Maetzig war allerdings für die Zeit der ersten ZAG ein gewisses Gegengewicht geschaffen, da es Kurt Maetzig verstand - auch über die FICC - den eigentlich nichtstaatlichen Charakter der Organisation zumindest teilweise zu wahren, zumal er sich auf jene Kräfte der Filmklubbewegung stützte, die sich für ein eigenständiges Profil und Konzept der Bewegung engagierten.

Das konnte die Versuche der staatlichen Leitung, die Bewegung zu instrumentalisieren, nicht unerheblich einschränken, obwohl in dieser Zeit auch die Substrukturen, die Bezirksarbeitsgemeinschaften Filmklubs, die von den Räten der Bezirke angeleitet wurden, entstanden.

Auf zwei großen zentralen Weiterbildungsseminaren wurde versucht, Positionen für Filmklubarbeit zu formulieren, so 1975, wo erstmals "Filmklub" als kulturelle Vereinigung definiert wurde:

Um Filmklubs handelt es sich dort, wo sich interessierte Filmzuschauer zusammenfinden, um in der näheren Beschäftigung und in der Vermittlung von Filmen emotional und gedanklich nachhaltige Filmserlebnisse schaffen, um anderen solche Erlebnisse zu ermöglichen, um sich über Filmserlebnisse auszutauschen, um anhand von Filmen mit den Besuchern oder Klubpartnern ins Gespräch über ihre Lebenserfahrungen und problem zu kommen und wo dafür bestimmte organisatorische Formen gefunden wurden, Kurz gesagt: an der Filmklubarbeit handelt es sich um eine Form öffentlicher Meinungs- und Standortbildung.⁵²

Und in der Folgezeit wurde dann insbesondere der Anspruch der Filmklubs auf Öffentlichkeit und demokratische Strukturen herausgearbeitet und 1976 in Thesen formuliert.⁵³

Als Kurt Maetzig dann, der steten Auseinandersetzungen mit der staatlichen Leitung müde, den Vorsitz niederlegte, nutzte die HV-Film des MfK diese Chance und löste de facto die bisherige Leitung der ZAG auf.

1992 betonte Maetzig nochmals diesen unlösbaren Konflikt:

Wir haben deshalb immer einen Unterschied gemacht zwischen dem nur Zu-Schauer, also einer passiven Rezeptionshaltung und dem Publikum, der res publica, der öffentlichen Meinung. In diesem Unterschied spiegelt sich eine Grundfrage von Demokratie. Aus dieser Auffassung resultierte auch sofort eine beginnende und bis zum Schluß nicht abreißende Reiberei über die Struktur dieser ZAG Filmklubs. Ob das nun die Organisation der Filmklubs ist und vom Staat unterstützt, geduldet oder gar gefördert wird, oder ob sie ein Anhängsel des Kulturministeriums ist, ein Instrument zur Durchsetzung staatlicher Kulturpolitik in bezug auf die Filmkunst.⁵⁴

Das Maß war also zum zweiten Mal voll - so sahen es die staatlichen und politischen Verantwortlichen. Nach einer gewissen "Eiszeit" machte sich nun die staatliche Leitung daran, die Neugestaltung in "eigene Regie" zu nehmen. Das war insofern relativ einfach, weil seitens der Basis eigentlich kein vitales Interesse mehr bestand.

4. Mit der Neugründung der ZAG Filmklubs 1979 in Cottbus werden nun endgültig die "Weichen" gestellt, die ZAG als Teil des Staatsapparates zu installieren. Der Filmminister gab höchstselbst die inhaltlichen Orientierungen und zum neuen Vorsitzenden wurde ein bewährter Staatsfunktionär, Wolfgang Kernicke, berufen (gewählt wurden die Gremien der ZAG zu keiner Zeit).

Die Folgen waren, dass sich auf allen Leitungsebenen staatliche Dominanz durchsetzte und Filmklubarbeit sich in ein kulturelles Nischendasein zurückzog, d.h. der eigentliche Anspruch auf Öffentlichkeit konnte unter diesen Bedingungen nur noch in ganz bescheidenem Umfang eingelöst werden, sieht man von den Möglichkeiten der öffentlichen Artikulationen auf den Festivals ab. Filmklubarbeit verlor zwangsläufig an Bedeutung und Publikum.

Das Desinteresse der Mehrheit der Filmklubs an der eigenen Organisation wurde stetig deutlicher, zumal sie mehr als bisher auch aus der internationalen Arbeit ausgegrenzt wurden. Mitte der 80er Jahre zogen sich auch die wenigen Verbliebenen der Filmklubaktivisten aus der Leitungsarbeit zurück, da gegen das staatliche Votum nichts mehr zu bewegen war.

Jene, die mit der Filmklubbewegung und ihren ursprünglichen Intentionen noch immer verbunden geblieben waren, nutzen die neuen Möglichkeiten der Wende in der DDR und gründeten 1990 jene eigene Organisation, die sie vom Namen einmal abgesehen, schon 1973 gern gegründet hätten.

Der Interessenverband Filmkommunikation e.V., gegründet also 1990, besteht heute als ein Bundesverband mit sechs Landesverbänden in den "neuen" Ländern. Er vereint etwa 130 Spielstellen, vorwiegend Freier Träger. Nur wenige Kinos konnten sich den Status eines kommunalen Kinos im Zeichen der Privatisierung der Kinostruktur erkämpfen.

Im Verband zusammengeschlossen sind Spielstätten aller Bereiche der filmkulturellen Arbeit. Es war ein wichtiges, konstituierendes Moment seiner Gründung, alle in einer Vereinigung zusammenzubringen, die filmkulturelle Arbeit - gleich ob für Kinder oder Erwachsene - leisten wollten.

1991 wurde vom IVFK e.V. gemeinsam mit der Stadt Cottbus und mit Unterstützung des Landes Brandenburg und des Max-Ophüls-Festivals in Saarbrücken das erste Festival des Jungen Osteuropäischen Films durchgeführt. 1997 fand es inzwischen zum siebenten Male statt und präsentierte in großer Breite das Filmangebot der osteuropäischen Regionen zwischen Polen über Ungarn, Bulgarien, die neuen Staaten auf dem Gebiet des früheren Jugoslawiens, der baltischen Republiken, der Länder der GUS bis hin zum Kaukasus.

Fasst man den aktuellen Zustand zusammen, kann festgestellt werden, dass es in der BRD noch eine relativ breite und vielgestaltige Infrastruktur filmkultureller Arbeit gibt.

In Zahlen ausgedrückt sind es weit über 500 Spielstätten in unterschiedlichen Strukturen, organisiert oder nichtorganisiert, die die Basis filmkultureller Arbeit ausmachen.

Für die sogenannte nichtgewerbliche Filmarbeit wurde ein spezifisches Verleihangebot auf 16mm-Basis entwickelt. Wie ist dieses Angebot heute beschaffen, was kann es leisten, was nicht? Im folgenden werden die Angebote einiger Verleiher im Bezug auf die Präsenz europäischer Kinematographien untersucht. (Dabei wird das Kinderfilmangebot im einzelnen nicht untersucht. Diese Aufgabe ist nicht Gegenstand dieses "Atlas"; sie gehört in die Kompetenz der Fachleute in diesem Bereich.) Ausgewählt wurden die "Clubfilmtheke" des BJK e.V., der kontinuierlich vom Ministerium Familie, Jugend und Sport - letztlich - institutionell gefördert wird, wobei dieses Angebot nur Mitgliedern des BJK zugänglich ist; desweiteren das Angebot der AV Medien, von atlas film + av*, AV FILM* und Filmverleih Heidepark .

Es soll auch nicht weiter thematisiert werden, ob diese Unterscheidung von 16mm und 35mm im Bezug auf nichtgewerblich und gewerblich in irgendeiner Weise Sinn macht; es muß aber festgestellt werden, dass die Kostenentwicklung - mit Ausnahme der institutionell getragenen Verleihe - sich gerade entgegengesetzt verhält, d.h. die Ausleihe von Filmen im nichtgewerblichen Sektor ist zumeist erheblich teurer als die Zusammenarbeit mit dem gewerblichen Verleih.

* haben inzwischen ihre Arbeit eingestellt