

II. Zwischen Kultur und Kommerz - Kino, Spielfilm und Zuschauer in den Westzonen 1945 bis 1949 und in der BRD 1949 bis 1998. Versuch einer Annäherung.

II.1. Anmerkungen zur aktuellen Kinosituation

Gegenwärtig befindet sich das kommerzielle Kino in der BRD im umfassendsten Strukturwandel seit den sechziger Jahren. In der "Ära" der Multiplexe wird sich die Infrastruktur in den kommenden Jahren grundlegend verändern. Traditionelle Kino-Orte werden verschwinden, wie sich auch die Erwartungen des Zuschauers an den Kinobesuch - bedingt durch das den Multiplexen eigene Umfeld - in einer durchaus gewichtigen Weise verändern und weiter verändern werden - der Filmbesuch nur noch als Teil des Besuchs eines Kinos.

Zugleich wird sich der Verdrängungswettbewerb nicht nur auf der Ebene traditionelle Standorte "gegen" die neuen "Filmpaläste" vollziehen; ebenso stehen sich die Multiplexe, respektive ihre Betreiber in einem stringenten Konkurrenzkampf gegenüber, der sich zunehmend verschärfen wird, vor allem dort, wo sich mehrere dieser "Kinotempel" an einem Ort um die Gunst des Zuschauers "bemühen". Belege dafür - die verlustreiche Betreibung eines Cinemaxx der Flebbe-Gruppe und eines Multiplex von Warner Bros. in Magdeburg oder auch die Gefechte in Berlin, wo gegenwärtig über 20 Multiplexe bzw. Cinemaxxe bereits fertig, im Bau oder in der Planung sind.¹

Dabei muss allerdings der Tatbestand Berücksichtigung finden, dass die Multiplexe das Ihre dazu beigetragen haben, den Kinobesuch in Deutschland positiv zu stimulieren.

Wurden 1995 124,5 Millionen Besucher gezählt, waren es

1996 132,9 Millionen und

1997 143,1 Millionen (immerhin eine Steigerung um 7,7% von 1996 zu 1997).²

Beachtenswerte Zuwachsraten, an denen 1997 auch der deutsche Film beachtlichen Anteil hatte:

Zählte man 1996 20,8 Millionen Besucher deutscher Filme, so steigerte sich diese Zahl 1997 auf 23,8 Millionen, was einem Zuwachs von 17,29% entspricht.³

(1998 scheint nun einen Rückschlag zu bringen, der aber wirklich nur den überraschen kann, der die Verleih- und Produktionsverhältnisse und -methoden schlechthin ignoriert. Diese bieten überhaupt keine Gewähr, in Permanenz in diesen Dimensionen publikumswirksame Filme zu produzieren wie 1997; ganz abgesehen davon, welche Verleihe mit welchem PR-Aufwand die Filme 1997 im Kino "gepusht" haben.)

Es darf auch nicht übersehen werden, dass die Tendenz, wonach eine relativ geringe Zahl an Filmen die Hauptmasse der Zuschauer (und Einnahmen) bringt, unverändert Bestand hat. Das Jahr 1998 bietet dazu geradezu "klassische" Belege:

In einer der wöchentlichen Kino-Charts zeigt sich folgendes Bild:

| Film | Besucher | seit Start | Kopien | Wochen |
|------------------------|--------------|------------|--------|--------|
| | 26.2. - 1.3. | | | |
| 1. TITANIC | 781.245 | 10.097.661 | 810 | 8 |
| 2. BESSER GEHT'S NICHT | 242.758 | 992.827 | 451 | 3 |
| 3. DIE AKTE JANE | 176.093 | 176.093 | 255 | 1 |
| 4. IN & OUT | 160.012 | 1.494.949 | 371 | 5 |

Der erste deutsche Film, die COMEDIAN HARMONIST landet auf Platz 12 (Vorwoche noch Platz 8) mit folgenden Werten: Wochenbesucher: 51.311, Gesamtbesucher: 2.329.048, Kopien: 284, 10 Einsatzwochen.

Für Platz 19 reichen dann schon ganze 9.401 Wochenbesucher für BUTCHER BOYS, ein Film mit 21 Kopien in dieser Woche gestartet.⁴

Unschwer zu sehen, dass es bestimmter Voraussetzungen bedarf, um einen wirklichen kommerziellen Effekt zu erreichen. Stichworte - PR-Strategie oder die "simple" Tatsache, mit wieviel Kopien ein Film ins "Rennen" geschickt wird. Die TITANIC mag ein extremes Beispiel dafür sein, aber im Prinzip funktioniert es immer nur so, niemals anders.

Es bleibt demnach selbst ein großer Teil der im Verleihangebot befindlichen Filme kommerziell völlig bedeutungslos, ganz abgesehen von der Vielzahl von interessanten Werken, die eben aus wirtschaftlichen Gründen keine Chance haben, im Verleihprogramm der "Großen" ihren Platz und den Weg ins Kino zu finden. Es sei denn, ein kleiner Verleih bemüht sich, einen solchen Film mit einer minimalen Kopienzahl auf den Markt zu bringen. Wirkliche öffentliche Resonanz wird auf diesem Weg aber nicht erreichen werden können, auch wenn diese Filme vielleicht im Feuilleton seriöser Zeitungen noch immer Beachtung finden.

Bisherige Erfahrungen besagen ja auch eindeutig, dass die Vielzahl der Säle in einem Multiplex keineswegs zu einer neuen Programm-Vielfalt führen; jüngere Betrachtungen belegen, dass eher das Gegenteil der Fall ist und mit einiger Sicherheit auch bleiben wird.⁵

In diesem Umfeld arbeitet die filmkulturelle Infrastruktur der kommunalen Kinos, der Spielstätten freier Träger u.a.m., die sich vor neue Herausforderungen gestellt sieht, denn sie hat zwar ihre eigenen Konzepte und Inhalte, musste sich und wird sich auch weiterhin den Wandlungen der Kinolandschaft insgesamt stellen. Es

zeigt sich, dass es keineswegs einfacher geworden ist, Spielräume für nationale und internationale Filmproduktionen außerhalb des Mainstreams á la Hollywood zu erhalten und die erhoffte Resonanz beim Zuschauer zu finden.

Dabei scheint es dringlicher denn je, wechselseitige Vorurteile zu überwinden: Kommerzielles Kino ist nicht á priori kulturlos, es ist vielmehr ein legitimer massenkulturell wirkender Teil der Kulturlandschaft (von einigen "Grauzonen" einmal abgesehen), wobei natürlich die Wirtschaftlichkeit, d.h. letztlich der Gewinn das entscheidende Kriterium ist.

Filmkulturelle Arbeit ist schon längst nicht mehr vollsubventionierte "Spielwiese" für Cineasten. Sie erfordert mehrheitlich ein hohes (zu hohes) Maß an Aufwand im wirtschaftlichen Sinne, was u.a. die Gefahr mit sich bringt, dass diese wirtschaftlichen Zwänge die inhaltliche Arbeit unzulässig dominieren, die im Grundsätzlichen eben auf Film als Kulturgut, als künstlerische Ausdrucksmöglichkeit in all ihrer Vielfalt orientiert ist.

Gemessen an der jeweiligen Praxis und Programmatik gibt es zwischen beiden Bereichen absolut keine Konkurrenzsituation. Filmkulturelle Kinoarbeit ist eine eigenständige und unverzichtbare Alternative zum kommerziellen Kino.

Es ist aber ein unumstößlicher Tatbestand, dass sich ein reiner Filmkunstmarkt (allein diese Begriffskombination macht ein Dilemma der filmkulturellen Szenerie deutlich) auf dem freien Markt nicht finanzieren lässt. Die bestehenden Strukturen können diesen "Markt" nicht schaffen; aber ohne stete Erweiterung des Repertoires an aktuellen, kulturell wichtigen Filmen verliert das kulturelle Kino auf Dauer seine entscheidende Basis. Das bedeutet nichts anderes, als dass wirklich neue, nach kulturellen Kriterien arbeitende Strukturen aufgebaut werden müssen - auch und gerade im Bereich des Filmverleihs.

(Da auch das Fernsehen zu großen Teilen sein Engagement für den kulturell bedeutsamen Film fast völlig eingestellt hat - Tendenz eher noch weiter abnehmend -, besteht auch von dieser Seite keine prinzipiell andere Position als die des kommerziellen Kinos. Lediglich anstelle des Gewinns tritt als Kriterium die Einschaltquote.)

Über welche Gesichtspunkte lässt sich heute filmkulturelle Arbeit definieren und damit ihr Anspruch auf Zugang zu aktuellen Filmen, die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums gerecht werden, wie auch den Zugang zu den wichtigen Werken der Filmgeschichte (der immer stärker aus rein kommerziellen Erwägungen eingeschränkt wird), begründen:

Filmkulturelle Arbeit stellt Öffentlichkeit für kulturell-künstlerisch interessante Filme her.

Grundanliegen dieser Arbeit ist die kommunikative Begegnung von Zuschauer und Film im Sinne geistiger und emotionaler Auseinandersetzung mit dem Werk, die durch Gespräche über den Film vertieft werden kann.

Filmkulturelle Arbeit nutzt die Vielfalt des Angebots aus Geschichte und Gegenwart aller Kinematographien und entwickelt auf dieser Grundlage ihr programmatisches Selbstverständnis.

Filmkulturelle Arbeit ist Teil des öffentlichen Diskurses zu gesellschaftlichen Möglichkeiten und Aufgaben der Kultur in ihrer Vielfalt und ihren Beziehungen zu politischen, sozialen, moralischen und anderen Problemfeldern.

Filmkulturelle Arbeit ist Interessenvertretung des Zuschauers gegenüber der Filmproduktion, deren Verleih und der staatlichen Kulturpolitik.

Filmkulturelle Arbeit ist Freizeitangebot mit spezifischen Ansprüchen und Möglichkeiten durch engagierte Kinomacher.

Filmkulturelle Arbeit wendet sich an alle interessierten Zuschauergruppen - unabhängig des Alters und der sozialen Zugehörigkeit.⁶

Um diesem Anspruch gerecht werden zu können, bedarf es eben nicht zuletzt eines vielfältigen Angebots an internationaler Filmkultur aus allen Regionen der Welt.

Nun ist im kommerziellen Verleih seit geraumer Zeit die Tendenz eindeutig, dass nunmal der US-amerikanische Filme die dominante Position inne hat (bis zu Anteilen um die 80% des Angebots), dem folgen mit beachtlichem Abstand zumeist die jeweilige nationale Produktion, dazu noch ein Angebot an französischen und britischen Filmen (gelegentlich auch von deutschen); der Anteil aller anderen europäischen Kinematographien ist nahezu bedeutungslos (von den gelegentlichen Ausnahmen abgesehen), ganz zu schweigen von den Filmen aus den anderen Regionen der Welt.

So standen in Österreich 1996 insgesamt 239 Filme als Neueinsätze zur Verfügung - davon aus den USA 142, Österreich 15, BRD 27, Frankreich 21, Großbritannien 17, alle anderen 32;⁷ in Polen wurden 1995 151 Filme zum Einsatz gebracht: davon USA 93, Polen 15, Frankreich 12, Großbritannien 14, alle anderen Länder 17;⁸ diese Übersicht ließe sich mit Sicherheit beliebig fortführen. (Diese Zahlen sagen ja noch nichts aus über den Anteil der einzelnen Länder beim wirklichen Einsatz im Kino.)

Vor diesem Hintergrund kann man dem Filmemacher Peter Sehr nur zustimmen, wenn er auf die Frage - was ist Europa? - antwortet:

Es ist die Vielfalt. Ich glaube, der ganz große Reichtum und das ganz große Problem zugleich sind Europas Vielfalt und Unterschiedlichkeit. Die Herausforderung besteht darin, die Vielfalt zu bewahren und trotzdem ein vereinigtes Europa zustandezubringen - und nicht der Einfalt zu verfallen,.. Was ich beängstigend finde... ist, daß wir auf der ökonomischen Ebene dabei sind, uns in Europa zu integrieren, daß wir auf der kulturellen Ebene in einen Provinzialismus zurückfallen, wie wir ihn nicht einmal in den 50er Jahren kannten.

Es gibt kaum mehr Interesse daran, was in den anderen europäischen Ländern passiert. Wenn wir nach Frankreich gehen, sehen wir: der deutsche Film findet dort nicht statt. Aber der französische Film findet auch bei uns nur noch schwach statt... Jedes Land zieht sich auf sein eigenes Terrain zurück,... Wo noch Raum ist, wird er durch die amerikanische Kultur abgedeckt. Die nationale und die amerikanische Kultur dominieren, der europäische Austausch bleibt auf der Strecke. Eine beängstigende Entwicklung, denn wollen wir ein vereinigtes Europa schaffen, kann es zunächst nur die Kultur sein, die uns zusammenführt.⁹

Gerade der Film verfügt auf Grund seiner besonderen Verbreitungsformen über wirklich besondere Möglichkeiten und nicht zuletzt besteht einer seiner grundlegenden Werte darin, Gruppenerlebnisse zu ermöglichen. Er besitzt nicht nur eine kulturelle sondern ebenso eine wichtige soziale Komponente. Über Jahrzehnte hat der Film den gesellschaftlichen Diskurs mitgestaltet, und es ist unübersehbar, dass ein gravierendes Problem kultureller Kinoarbeit darin besteht, dass der Stellenwert des Films als Teil dieses Diskurses enorm gesunken ist. Dabei kann und sollte kulturelle Kinoarbeit diesen Zustand als Herausforderung annehmen.

Gerade der Film hat die effektivsten Möglichkeiten - die ja hinreichend belegt sind - Mittler zwischen den nationalen Kulturen der Regionen dieser Welt zu sein und kommunikative Verknüpfungen zu schaffen, wie das ja immer wieder auf den großen und kleinen Festivals geschieht.

In diesem Bereich kann das Fernsehen - bei aller Weltläufigkeit - kein gleichwertiger "Ersatz" sein. In seinem Wesen bleibt es immer ereignis- oder unterhaltungsorientiert, während das kulturelle Kino immer erlebnisorientiert und kommunikativ sein wird.

Zu fragen ist demnach: Was will filmkulturelle Arbeit heute und morgen, wie - unter welchen Bedingungen - kann sie ihrem inhaltlichen Selbstverständnis gerecht werden, welche Strukturen sind noch effektiv, welche müssen neu gestaltet werden? Fragen, die nicht nur heute auch konträre Antworten finden werden und trotzdem Antworten wie Lösungen erforderlich machen.

Eine Schlüsselfrage für die Perspektiven filmkultureller Arbeit ist der Zugang zu aktuellen Filmen wie zu den Werken der Filmgeschichte. Die Lösung dieses Problems kann nach dem heutigen Stand der Dinge (der im nachfolgenden noch ausführlich untersucht wird) mit Sicherheit nur in der Loslösung vom rein kommerziell bestimmten Verleihbereich und im Aufbau eigener, tragfähiger und kulturell definierter Verleihstrukturen - durchaus in Kooperation mit den kulturell engagierten Verleihern - liegen. Es liegt nahe, den Anfang mit den Filmen der Kinematographien der europäischen Länder zu machen, die im kommerziellen Verleih und auch im Fernsehen (mehr oder weniger) keinen Platz finden, aber künstlerisch und kulturell von Bedeutung sind. Das sind mit Sicherheit bei den meisten europäischen Ländern die Mehrheit der dort mit diesem Anspruch produzierten Filme, wovon viele Festivals überzeugend Zeugnis ablegen. Nur für die tägliche Kinoarbeit stehen sie - aus besagten Gründen - nicht bzw. nur in Ausnahmen zur Verfügung.

Auf Dauer wird es unmöglich sein, kulturelle Kino-Arbeit im Rahmen eines ausschließlich kommerziell dominierten Umfelds zu realisieren.

Im folgenden wird das Filmangebot in den Besatzungszonen von 1945 bis 1949, in der BRD von 1949 bis 1998 und in der DDR von 1949 bis 1990 dokumentiert und untersucht, werden die wichtigsten Entwicklungslinien des Kinos dargestellt, um die historischen Grundlagen, die zur Einschätzung der heutigen Situation unbedingt einbezogen werden müssen, in ausgewählten Gesichtspunkten darzustellen. Gleiches gilt für die Entwicklungen der filmkulturellen Arbeit in der BRD und in der DDR sowie nach der Wende und der Wiedervereinigung. Ziel und Aufgabe dieser Studien ist es, eine Bestandsaufnahme zu schaffen, um entsprechend gründliche Argumentationen für notwendige Veränderungen und grundlegend neue Lösungsvorschläge zu besitzen.

Bleibt noch anzumerken, dass das erarbeitete Datenmaterial keinen Anspruch auf 100%ige Vollständigkeit erhebt, wohl aber darauf, die abgeleiteten Ergebnisse, Schlußfolgerungen und Vorschläge auf eine gesicherte empirische und statistische Basis zu stellen.