
BACHELORARBEIT

Herr
Nils Tischer

**Filmförderung in Deutschland
– Hat ein Nischenkino wie die
Neue Berliner Schule durch
das Fördersystem in Deutsch-
land eine Chance?**

2016

BACHELORARBEIT

Filmförderung in Deutschland – Hat ein Nischenkino wie die Neue Berliner Schule durch das Fördersystem in Deutsch- land eine Chance?

Autor:
Herr Nils Tischer

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF13wK3-B

Erstprüfer:
Professor Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Volker Wach

BACHELOR THESIS

Film promotion in Germany – Do the niche movies of the New Berlin School have a chance through the German film promotion system?

author:

Mr. Nils Tischer

course of studies:

Movie and Television

seminar group:

FF13wK3-B

first examiner:

Professor Peter Gottschalk

second examiner:

Volker Wach

Bibliografische Angaben

Tischer, Nils:

Filmförderung in Deutschland – Hat ein Nischenkino wie die Neue Berliner Schule durch das Fördersystem in Deutschland eine Chance?

Film promotion in Germany – Do the niche movies of the New Berlin School have a chance through the German film promotion system?

46 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2016

Abstract

Film im Spagat zwischen Kultur- und Wirtschaftsgut. Haben künstlerisch anspruchsvolle Filme eine Chance ins deutsche Kino zu gelangen? Ist die deutsche Filmförderung, festgelegt durch das Filmförderungsgesetz (FFG), eine sinnvolle Methode den deutschen Film zu fördern? Wem dient die öffentlich subventionierte Filmförderung in Deutschland? International beachtete Filme von Regisseuren aus dem Kreis der Neuen Berliner Schule haben wenig Chance in Deutschland ein großes Publikum zu erreichen. Spätestens seit dem Kritikerpreis für den neuen Film von Maren Ade "Toni Erdmann" sollte ein Umdenken stattfinden.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abkürzungsverzeichnis	VI
Abbildungsverzeichnis	VII
1 Einleitung	1
1.1 Geschichte des deutschen Films	1
1.2 Entstehung der Neuen Berliner Schule	3
1.3 Einflüsse der Regisseure	4
1.4 Erste Generation	6
1.5 Weitere Regisseure	9
2 Merkmale der Neuen Berliner Schule	10
2.1 Resonanz der Kritiker	12
2.2 Resonanz anderer deutscher Filmschaffender	14
3 Deutsche Filmfinanzierung	16
3.1 Filmförderung im internationalen Vergleich	24
3.2 Die Schwierigkeiten der Finanzierung der Filme der Neuen Berliner Schule	32
3.3 Ideen zur Finanzierung jenseits der traditionellen Förderinstrumente am Beispiel von Crowdfunding	40
4 Schlussbetrachtung	45
Literaturverzeichnis	XI
Eigenständigkeitserklärung	XV

Abkürzungsverzeichnis

BKM	Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien
CNC	Centre national du cinéma et de l'image animée
DFFB	Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin
DVD	Digital Video Disc
DFFF	Deutscher Filmförderfonds
FFG	Filmförderungsgesetz
FFA	Filmförderungsanstalt
FFF	Filmförderfonds
MDM	Mitteldeutsche Medienförderung
NRW	Nordrhein-Westfalen
ÖFI	Österreichisches Filminstitut
SOFICA	Société de financement du cinéma de l'audiovisuel
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschland
TV	Television
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Volumina der Förderung der Kinofilmproduktion in Deutschland	17
Abbildung 2: So fördert der Bund	18
Abbildung 3: Filmförderung auf Länderebene	22
Abbildung 4: Ausschöpfung des DFFF	23
Abbildung 5: Übersicht der Fördersysteme in filmproduktionsrelevanten Ländern	24
Abbildung 6: Ungarn	25
Abbildung 7: Vereinigtes Königreich	25
Abbildung 8: Kanada	26
Abbildung 9: Georgia (USA)	26
Abbildung 10: Vergleich des Förderumfangs	28
Abbildung 11: Anteil der Kinobesucher in Deutschland, die sich Filme aus deutscher Produktion angesehen haben in den Jahren 2002 bis 2015	30
Abbildung 12: Entwicklung Crowdfunding	42
Abbildung 13: Anteil der Filmprojekte im deutschsprachigen Crowdfundingbereich	42

1 Einleitung

In Deutschland wurden im Jahr 2012 über 240 Kinofilme produziert. Die deutsche Kino-filmindustrie generiert einen Jahresumsatz von 1,4 Milliarden Euro, beschäftigt über 10.000 Menschen und sorgt für mehr als 170 Millionen Euro an Steuereinnahmen.¹ Deutschland hat als Standort für Kinofilmproduktion eine gute Position, immer mehr in-ternationale Produktionsfirmen drehen und produzieren hier.

Das Gesamtvolumen der staatlichen Filmförderung in Deutschland beträgt zirka 300 Mil-lionen Euro.

In meiner Arbeit stelle ich die Entwicklung des deutschen Films im Überblick dar und gehe dabei insbesondere auf die Geschichte der sogenannten Neuen Berliner Schule ein. Hier beschreibe ich, wie dieses Filmgenre entstanden ist, welches die Einflüsse der wichtigsten Regisseure sind und welche Merkmale ihre Filme ausmachen.

Des Weiteren beleuchte ich die Resonanz der Kritiker und des Publikums auf ihre Filme und deren internationale Beachtung unter anderem im französischen und amerikani-schen Ausland.

In weiteren Kapiteln nehme ich Bezug auf das Filmfördergesetz und die Filmfinanzierung in Deutschland und vergleiche dies mit der Filmförderung in anderen Ländern. Insbe-sondere gehe ich dabei auf die Finanzierungsprobleme für die Vertreter der Neuen Ber-liner Schule ein. Zum Schluss werde ich alternative Finanzierungsmöglichkeiten aufzeigen und Optimierungsmöglichkeiten darstellen.

1.1 Geschichte des deutschen Films

Das Kino im Nachkriegsdeutschland hatte große Probleme, sich neu zu formieren. Nur wenige Filme setzten sich mit der gerade vergangenen Epoche auseinander. Danach gab es eine Phase der Ablenkung vom harten Nachkriegsalltag, was in einer Serie von sogenannten Heimatfilmen endete. Außerdem wurden historische Liebesfilme (die Sissi-Trilogie), Abenteuerfilme und Western (die Karl May-Verfilmungen) gedreht. Auch popu-läre Kriminalfilmserien (Edgar Wallace-Filme) hatten reinen Unterhaltungscharakter.²

¹ Vgl. Roland Berger (2014).

² Vgl. Staake (2014).

Ab Anfang der 1970er Jahre etablierte sich langsam wieder ein anspruchsvolleres und inhaltlich anregendes Filmgenre, was man unter dem Begriff „Der Neue Deutsche Film“ zusammenfassen kann. Dieses neue Genre wird unter anderem durch die Regisseure Volker Schlöndorff, Wim Wenders, Werner Herzog und Rainer Werner Fassbinder vertreten.

Volker Schlöndorff war einer der wenigen, offen politischen Regisseure zu dieser Zeit. Sozialdramen mit politischem Subtext sind seine favorisierten Themen. Seinen größten Erfolg hatte er 1979 mit der Verfilmung des Romans „Die Blechtrommel“ (Günter Grass 1959), der eine Kritik an der Nazizeit und an der Gesellschaft, die dieses Regime erst ermöglicht hat, darstellt. Er wurde für diesen Film mit dem Oskar in der Kategorie „Bester Auslandsfilm“ ausgezeichnet.

Die Filme von Wim Wenders hingegen beschäftigen sich mit Einsamkeit, Kommunikation und Nichtkommunikation. Mit seinen Dokumentarfilmen und experimentellen Langfilmen schafft er es, sich im Neuen Deutschen Film zu etablieren. Seine Filme sind vor allem von einem kritischen Amerikabild geprägt. Dies begründete er mit dem allumfassenden kulturellen Einfluss der USA auf Nachkriegsdeutschland. Er befürchtete „die Kolonisierung des deutschen kulturellen Unterbewusstseins“ durch die Amerikaner.³

Der Regisseur Werner Herzog wurde vor allem durch die mehrfache Zusammenarbeit mit Klaus Kinski bekannt. Sie drehten gemeinsame Filme wie „Nosferatu“ (1978) oder „Fitzcarraldo“ (1982). Er gilt unter Filmkritikern oft als Grenzgänger des internationalen Kinos. Herzog versucht authentische Atmosphären mit seinen fiktionalen Stoffen zu verbinden. Ihn schrecken bei der Umsetzung seiner Projekte weder körperliche Strapazen noch finanzielle Hürden ab. „Auf der Suche nach dem Authentischen ließ er für die Dreharbeiten von „Fitzcarraldo“ Indios ein Boot über einen Berg ziehen. Ob er mit diesem Wahnsinn, auch in finanzieller Hinsicht, eine Produktion ruiniert, ist ihm egal“, schrieb 2013 der Bayerische Rundfunk über Herzog.⁴

Rainer Werner Fassbinder ist wohl der bekannteste Vertreter des Neuen Deutschen Films. Er stellte zumeist das Schicksal von Frauenfiguren in den Vordergrund seiner Filme. Filme wie „Effi Briest“ (1974), „Die Ehe der Maria Braun“ (1979) und „Lilli Marleen“ (1981) waren sehr erfolgreich. In Fassbinders Film „Angst essen Seele auf“ (1974) behandelte er Themen wie Tabus, Integration und Intoleranz und erhielt dafür 1974 den Kritikerpreis auf dem Filmfestival von Cannes sowie den Silbernen Hugo Award.

³ Staake (2014).

⁴ BR (2013).

Sein früher Tod führte 1983 zum vorläufigen Ende des Neuen Deutschen Films.

Die intellektuellen, politisch engagierten und nicht der reinen Ablenkung verschriebenen Beiträge des Neuen Deutschen Films waren zwar wichtig, jedoch hielt sich das Interesse einer breiten Kinoöffentlichkeit in Grenzen. Das deutsche Kino der 1980er Jahre wird von Ablenkung der trivialen Art beherrscht. Das Massenpublikum bleibt bei der leichten Unterhaltung. Von Mitte der 1980er Jahre bis Mitte der 1990er Jahre erzielten Komödien die größten Gewinne. Hierzu gehören Filme wie „Männer“ (1986) von Doris Dörrie, „Ödipussi“ (1988) von Loriot und „Der bewegte Mann“ (1994) von Sönke Wortmann.⁵ Dies führte zu einem langsamen Ende des Neuen Deutschen Films.⁶

Überlappend begann sich ab Anfang der 1990er Jahre begann sich das deutsche Kino auch wieder in eine kreativere Richtung zu entwickeln. Erste Impulse hierfür gab der Regisseur Detlev Buck. Mit „Karniggels“ (1992) und „Wir können auch anders“ (1993) leitete er eine Art kreative Renaissance des deutschen Kinos ein, auch bezeichnet als „Neue Deutsche Welle“.

Einer der bedeutendsten Regisseure dieser „Neuen Deutschen Welle“ ist Hans Christian Schmid. Mit Filmen wie „Nach fünf im Urwald“ (1996), „23“ (1998), „Lichter“ (2004) und „Requiem“ (2006) schuf er bemerkenswerte Filme, die kleine Klassiker des deutschen Films darstellen.⁷

1.2 Entstehung der Neuen Berliner Schule

Die „Neue Berliner Schule“ entwickelte sich Mitte der 1990er Jahre. Zu dieser Zeit wurden zum ersten Mal Filme der heute als „Kern“ dieses Genres geltenden Regisseure Christian Petzold, Thomas Arslan und Angela Schanelec auf Festivals gezeigt. Thomas Arslan stellte seinen Film „Mach die Musik leiser“ 1994 im Forum der Berlinale vor, ein Jahr darauf Angela Schanelec ihren Film „Das Glück meiner Schwester“ im Panorama Programm der Berlinale. Christian Petzolds „Pilotinnen“ wurde 1995 auf dem Max Op-hüls Festival in Saarbrücken gezeigt.⁸

Der Begriff Neue Berliner Schule wurde erstmalig 2001 von dem Filmkritiker Rainer Gan-sera geprägt.

⁵ Staake (2014).

⁶ Baute (2007).

⁷ Staake (2014).

⁸ Baute (2007).

Die drei Hauptvertreter der Neuen Berliner Schule machten durch ihre unkonventionellen Filmarbeiten auf sich aufmerksam. Der deutsche Filmemacher Christoph Hochhäusler sagte 2006 hierzu: „Der Traum von einem leichten Kino, das, dem Jazz verwandt, weniger Plot und Ziel als Moment und Charakter in den Mittelpunkt stellt.“⁹ Gemeint ist die Neue Berliner Schule.

Die Neue Berliner Schule setzte eigene Akzente was stilistische Merkmale, Kameraarbeit und eine unverstellte Nähe zur Wirklichkeit beinhaltet. „Diese Filme zeichnen sich durch eine Ästhetik der Reduktion aus, durch visuelle Disziplin, Nüchternheit, Kühle, dabei überaus sorgfältige Beobachtung. Es sind oft lange Einstellungen, die ihren Figuren Raum geben, Aufmerksamkeit schärfen, wie von selbst für Spannung sorgen“¹⁰

Ein Netzwerk von Freunden, unter ihnen die drei wichtigsten Vertreter Christian Petzold, Thomas Arslan und Angela Schanelec, schuf eine eigene Art des Autorenfilms, in dem es durch die Erzählung alltäglicher Geschichten, häufig in einer depressiven Stimmung, eine eigene Filmsprache entwickelte.¹¹ „Die Neue Berliner Schule ist meiner Meinung nach die glückliche Fügung einer Geistesverwandtschaft, ein loser Zusammenhang mehr oder minder Gleichgesinnter“¹², sagt Christoph Hochhäusler über diese Bewegung. Diese Nische des deutschen Autorenfilms wird auch heutzutage noch von ihren Vertretern bedient.

1.3 Einflüsse der Regisseure

Die Bezeichnung Neue Berliner Schule lässt schon im Namen erkennen, dass es schon einmal eine sogenannte „Berliner Schule“ gegeben haben muss. Dies war in den 1970er Jahren der Fall. Damals hatten die Filme jedoch ein deutlich anderes Anliegen. Sie behandelten Themen aus dem damaligen Arbeitermilieu und wollten mit ihren Inhalten ein politisches Statement einbringen. Der Arbeiter wird dabei in den Filmen in den Mittelpunkt gestellt und somit auch die Probleme dieser Gesellschaftsschicht.¹³ Zwei Beispiel für dieses Genre ist der Film „Der lange Jammer“ aus dem Jahre 1973 von Max Willatzki und Christian Ziewers „Liebe Mutter: Mir geht es gut“ von 1972.

Diese erste Berliner Schule bekam 1968 einen erheblichen Zulauf durch 18 junge links-politisch orientierte Regie-Studenten, die auf Grund eines Beschlusses der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB), exmatrikuliert worden waren. Unter ihnen war

⁹ Hochhäusler, o.D.

¹⁰ Suchsland (2005).

¹¹ Gupta (2005).

¹² Hochhäusler (2006).

¹³ Losso (2009).

auch der Regisseur Harun Farocki. Er und weitere Regisseure, wie z. Bsp. Hartmut Bitomsky, Wolfgang Petersen und Holger Meins beschlossen von nun an politische Filme zu machen.

Farockis frühe Werke wie „Die Worte des Vorsitzenden“ (1967) und „Nicht löschbares Feuer“ (1969) bescherten ihm Anerkennung in der deutschen Filmindustrie.¹⁴

Harun Farocki war ab 1972 Autor der Zeitschrift „Filmkritik“. Ab 1974 wurde er dort Redakteur. 1984 wurde die Zeitschrift eingestellt. Von da an übernahm er Dozententätigkeiten und kleine Hörfunk- und Fernsehaufträge. Unter anderem produzierte Farocki auch Beiträge für die TV-Sendung „Sesamstraße“.

Im weiteren Verlauf seiner Karriere fertigte er einige Film- und Fernsehproduktionen an, wie z. Bsp. „Zwischen zwei Kriegen“ (1978), „Etwas wird sichtbar“ (1980-1982), „Wie man sieht“ (1986), „Gefängnisbilder“ (2000) und „Erkennen und Verfolgen“ (2003). Diese Arbeiten verschafften ihm den Ruf eines der bedeutendsten Vertreter des zeitgenössischen Dokumentarfilms.¹⁵

Harun Farocki lehrte in den 1990er Jahren an der DFFB, wo er auf die Filmemacher der Neuen Berliner Schule traf und sie maßgeblich prägte. Es entwickelte sich eine enge Beziehung zwischen ihm und Christian Petzold. Seit Christian Petzolds Abschlussfilm „Pilotinnen“ (1995) arbeitete Farocki bis zu seinem Tod im Jahre 2014 an allen Drehbüchern von Petzold mit.¹⁶

In den Filmen der Neuen Berliner Schule sind auch klare Anlehnungen an andere Regisseure zu erkennen. Hierbei fällt vor allem ein Bezug zur zweiten Generation der Nouvelle-Vague in Frankreich auf. Zu ihnen werden Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer sowie Francois Truffaut gezählt.

Ein gesellschaftlicher Wandel ist gemeinsames Thema dieser beiden Filmgenres. Der Rückzug in private Verhältnisse und die dadurch stattfindenden Zellenbildungen verbindet beide.¹⁷

In dem Film „Die innere Sicherheit“ (2000) von Christian Petzold wird die Isolierung einer kleinen Gruppe von der restlichen Gesellschaft klar thematisiert. Eine Familie auf der Flucht und die dadurch entstehende Mikrogesellschaft lassen sich klar in Filmen von Philippe Garrel und Jacques Doillon wiedererkennen. Des Weiteren wird ein reflektierter

¹⁴ filmportal.de (2016).

¹⁵ filmportal.de (2016).

¹⁶ Baute (2007).

¹⁷ Baute (2007).

Realismus in der Neuen Berliner Schule angewandt. Dieser lässt sich mit Robert Bressons Filmen in Verbindung bringen. Der Zug der Verfremdung und die damit entstehende Hintertreibung der Illusionierung ist ein deutliches Element der Neuen Berliner Schule Filme.¹⁸

Für das Werk von Thomas Arslan war Irina Hoppe eine prägende Figur. Sie drehte 1994 den Dokumentarfilm „Deutschländer“, der die Migrantenthematik in Deutschland behandelte. Thomas Arslan führte dort die Kamera. Auf diesem Film baute er seine Migrantent-Trilogie auf, die aus den Filmen „Kardesler/Geschwister“ (1996), „Dealer“ (1999) und „Der schöne Tag“ (2001) besteht.¹⁹

Für Angela Schanelec waren es die Filme von Jean Luc Godard, Robert Bresson und Michelangelo Antonioni, die sie weg vom Theater und hin zum Film zogen. Konkret beeinflussten sie dabei Godards „Sauve qui Peut, la vie“ (1980) und Bressons „L'argent“ (1983).²⁰

1.4 Erste Generation

Die sogenannte erste Generation der Neuen Berliner Schule gehören Christian Petzold, Angela Schanelec und Thomas Arslan. Alle drei studierten nahezu zeitgleich an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Sie sehen sich selbst jedoch weder als Bewegung noch als festes Genre.²¹

Seit ihrer Studentenzzeit betrachten sie sich vielmehr als ein Netzwerk von Freunden mit ähnlichen Vorstellungen des Filmemachens. Sie teilen die Präzision in Beobachtung von alltäglichen Situationen. Ihr Grundmotiv ist oft dasselbe: Sie wollen nicht lehren, sondern gemeinsam lernen, genau hinzusehen.²²

Bevor Christian Petzold zum Film kam, studierte er Theaterwissenschaften und Germanistik an der Freien Universität Berlin. 1988 begann er dann sein Studium an der DFFB. Noch während seines Studiums arbeitete er als Regie-Assistent unter anderem bei Harun Farocki. 1994 drehte Christian Petzold seinen Abschlussfilm „Pilotinnen“. Dieser entstand in Zusammenarbeit mit der Produktionsfirma Schramm Film Koerner & Weber. Diese Produktionsfirma produziert die meisten der Filme, die der Neuen Berliner Schule

¹⁸ Baute (2007).

¹⁹ Baute (2007).

²⁰ Gerold (2014).

²¹ Losso, (2009).

²² Gupta (2005).

zugeordnet werden. Anschließend drehte Petzold zwei Fernsehfilme, die von Filmkritikern sehr gut besprochen wurden. Im Jahre 1996 „Cuba Libre“ und im Jahre 1998 „Die Beischlafdiebin“.²³

Seine ersten drei Werke wurden durch das Kleine Fernsehspiel des ZDFs finanziell gefördert. Mit seinem bekanntesten Film „Die innere Sicherheit“ (2000) schaffte Christian Petzold den Sprung in die Unabhängigkeit. Mit einer Zuschauerzahl von 120.000 erlangte der Film für damalige Neue Berliner Schule-Verhältnisse eine ungeahnte Aufmerksamkeit. Dies war vermutlich auch der zufälligerweise aufkommenden Debatte über revolutionäre Aktivitäten der Alt-68er wie Joschka Fischer und Jürgen Trittin, mittlerweile als Bundesminister etabliert, geschuldet. Christian Petzold erhielt neben dem Deutschen Filmpreis in Gold für den Besten Film 2001 für „Die innere Sicherheit“ zahlreiche weitere Auszeichnungen. Darunter mehrmals den Preis der deutschen Filmkritik für „Gespens-ter“ (2005), „Yella“ (2007), „Jerichow“ (2008) und 2012 für „Barbara“. Für „Barbara“ erhielt Petzold zudem den Silbernen Bären auf der Berlinale für die beste Regie und den Deutschen Filmpreis in Silber als bester programmfüllender Spielfilm.²⁴

Thomas Arslan begann 1986 sein Studium an der DFFB. Er drehte einige Kurzfilme bevor er 1994 mit „Mach die Musik leiser“ seinen ersten Film in Spielfilmlänge drehte. Dieser wurde vom „Kleinen Fernsehspiel“ des ZDF finanziert. Anschließend drehte er, inspiriert von Irina Hoppe, seine Migrantent-Trilogie mit „Geschwister/Kardesler“ (1996), „Dealer“ (1999) und „Der Schöne Tag“ (2001). Sie zeigen auf fast dokumentarische Art und Weise das alltägliche Leben ihrer Protagonisten. Für den Film „Dealer“ erhielt Arslan den FIPRESCI-Preis und den Preis der ökumenischen Jury auf der Berlinale 1999.²⁵

Arslan arbeitete in seinen ersten Filmen nur mit Laienschauspielern. Er drehte seine Filme fast ausschließlich an Originalschauplätzen, wie z.Bsp. in Cafés, Schulen, Hinterhöfen oder in normalen Wohnungen.

In der Bildauflösung seiner Filme arbeitet Arslan mit langen, festen Einstellungen und langsamen Kamerabewegungen. Er folgt mit der Reduzierung der Bewegungen im Bild lediglich den Figuren in dem Film. Moderne Kameraführung, wie die Montage in kurzen Einstellungen, mit Verwendung der Handkamera oder den Einsatz von visuellen Effekten lehnt Arslan prinzipiell ab. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt in der de-

²³ filmportal.de (2016).

²⁴ Baute (2007).

²⁵ filmportal.de (2016).

tailgenauen Beobachtung von Dingen des täglichen Lebens. Der französische Filmkritiker Pierre Gras sieht Thomas Arslan als einen der großen Filmemacher der 1990er Jahre in Deutschland.²⁶

Angela Schanelec ist die jüngste der Begründer der Neuen Berliner Schule. Sie kam als ausgebildete Theaterschauspielerin 1990 an die DFFB. Die Filme von Thomas Arslan gaben ihr Antworten auf persönliche Inszenierungs- und Abbildungsfragen des Kinos. Im Jahre 1992 war sie bereits Thomas Arslans Regie-Assistentin bei seinem Film „Im Sommer (Die sichtbare Welt)“ (1992). Noch im selben Jahr begann sie mit den Dreharbeiten zu ihrem Film „Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben“ (1994).²⁷

1995 beeindruckte Schanelec mit „Das Glück meiner Schwester“ (1995). Sie arbeitet mit neuen Erzählstrukturen in ihren Filmen. Dazu gehören sehr lange Einstellungsauern und Bildausschnitte, in denen die Figuren wie eingeschlossen wirken.²⁸ Sie verzichtet hierbei auf die klassischen Erzählcodes und arbeitet an der durchgängigen stilistischen Überformung ihrer Filme. Ihre Filme zeichnen sich des Weiteren durch sprunghafte Szenenwechsel aus. Da die Übergänge zwischen ihnen oft fehlen, wirken sie wie aneinandergereihte Überlegungen. Schanelec arbeitet ebenfalls mit einer Verteilung der Informationen. Der Zuschauer erfährt erst nach und nach worum es in dem Film geht, in dem Schanelec ihm die wichtigen Dinge erst im Laufe des Films an die Hand gibt. Sie versucht dem Zuschauer die Orientierung zu erschweren, entweder durch Verknappung von Informationen oder wenn sie mit einer Überfülle derselben arbeitet.

Pierre Gras schrieb 2013 in seinem Buch „Goodbye Fassbinder“ über sie: „Gerade durch die Radikalität, die neuen Formen erzählerischer Zusammenhänge und der formale Reichtum sind jedoch die Stärken der Filmemacherin. Ihre Filme faszinieren aufgrund des formalistischen Arrangements. Wer sich als Zuschauer auf die Vorgaben der Regie einlässt, genießt das Spiel mit der Länge der Einstellungen oder der Brutalität der Ellipsen (die Beerdigung in „Das Glück meiner Schwester“). Die Desorientierung durch die Verweigerung narrativer Hilfsmittel, die Gewalttritte der Schauspieler während langer Dialogszenen oder die aufgrund der Stummheit unzugängliche Figur mit starker physischer Präsenz in „Marseille“ sind eine lohnenswerte Herausforderung für Zuschauer, die Herausforderungen schätzen.“²⁹

²⁶ Vgl. Gras (2014), S.97.

²⁷ Vgl. Baute (2007).

²⁸ Vgl. Gras (2014), S.89.

²⁹ Vgl. Gras (2014), S.91.

Schanelec gibt in ihren Filmen dem Zuschauer die Möglichkeit, die kleinen und großen Ereignisse des alltäglichen Lebens auf sich wirken zu lassen.

1.5 Weitere Regisseure

Einige weitere Regisseure bilden die sogenannte zweite Generation der Neuen Berliner Schule. Unter ihnen sind Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Maren Ade, Henner Winckler, Ulrich Köhler, Maria Speth und Valeska Grisebach. Sie sehen sich alle der Forderung der Geldgeber nach mehr Handlung in den Filmen ausgesetzt, die eine verstärkte Produktion von Genrefilmen als Bedingung für weitere Zusammenarbeiten stellen. Da dies jedoch genau das ist, was die Neue Berliner Schule versucht anders zu machen als die Filmemacher vor und neben ihnen, erschwert dies die unabhängige Produktion ihrer Filme immens.

Diese sogenannte zweite Generation beruft sich darauf, Filme für das Kino zu machen, weil nur dort die von ihnen angestrebte Qualität möglich sei. Genau wie die erste Generation der Neuen Berliner Schule müssen sie jedoch ihre Filme vorerst mit Unterstützung des Fernsehens produzieren. Da dieses für sie als Unterhaltungsmaschine fungiert, sie außerdem die mangelnde Qualität der Formate kritisieren, ist die Fernsehvermarktung für sie ein notgedrungener Nebeneffekt.³⁰

Im Gegensatz zur ersten Generation kommen die Regisseure der zweiten Generation aus unterschiedlichen Filmhochschulen in Deutschland. Hochhäusler und Heisenberg studierten an der Hochschule für Film und Fernsehen in München, Winkler und Köhler an der Hochschule der Bildenden Künste in Hamburg und Grisebach an der Filmakademie in Wien. Heutzutage leben alle in Berlin. Sie pflegen den Kontakt untereinander und tauschen sich gegenseitig über ihre Filme aus. Christoph Hochhäusler und Benjamin Heisenberg gründeten noch während ihres gemeinsamen Studiums die Filmzeitschrift „Revolver“ und weisen in ihr explizit auf ihre Nähe zur Neuen Berliner Schule hin. Andere Regisseure halten sich jedoch bei einer solchen Aussage zurück. Sie werden von Filmkritikern gewissermaßen „passiv“ mit diesem Genre in Verbindung gebracht. Zu ihnen gehören zum Beispiel Ulrich Köhler und Valeska Grisebach. In den Filmen aller Regisseure dieser Generation werden grundsätzlich alltägliche Geschichten erzählt. Obwohl auf den ersten Blick wenig Handlung stattfindet, entsteht für den Zuschauer dennoch eine Spannung. Durch ein häufig offen gelassenes Ende stellt sich der Zuschauer die Frage, wie es mit den Protagonisten des Films weitergeht.³¹

³⁰ Vgl. Losso (2009).

³¹ Vgl. Losso (2009).

2 Merkmale der Neuen Berliner Schule

Die Regisseure der Neuen Berliner Schule verstehen ihre Art des Filmemachens selbst nicht als festgeschriebenes Programm, da sie sich kein festes Dogma gesetzt haben. Die Regisseure dieses Nischenkinos wollen sich mit ihrer Art Filme zu machen, nicht den Marktgesetzen des Mediensystems unterwerfen. Sie drehen daher häufig Filme, die nicht in das Schema der Vermarktungspolitik der Produzenten passen, was eine Finanzierung oft schwierig macht.³²

Die Filme arbeiten fast alle mit dem gezielten Verzicht auf viele stilistische Mittel, die im kommerziellen Film häufig Anwendung finden. Es herrscht sehr häufig eine große Langsamkeit des Erzählens und eine Nüchternheit in den Filmen vor.

Die Filme der Neuen Berliner Schule beschäftigen sich fast ausschließlich mit alltäglichen Geschichten, die eigene Erfahrungen der Regisseure enthalten. Dies wird oft auch als „diskreter Realismus“ bezeichnet. Sie vermeiden dabei, einen klaren gesellschaftlichen Rahmen abzustecken. Sie behandeln Themen wie Bedrohung, Ungewissheit, Identitätsverlust und legen ihr Augenmerk auf die Schwierigkeiten von verschiedenen Beziehungsverhältnissen.³³

In den Filmen werden die Figuren oft nur oberflächlich dargestellt und die Hintergründe werden nur angedeutet. Die Protagonisten der Filme sind häufig auf der Flucht oder auf der Suche nach etwas.

Hinzu kommt, dass die Regisseure der Neuen Berliner Schule bewusst den Spielort ihrer Filme anonymisieren. Sie spielen meist in heruntergekommenen Stadtquartieren oder verwilderten Landschaften.

Es findet sich oft wenig Handlung und es wird mit einem sehr minimalisierten Dialog gearbeitet. Die depressive Stimmung, die in den Filmen oft vorherrscht, soll auch die zunehmende soziale Unsicherheit reflektieren und die Absturzängste der intellektuellen Mittelschicht widerspiegeln. Hierbei ist der Antrieb der Geschichten oft die Verzweiflung der Protagonisten beim Kampf um ihr persönliches Glück.³⁴

Susanne Gupta zitierte Christian Petzold in ihrem Artikel „Nouvelle Vague Allemande“ vom 31.8.2005 wie folgt: „Mich interessieren immer Figuren, die im Begriff sind, etwas

³² Vgl. Gupta (2005).

³³ Vgl. Gupta (2005).

³⁴ Vgl. Seeßlen (2013).

zu verlieren, nicht der, der schon alles verloren hat. Ob das eine Liebe ist, die im Verschwinden ist, die man versucht zu halten, Geld oder ein Haus, was man noch hat [...] es sind diese Energien, die Menschen entwickeln, um etwas zu halten.“³⁵

Entscheidende Themen der Gesellschaft werden auf Gefühle und Motive von Individuen heruntergebrochen und zum Beispiel in einer Art Mikrokosmos der Familie oder einer Zweierbeziehung abgehandelt.

Die Filme der Neuen Berliner Schule sind nicht in ein klares Muster einzuordnen. Dennoch ähneln sich die Filme in bestimmten Merkmalen, die sie deutlich von dem kommerziellen deutschen Filmen oder den in Deutschland produzierten Genrefilmen unterscheiden.

Ein verbindendes Merkmal aller Filme sind narrative visuelle Ästhetiken, die von stilprägenden Kameramännern und -frauen verantwortet werden. Die wichtigsten von ihnen sind Reinhold Vorschneider, Jürgen Jürges, Michael Wiesweg und Hans Fromm.

Die Stilistik der Kargheit soll die Zuschaueraufmerksamkeit auf die Charakteristika der Filmfiguren fokussieren.

Angela Schanelec sagte 2010 über ihre Filme: „Diese Filme bestehen ja aus jedem einzelnen Moment, der auf einen anderen Moment folgt und es gibt eine Lust und ein Vergnügen, jeden einzelnen Moment wahrzunehmen und nicht zu wissen, was als nächstes passiert.“³⁶

Die oft gefühlte Echtzeit in den Filmen erinnert an dokumentarische Filme. Die Kameramänner der Neuen Berliner Schule arbeiten mit langen Einstellungen und verwenden zudem oft Gegenlichtaufnahmen und bedienen sich so gut wie nie einem Licht, dass direkt von vorne auf die Protagonisten gesetzt wird. Es wird oft damit gearbeitet, dass Fenster im Bild zu sehen sind, wo oft auch der Wind von draußen erkennbar ist.³⁷ Außerdem werden die Protagonisten häufig von hinten oder der Seite abgeleuchtet, was dazu dient, den Raum des Bildes zu öffnen. Thomas Arslan möchte in seinen Filmen „Schauplätzen Präsenz geben, diese nicht nur als Hintergrund abrufen, weil das für mich genauso wichtig ist wie die Erzählung selber. Das herzustellen, durch die Genauigkeit der Beobachtung und nicht durch große dramatische Behauptungen, das interessiert mich.“³⁸

³⁵ Gupta (2005).

³⁶ Schanelec (2010).

³⁷ Vgl. Seeßlen (2013).

³⁸ Gupta (2005).

Die Kameraführung ist hierbei meist statisch, dennoch gelingt es den Regisseuren die Atmosphäre unweigerlich aufzuladen. Charakterisierend für die Filme Thomas Arslans ist z. Bsp. vor allem die ruhige Kamera, die den Protagonisten in einer beobachtenden Haltung folgt. Er und alle anderen Regisseure der Neuen Berliner Schule wollen den Zuschauer durch ihre Art Filme zu machen möglichst nicht manipulieren. Sie erwarten vom Zuschauer, dass er selbst auf die Essenz der Geschichte kommt und nicht umgekehrt. Thomas Arslan will den Betrachter nicht „gleich am Nacken packen, mit Bildern, die ihm sagen, was er jetzt zu denken hat“.³⁹ Die Filmemacher verfolgen mit ihren Filmen das Prinzip, die Figuren in ihren Filmen möglichst geheimnisvoll zu belassen, wenn die Kamera nicht eindringt. „Jemandem ist etwas zugestoßen, da muss man nicht das Gesicht zeigen, auch keinen Dialog haben.“ sagt Christian Petzold. Das sei der Respekt vor einer Figur, den er nur in der Berliner Schule finde.⁴⁰

2.1 Resonanz der Kritiker

Der Filmkritiker Rainer Gansera schreibt in dem Artikel „Glücks-Pickpocket“ am 3. November 2001 in der Süddeutschen Zeitung: „Immer deutlicher zeichnet sich so etwas wie eine Berliner Schule ab, der Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold zugehören. Gerade jetzt, wo die drei dabei sind, ihre Eigenheiten auszuformulieren, werden auch ihre Gemeinsamkeiten deutlicher sichtbar.“⁴¹ Mit diesen Sätzen prägte er die Namensgebung der Neuen Berliner Schule im deutschen Kino. Gansera, der schon in den 1970er Jahren unter anderem in der Zeitschrift „Filmkritik“ publizierte, hat bei diesem Begriff vermutlich auch an die erste Berliner Schule gedacht, die sich nach 1968 herausbildete.

Er schrieb diesen Artikel anlässlich des Kinostarts von Thomas Arslans Film „Der schöne Tag“ und führte darin eine Reihe von Kriterien auf, um eine gemeinsame Ästhetik in den Film der drei Regisseure Petzold, Schanelec und Arslan zu definieren. Er führte jedoch ebenfalls die Unterschiede aller drei Regisseure auf: „Schanelec konstruiert – zuletzt in „Mein langsames Leben“ – bühnenhafte Szenen, in denen sie von Unbehaglichkeit, Einsamkeit und der Sehnsucht nach dem Aus-sich-Herausgehen erzählt. Christian Petzold („Die innere Sicherheit“, „Toter Mann“) ist ein Architekt labyrinthischer Szenarien, die sich nicht scheuen, genrehaften Thrill ins Spiel zu bringen. Arslan geht es um die Konturierung charakterlicher Handlung.“⁴² In seinem Artikel äußerte sich Gansera sehr positiv über die Neue Berliner Schule. Er sprach davon, dass die Regisseure „die

³⁹ Gupta (2005).

⁴⁰ Vgl. Gupta (2005).

⁴¹ Gansera (2001), S.14.

⁴² Gansera (2001), S.14.

Wirklichkeit weder decouvrieren noch ironisieren“ wollen und dass „sie ihren Figuren Schönheit und Würde verleihen“. ⁴³

Die Entwicklung der Neuen Berliner Schule hatte unter den Kritikern im In- und Ausland durchaus positive publizistische Reaktionen zur Folge.

Die Kritiker versuchten in ihren Artikeln oft filmübergreifende Spezifika der Film der Neuen Berliner Schule aufzuzeigen, um Kinobesuchern eine Ahnung dieser Filmströmung zu vermitteln.

So schrieb Rüdiger Suchsland 2005 in „film-dienst“: „Konzentriert, cool und neugierig ist der Blick der Filmemacher, ihre Aufmerksamkeit gilt kleinen Annäherungen und Entfernungen zwischen den Figuren, den Blicken und ihren stillen Kettenreaktionen, die sie auslösen.“⁴⁴

Michael Baute schreibt in dem Artikel „Berliner Schule – Eine Collage“: „Man verschreibt sich der Beobachtung und verbietet sich die Intervention (bzw. man interveniert gegen falsche Interventionen), man hat ein Konzept der Darstellung, das den Schauspielern das Schauspielern austreiben will, der Kamera die Selbsttätigkeit, der Montage das Autoritäre und dem Erzählen das Verfallen auf Topoi und Klischees. Man verbietet sich fast durchweg die extradiegetische Musik als Unterstreichung: Originalton. Die Welt ist es, die erscheinen soll: Originalwelt. Die Wirklichkeit ist der Fetisch, ihre gerechte Darstellung ist „Schönheit“.“⁴⁵

Da die Filme der Neuen Berliner Schule viel Beachtung in Frankreich erhielten, kamen auch von dort viele positive Stimmen. So schreibt Pierre Gras in seinem Buch „Goodbye Fassbinder“ 2014: „Inszenierung wird ganz offensichtlich als Handwerkskunst des Filmemachers angesehen. Der Zuschauer bekommt deutlich zu sehen, wie die Darstellung von der Schlacke der filmischen Klischees und der konventionellen Zeitstrukturen befreit wird. Er soll die Welt durch das Kunstwerk Film hindurch sehen und hören können.“⁴⁶

In der französischen Filmzeitschrift „Cahiers du cinéma“ tauchten ab 2002 immer wieder positive Filmkritiken über das in Frankreich als Nouvelle Vague Allemande bekannte Genre auf.⁴⁷

⁴³ Gansera (2001), S.14.

⁴⁴ Suchsland (2005).

⁴⁵ Baute (2006).

⁴⁶ Gras (2014), S.149.

⁴⁷ Vgl. Seeßlen (2013).

2.2 Resonanz anderer deutscher Filmschaffender

Unter einigen deutschen Regisseuren findet über die Neue Berliner Schule eine hitzige Debatte statt.

Einige Regisseure fühlen sich durch die Präsenz dieser Filmbewegung in ihrer Beachtung benachteiligt. So beschwerte sich Til Schweiger einmal darüber, dass seine Filme, obwohl sie mehr Zuschauer in die Kinos locken, nicht in der Vorauswahl für den Deutschen Filmpreis berücksichtigt würden. Die Filme der Neuen Berliner Schule hingegen würden problemlos in die Vorauswahl gelangen.⁴⁸

Die Abneigung Oskar Roehlers lässt sich aus folgendem Zitat erkennen: „Die sind immer spröde, immer streng. In den Filmen passiert eigentlich nichts. Sie sind langsam, trist und es wird nie etwas wirklich gesagt – das ist dann die „Berliner Schule“, die kommen immer gut weg und haben dann so 5.000 bis 10.000 Zuschauer.“⁴⁹

Der Regisseur Dietrich Brüggemann äußerte sich in einem Blog-Eintrag vom 11. Februar 2013 wie folgt: „Gekünstelte Dialoge. Reglose Gesichter. Ausführliche Rückenansichten von Leuten. Zäh zerdehnte Zeit. Willkommen in der Welt des künstlerisch hochwertigen Kinos, willkommen in einer Welt aus quälender Langeweile und bohrender Pein.“⁵⁰

Auch Dominik Graf kann sich erst nicht mit der Neuen Berliner Schule anfreunden. Er forderte mehr Genrefilme und lehnte die Beschränkung auf die rein formale Darstellung der Realität ab. Diese Kritik war auch ein Auslöser für ein kommendes Filmprojekt.⁵¹

„Es gab die lange E-Mail-Korrespondenz von Christoph Hochhäusler und mir mit Dominik Graf, weil er diese Berliner Schule und ihren – vielleicht – „Protestantismus“ kritisiert hat.“⁵² Dies sagte Christian Petzold in einem Interview mit Georg Seeßlen im Jahre 2013. In einem Interview mit der ARD sagte Dominik Graf: „Ich war eingeladen worden zu einer DFFB-Sitzung zum Thema „Berliner Schule“. Ich hatte blöderweise keine Zeit, also hab' ich vorgeschlagen, wir sollten stattdessen miteinander mailen, Christian, Christoph und ich. Und – genau, es wurde sofort eine Mailerei über „alles“, was das Kino betrifft, über den Zustand des deutschen Films, das Fernsehen, über Stoffe, Erzählformen und über

⁴⁸ Vgl. Jecke (2011).

⁴⁹ Losso (2009).

⁵⁰ Brüggemann (2013).

⁵¹ Vgl. Losso (2009).

⁵² Seeßlen (2013).

die Filmgeschichte vor allem. Es hatte seit Jahren in Deutschland kein öffentlicher – und auch kein privater – Diskurs unter Regisseuren stattgefunden. Es war wunderbar.“⁵³

In dem angesprochenen Mailwechsel im Jahr 2006 ging es über Filmästhetik, die Neue Berliner Schule, um den Film in Deutschland im Allgemeinen und um das Fehlen von Genre. Aus dieser Auseinandersetzung wurde schließlich die Idee, ein gemeinsames Filmprojekt auf die Beine zu stellen, welches 2008 in „Dreileben“ verwirklicht wurde. Entstanden sind drei individuelle Filme über dieselbe Geschichte. Ein vermeintlicher Mörder ist aus dem Gefängnis entkommen und die Polizei nimmt die Verfolgung auf. Jeder Regisseur drehte diesen zugrundeliegenden Plot auf seine eigene Weise. Petzold, Hochhäusler und Graf verständigten sich lediglich auf eine Verbindung zu Orten, zu Figuren und über dieselben Ereignisse, die eine weitere Verbindung zwischen den Filmen herstellen sollten.⁵⁴

⁵³ ARD (o.D.).

⁵⁴ Vgl. Kahl (2011).

3 Deutsche Filmfinanzierung

Das Handelsblatt schrieb 2014 in dem Artikel „Nichts ist trostloser als leere Kinos“ die provokante Aussage: „Es würde in Deutschland keinen einzigen Kinofilm geben, wenn es die Filmförderung nicht gäbe.“⁵⁵

So zugespitzt diese Aussage auch klingt, sie trifft es jedoch auf den Punkt. Kinoproduktionen sind in Deutschland auf die öffentliche Förderung angewiesen.⁵⁶

Das Filmfördergesetz (FFG) trat am 1. Januar 1968 in Kraft. Die deutsche Bundesregierung empfand diesen Schritt als notwendig, da die Filmbranche in Deutschland unter einer Wirtschaftskrise zu leiden hatte. Das Eingreifen der Regierung sollte dem deutschen Film neue Sicherheit bieten und ihn vor dem endgültigen Einbruch bewahren. Mit Einführung des FFG wurde auch die Filmförderungsanstalt (FFA) als Anstalt des öffentlichen Rechts gegründet. Sie sollte die Struktur der deutschen Filmwirtschaft festigen und weiterentwickeln. Des Weiteren sollte auch die Qualität der deutschen Filme erhöht werden.⁵⁷

In der dritten Novellierung des FFG wurde 1979 beschlossen, dass von nun an die Förderung unabhängiger Produktionen im Vordergrund stehen sollte. Außerdem sah das Abkommen eine zusätzliche Förderung für Low-Budget-Produktionen vor. Diese beinhaltete die ersten Filme von Nachwuchsregisseuren.

Mit dem Regierungswechsel 1983 änderte sich die bisherige staatliche Filmförderung. Die Förderung unabhängiger Produktionen wie im Filmförderungsgesetz 1979 beschlossen wurde wieder eingeschränkt.⁵⁸ Dadurch wurde es erheblich schwieriger Low-Budget Produktionen zu finanzieren. Von nun an galt der kommerzielle Erfolg als Basis der Zuschüsse.⁵⁹

Die Neufassung der Richtlinien zur Förderung des deutschen Films durch den Bundesminister des Inneren vom 1. März 1984 sieht die direkte Unterstützung einzelner Filmvorhaben vor. Es wird ein Eigenrisiko von 30% für die Produktionsfirmen eingeführt. Dieses soll die Orientierung an wirtschaftlichen Erfolgsstrategien garantieren. Man bemühte sich in diesen neuen Richtlinien darum, eine verbesserte Publikumsresonanz zu erzielen.

⁵⁵ Renner (2014), S.30.

⁵⁶ Vgl. Roland Berger (2014) S.22.

⁵⁷ Vgl. BGBl 1 (1967/73): 1352 ff.

⁵⁸ Vgl. Bleicher (2013), S.91.

⁵⁹ Vgl. Bleicher (2013), S.95.

Für die Finanzierung künstlerisch anspruchsvollerer Filme, die nicht den großen Erfolg an den Kinokassen garantieren, bedeutete dies jedoch eine deutliche Verschlechterung.

In Deutschland findet die Förderung auf drei Ebenen statt. Der europäischen Ebene, der Bundesebene und der Länderebene.

Bund und Länder wenden seit 2007 für Kinofilmproduktionen jährlich zwischen 155 und ca. 180 Millionen Euro auf.

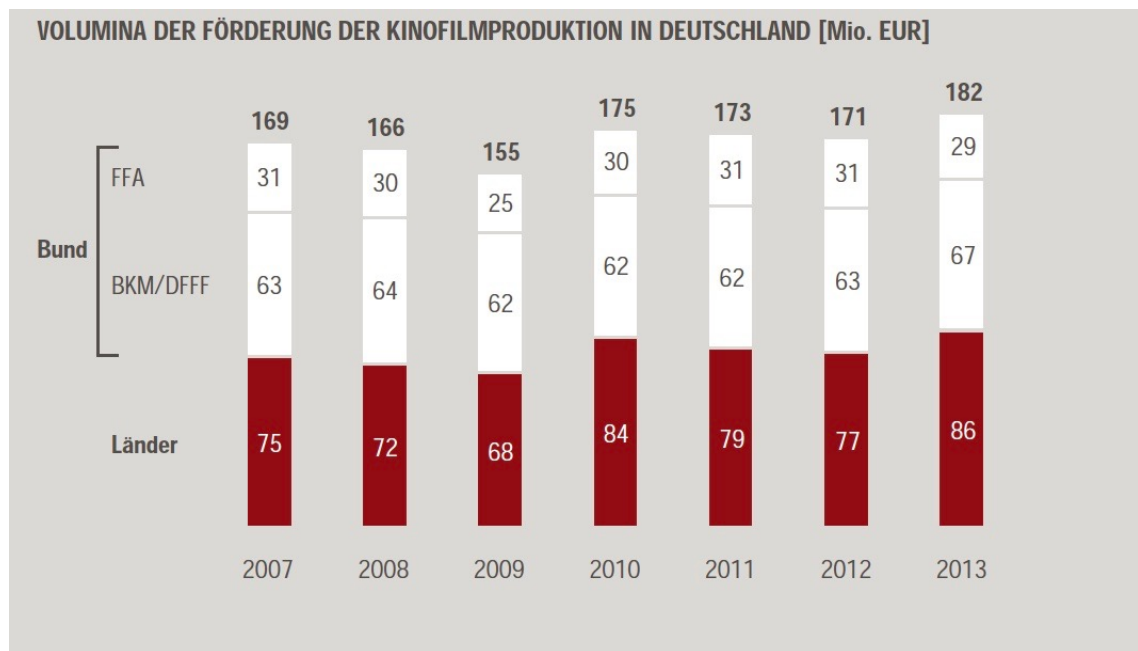


Abbildung 1: Volumina der Förderung der Kinofilmproduktion in Deutschland⁶⁰

Die zentrale Stelle für die Filmfinanzierung und Förderung in Deutschland ist die Filmförderungsanstalt (FFA). Hierhin fließen sowohl Gelder aus Steuereinkommen als auch aus der Filmabgabe, welche von Kinos, Videoanbietern und TV-Sendern zu leisten ist. Die Summe der Filmabgabe betrug zum Beispiel im Jahr 2012 um die 60 Millionen Euro. Die Gelder der öffentlich-rechtlichen Sender und der privaten Sender in Deutschland machen hier allein 30 Millionen Euro aus. Außerdem kamen 100 Millionen aus Steuermitteln hinzu. Die Beteiligung der öffentlich-rechtlichen Sender hat oft den Effekt, dass sie direkt oder auch indirekt an der Vergabe der Fördermittel beteiligt sind und somit das Kino nach ihren Vorstellungen mitformen.⁶¹

⁶⁰ Vgl. Roland Berger (2014), S.22.

⁶¹ Vgl. Nicodemus (2008).

SO FÖRDERT DER BUND

Allgemeine Film- und Medienförderung auf Bundesebene in Euro

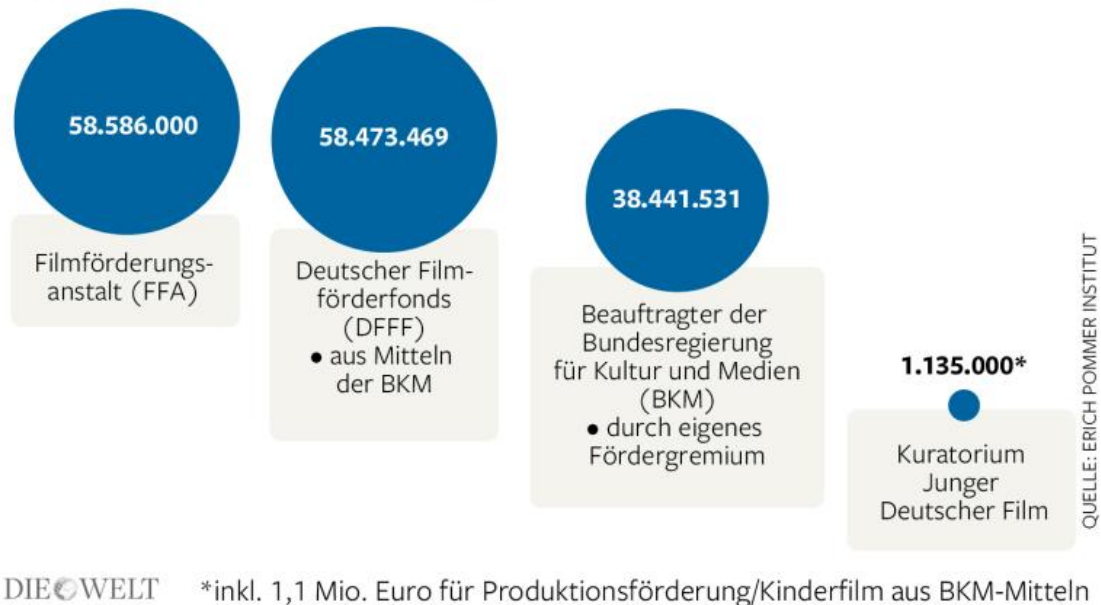


Abbildung 2: So fördert der Bund⁶²

Die Bundesebene stellt die umfangreichsten Mittel. Die Vergabe der Mittel liegt in den Händen:

- der Filmförderanstalt (FFA)
- des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)
- des Deutschen Filmförderfonds (DFFF)

Letzterer steht unter rechtlicher und fachlicher Aufsicht der BKM. Außerdem werden FFA, BKM und DFFF von der FFA verwaltet.

Die Filmförderung durch die FFA erfolgt entweder nach dem Projekt- oder dem Referenzprinzip.

Eine Förderung nach dem Projektprinzip kann beantragt werden, wenn das Filmprojekt geeignet erscheint, die Qualität und die Wirtschaftlichkeit des deutschen Films zu verbessern. Über die eingehenden Anträge entscheidet eine aus zwölf Mitgliedern bestehende Vergabekommission. Die Fördersumme beträgt budgetabhängig 8-10% der Produktionskosten, im Einzelfall bis zu einer Million Euro. Voraussetzung für eine Pro-

⁶² Vgl. Posener (2014).

jektförderung ist ein fertiges Drehbuch, eine Besetzungsliste, ein Kosten- und Finanzierungsplan sowie ein Verleihvertrag oder eine konkrete Darlegung über die Verleihpläne. Zudem muss der Hersteller einen Eigenanteil von mindestens 5% der Gesamtkosten tragen.

Bei dem Referenzprinzip erhält der Hersteller eines deutschen Films als Anerkennung für den Erfolg bereits abgeschlossener Projekte einen nicht zurück zu zahlenden Zuschuss. Die Referenzpunkte hierfür sind die Zuschauerzahl im Kino sowie der Erfolg auf Filmfestivals. Der jeweilige Erfolg bestimmt auch die Höhe des Zuschusses pro Film.⁶³

Bei einem Film mit Herstellungskosten unter acht Millionen Euro muss der vorherige Film des Herstellers mindestens 150.000 Referenzpunkte erreicht haben.

Für Filme mit Herstellungskosten mit mehr als acht bis 20 Millionen Euro beträgt die erforderliche Referenzpunktzahl 300.000.

Die Referenzpunktzahl für einen Film mit Herstellungskosten von mehr als 20 Millionen Euro beträgt 500.000.

Die Höchstförderungssumme beträgt zwei Millionen Euro.

Die Filmförderung durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) unterstützt die deutsche Filmwirtschaft mit verschiedenen Maßnahmen. Sie finanziert beispielsweise Preise wie den Deutschen Filmpreis, den Kinoprogrammpreis oder den Verleihpreis. Den Schwerpunkt bilden jedoch die BKM/DFFF-Förderung und die Länderförderung.

Die direkte BKM-Produktionsförderung ist ein nicht zurück zu zahlender Zuschuss und richtet sich speziell an kleine Projekte. Gemeint sind Produktionen mit einem Budget bis zu 2,5 Millionen Euro. Diese können mit bis zu 250.000 Euro bezuschusst werden. Vornehmlich sollen kulturell herausragende Filmprojekte gefördert werden. Über die Anträge entscheidet eine sachverständige Jury vom BKM.

Im Jahre 2012 wurden durch diese Art der Filmförderung zum Beispiel 33 Kinofilme mit insgesamt 4,7 Millionen Euro gefördert.⁶⁴

Der Deutsche Filmförderfonds (DFFF) wurde 2007 ins Leben gerufen und hat als Ziel, das Kulturgut Kinofilm und den Produktionsstandort Deutschland zu stärken. Er dient

⁶³ Vgl. Roland Berger (2014), S.24.

⁶⁴ Vgl. Roland Berger (2014), S.24-25.

dazu, die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Filmwirtschaft in Deutschland zu verbessern und die internationale Wettbewerbsfähigkeit der filmwirtschaftlichen Unternehmen zu erhalten und zu fördern. Außerdem sollen nachhaltige Impulse für den Kinofilmproduktionsstandort Deutschland sowie weitere volkswirtschaftliche Effekte erzielt werden.

Der DFFF untersteht einer Rechts- und Fachaufsicht der BKM und wird vom FFA verwaltet. Die Förderung des DFFF sind nicht rückzahlbare Zuschüsse. Die Bedingungen, um diese Mittel beantragen zu können sind ein Mindestbudget:

- von 200.000 Euro bei Dokumentarfilmen
- von einer Million Euro bei Spielfilmen
- von zwei Millionen Euro bei Animationsfilmen

Des Weiteren soll der Anteil der deutschen Produktionskosten an den Gesamtproduktionskosten mindestens 25% betragen. Die beantragten Projekte müssen außerdem einen kulturellen Eigenschaftstest mit mindestens 48 von 94 Punkten bestehen. Dieser Test prüft die Bedeutung des Filmprojekts für die deutsche und europäische Kultur. Zu den geprüften Kriterien gehören beispielsweise, ob der Film in Deutschland spielt oder wie viele Deutsche und Europäer an der Produktion des Films beteiligt waren. Wenn genügend Bedingungen erfüllt sind, erfolgt die Förderung ohne eine Gremienentscheidung.

Der Fördersatz liegt bei 20% der deutschen Produktionskosten und hat eine Kappungsgrenze pro Film von vier Millionen Euro. In Ausnahmefällen kann die Förderung auch bis zu zehn Millionen Euro betragen. Dies ist möglich, wenn die deutschen Produktionskosten mindestens 35% der Gesamtkosten betragen, oder wenn der Film mindestens 66% der möglichen Punkte bei dem kulturellen Eigenschaftstest erreicht. Die Freigabe dieser besonders hohen Förderung bedarf der Entscheidung eines Beirates des DFFF. Um diese Fördermittel beantragen zu können, muss das jeweilige Projekt in der Entwicklung sehr weit fortgeschritten sein. Es müssen beispielsweise 50-75% der Finanzierung gesichert sein. Des Weiteren müssen spätestens drei Monate nach der Ausstellung des Bescheids 100% der Finanzierung nachgewiesen werden. Eine weitere Bedingung ist, dass spätestens vier Monate nach Ausstellung des Bescheids die Dreharbeiten beginnen müssen. Die Auszahlung der Förderung kann entweder komplett nach Abschluss des Projekts oder in Teilzahlungen erfolgen. Bei einer Teilzahlung erhält das geförderte Projekt 33% der Fördersumme bei Drehbeginn, weitere 33% bei der Fertigstellung des Rohschnitts und die letzten 34% nach der Prüfung der Schlusskosten des Projekts.

In den sieben Jahren seit der Einführung des DFFF wurden 757 Filme mit zirka 413 Millionen Euro gefördert. Mit der Summe der deutschen Herstellungskosten von zirka 2,4 Milliarden Euro lag der Förderanteil des DFFF im Durchschnitt bei 17%. Im Schnitt waren 36% der geförderten Projekte internationale Koproduktionen. Sie erhielten 46% der Fördersummen.

In den 1980er Jahren verstärkte sich der Einfluss der regionalen Filmförderung zur Unterstützung der örtlichen Filmindustrie in Deutschland.⁶⁵ Da jedes Bundesland unterschiedliche Vergabekriterien für die Fördermittel hatte, erhöhte sich die Vielfalt der geförderten Filme.

Die Förderung durch die Länder findet meist in Form von Darlehen statt. Diese müssen bei finanziellem Erfolg des Films zurückgezahlt werden. Ein Film wird mit Mitteln eines Bundeslandes gefördert, wenn der sogenannte „Ländereffekt“ gegeben ist. Dieser bedeutet, dass das Anderthalbfache des Förderbetrages während der Produktion des Films in dem Bundesland wieder ausgegeben werden muss.

Die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten beteiligen sich an der Förderung der einzelnen Bundesländer jährlich mit 40,5 Millionen Euro.⁶⁶

Die Fördermittel werden von regionalen Organisationen verteilt. Die höchste Mittelausstattung haben hierbei die Film- und Medienstiftung Nordrhein-Westfalen, der FilmFernsehFonds Bayern, das Medienboard Berlin-Brandenburg und die Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein. Sie verwalten 75% der Fördervolumina der Länderförderung.

⁶⁵ Vgl. Bleicher (2013), S.101.

⁶⁶ Vgl. Nicodemus (2008).

SO FÖRDERN DIE LÄNDER

Allgemeine Film- und Medienförderung auf Landesebene in Euro

Film und Medienstiftung NRW	35.243.050
FFF Bayern	28.834.321
Medienboard Berlin-Brandenburg	27.613.242
Mitteldeutsche Medienförderung	15.960.000
Filmförderung Hamburg-Schleswig Holstein	13.614.000
Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg	13.355.000
nordmedia Niedersachsen Bremen	11.788.825
HessenInvest	4.015.000
Hessische Filmförderung	1.634.830
Bayrischer Bankfonds	572.000
Kulturelle Filmförderung Thüringen	286.133
Kulturstiftung des Freistaates Sachsen	270.589
Filmbüro Mecklenburg Vorpommern	215.000
Saarland Medien	47.000
Filmbüro Bremen	20.520

QUELLE: ERICH POMMER INSTITUT

DIE WELT

Abbildung 3: Filmförderung auf Länderebene⁶⁷

Dadurch, dass jedes Bundesland seine eigene Filmförderung hat, ist es den Produktionen möglich, die Fördermittel in unterschiedlichen Bundesländern zu erhalten, wenn sie einen Teil ihrer Produktion dorthin verlagern. So ist es zum Beispiel möglich, dass der Dreh eines Films mit Fördermitteln in Bayern stattfindet und der Schnitt mit Berliner Fördermitteln in Berlin vorgenommen wird.

Die geringste Bedeutung der drei Förderebenen hat die Förderung durch den Europarat. Dieser Fond nennt sich EURIMAGES und verfügt über einen Höchstfördersatz von 500.000 Euro pro Film. Im Jahre 2012 verteilte er insgesamt vier Millionen Euro an Zuschüssen.⁶⁸ Deutschland beteiligt sich seit 1988 an dem für paneuropäische Koproduktionen gedachten Fond. Die 37 Mitgliedsstaaten der EU sind zu einem jährlichen Pflichtbeitrag aufgefordert, aus dem sich die Mittel des EURIMAGES speisen. Im Jahr 2016 lag der Jahresbeitrag der deutschen Bundesregierung bei rund 3,15 Millionen Euro.⁶⁹

Der DFFF unterscheidet sich von internationalen Filmfördermechanismen vor allem dadurch, dass die Mittel haushaltsgebunden sind. Die Höhe der Filmfördermittel wird durch die Bundesregierung jährlich neu festgelegt. Seit 2007 betrug das Fördervolumen

⁶⁷ Posener (2014).

⁶⁸ Vgl. Roland Berger (2014), S.23.

⁶⁹ Vgl. Bundesregierung (2016).

pro Jahr 60 Millionen Euro. Im Jahre 2013 stiegen die Mittel kurzfristig auf 70 Millionen Euro, um anschließend im Jahre 2014 auf 60 Millionen Euro und 2015 auf 50 Millionen Euro gekürzt zu werden. Das Volumen der Fördermittel wird hierbei fast immer voll ausgeschöpft.⁷⁰

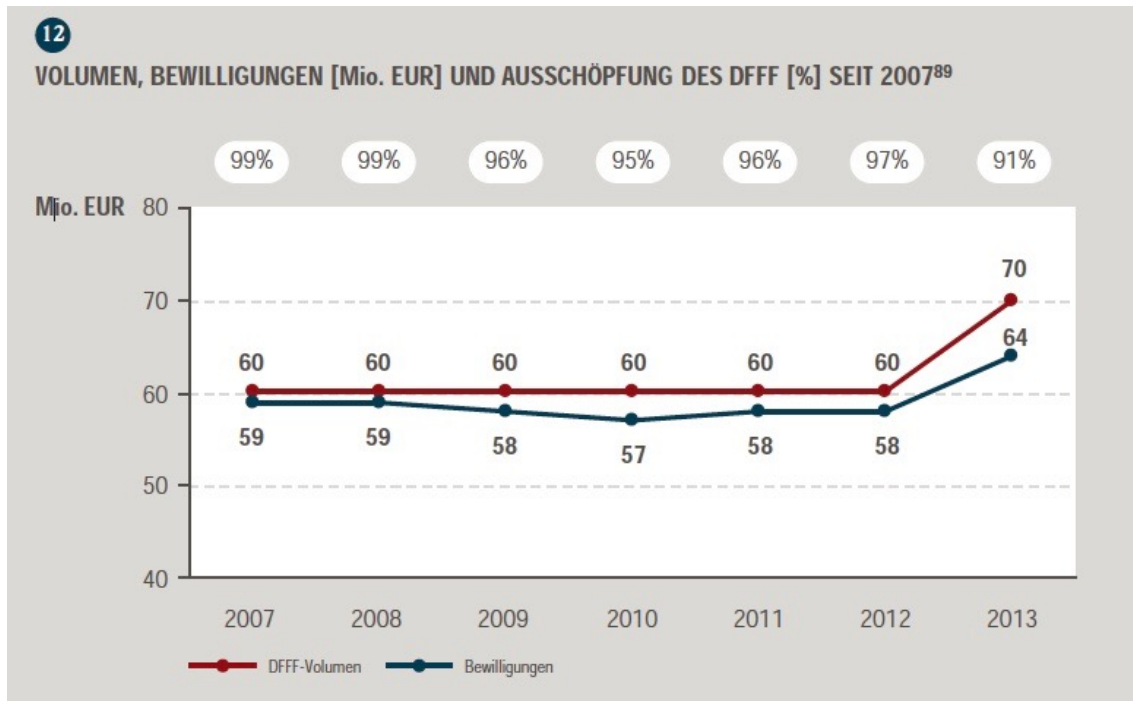


Abbildung 4: Ausschöpfung des DFFF⁷¹

⁷⁰ Vgl. Roland Berger (2014), S.25.

⁷¹ Vgl. Roland Berger (2014), S.27.

3.1 Filmförderung im internationalen Vergleich

Im internationalen Vergleich sind zwei Formen der Förderung zu erkennen. Einmal die zuschussbasierte Förderung und die vorwiegend steuerbasierte Förderung.

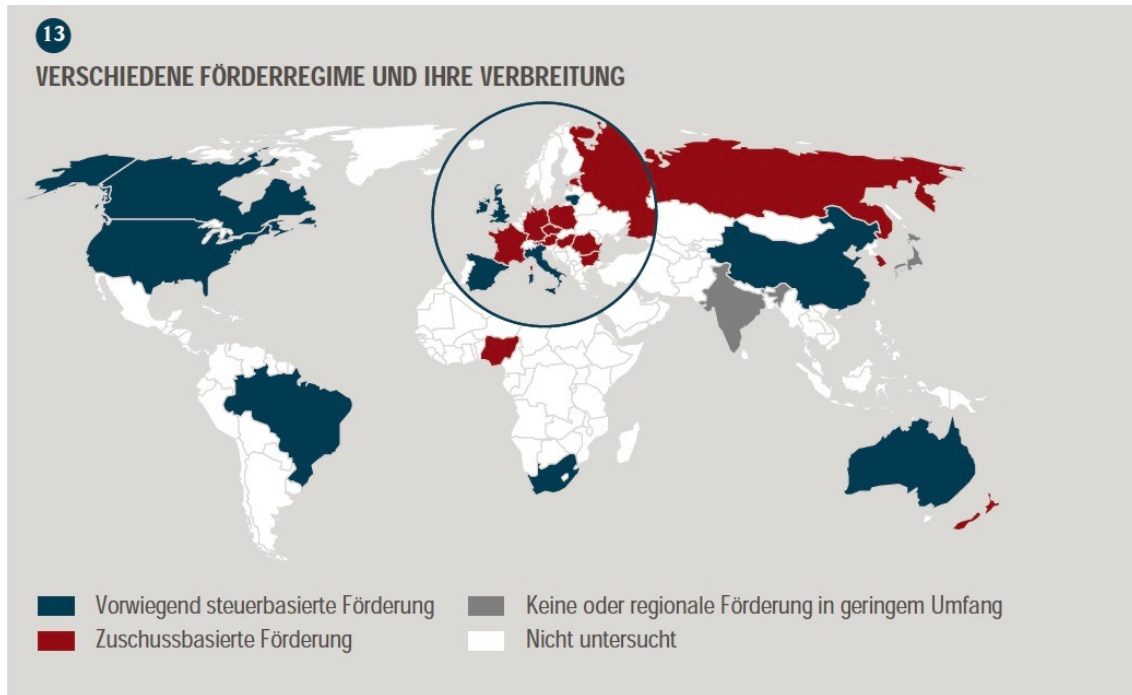


Abbildung 5: Übersicht der Fördersysteme in filmproduktionsrelevanten Ländern⁷²

In Deutschland wird nach der zuschussbasierten Förderung vorgegangen. Hierbei erhalten die Produktionen die Geldmittel aus Fördertöpfen. Dies führt zu Kappungsgrenzen der Förderung pro Film.

In den folgenden Statistiken wird Rücksicht auf die Förderinstrumente genommen, die für große internationale Produktionen bedeutend sind. Im innereuropäischen Wettbewerb um internationale Produktionen spielen vor allem das Vereinigte Königreich und Ungarn eine große Rolle. Des Weiteren wird ein Vergleich zum US-Bundesstaat Georgia und zu Kanada erstellt.

⁷² Vgl. Roland Berger (2014), S.28.

16 ÜBERBLICK FÖRDESYSTEM UNGARN ¹⁰⁰		
Fördersystem	Jährliches Gesamtvolumen	Caps gesamt/pro Film
> Nachlass auf Unternehmenssteuer (tax credit) mit Gesamtkosten als Berechnungsgrundlage	> 2008-2013: ca. 230 Mio. EUR, damit im Durchschnitt knapp 40 Mio. EUR jährlich	> Kein absolutes Cap pro Film > 20% der Herstellungskosten in Ungarn + bis zu 5% der Herstellungskosten im Ausland > Obergrenze Gesamtförderbudget ca. 70 Mio. EUR p.a.
Ungarn		
> 2013 erneuert bis Ende 2019	> Lokaler Koproduzent nicht erforderlich > Lokaler Dienstleister erforderlich > Kultureller Test	> Niedriges Kosten-/Lohnniveau > Auch Herstellungskosten im Ausland in geringem Umfang förderfähig > Offen für TV-Serien
Kontinuität der Förderung	Fördervoraussetzungen	Besondere Standortfaktoren

Abbildung 6: Ungarn⁷³

17 ÜBERBLICK FÖRDESYSTEM VEREINIGTES KÖNIGREICH ¹⁰¹		
Fördersystem	Jährliches Gesamtvolumen	Caps gesamt/pro Film
> Steuerbasierte Förderung als Anrechnung auf "corporation tax" mit "UK expenditure" als Berechnungsgrundlage	> Film Tax Relief: 253 Mio. EUR	> Kein Cap auf das Gesamtvolumen > Kein absolutes Cap pro Film – 25% auf die ersten 20 Mio. GBP "UK expenditure" – 20% ab 20 Mio. GBP
Vereinigtes Königreich		
> Film Tax Relief befristet bis Ende 2015 (vgl. Erneuerung 2015)	> Koproduktion oder bestandener kultureller Test > Lokaler Koproduzent nicht erforderlich, aber lokaler Produzent	> Englischer Sprachvorteil > Offen für TV-Serien > Besonders starke VFX Branche
Kontinuität der Förderung	Fördervoraussetzungen	Besondere Standortfaktoren

Abbildung 7: Vereinigtes Königreich⁷⁴

⁷³ Roland Berger (2014), S.31.

⁷⁴ Roland Berger (2014), S.31.

15 ÜBERBLICK FÖRDERSYSTEM KANADA ⁹⁹		
Fördersystem	Jährliches Gesamtvolumen	Caps gesamt/pro Film
<ul style="list-style-type: none"> > Steuerbasierte Förderung > Anrechnung auf Unternehmenssteuer, Lohnkosten in Kanada als Berechnungsgrundlage > Kombinierbar mit Förderung auf Ebene der Provinzen 	<ul style="list-style-type: none"> > Ca. 320 Mio. EUR auf Bundes- und Provinzebene 	<ul style="list-style-type: none"> > Kein Cap auf das Gesamtvolumen > Kein absolutes Cap pro Film > Bis zu 33% der lokalen Herstellungskosten
Kanada		
<ul style="list-style-type: none"> > Keine Befristung 	<ul style="list-style-type: none"> > Lokaler Koproduzent nicht erforderlich > Niederlassung in Kanada erforderlich > Teils Vorgaben bez. der Drehtage in Kanada 	<ul style="list-style-type: none"> > Englischer Sprachvorteil > Geografische Nähe zu Hollywood > Offen für TV-Serien > Besonders starke VFX-Branche
Kontinuität der Förderung	Fördervoraussetzungen	Besondere Standortfaktoren

Abbildung 8: Kanada⁷⁵

14 ÜBERBLICK FÖRDERSYSTEM GEORGIA (USA) ⁹⁸		
Fördersystem	Jährliches Gesamtvolumen	Caps gesamt/pro Film
<ul style="list-style-type: none"> > Steuerbasierte Förderung > Anrechnung (tax return) auf Unternehmenssteuer mit Herstellungskosten in Georgia als Berechnungsgrundlage 	<ul style="list-style-type: none"> > 110 Mio. EUR 	<ul style="list-style-type: none"> > Kein Cap auf das Gesamtvolumen > Kein absolutes Cap pro Film > Bis zu 30% der Herstellungskosten in Georgia
Georgia (USA)		
<ul style="list-style-type: none"> > Keine Befristung 	<ul style="list-style-type: none"> > Lokaler Koproduzent nicht erforderlich 	<ul style="list-style-type: none"> > Englischer Sprachvorteil > Geografische Nähe zu Hollywood > Offen für TV-Serien > Steuernachlass ist übertragbar
Kontinuität der Förderung	Fördervoraussetzungen	Besondere Standortfaktoren

Abbildung 9: Georgia (USA)⁷⁶

⁷⁵ Roland Berger (2014), S.30.

⁷⁶ Roland Berger (2014), S.30.

In Ungarn gibt es für Produktionsfirmen einen Nachlass auf die Unternehmenssteuer. Die gesamten Produktionskosten sind Berechnungsgrundlage dafür. Durch eine Festbeschreibung der Fördermittel über sechs Jahre haben Produktionen eine stabile Planungssicherheit. Des Weiteren ist das Lohnniveau in Ungarn sehr niedrig.

Die steuerbasierte Förderung findet auch in Großbritannien Anwendung. Für internationale Produktionen gibt es hier einen Sprachvorteil.

In Kanada dienen die Lohnkosten und die Unternehmenssteuer als Berechnungsgrundlage für die steuerbasierte Förderung. Diese ist außerdem mit der Förderung der Provinzen im Land kombinierbar. Mit einer jährlichen Förderung von 320 Millionen Euro auf Bundes- und Provinzebene ist es hier möglich, eine umfangreiche Filmwirtschaft zu betreiben.

Auch der US-Bundesstaat Georgia hat den sprachlichen Vorteil auf internationaler Ebene und den offensichtlichen geografischen Vorteil durch die Nähe zu Hollywood. In Georgia gibt es genau wie in Kanada keine Befristung, was die Förderung angeht. Dies gibt Produktionen eine langfristige Planungssicherheit.

Die zuschussbasierte Förderung, wie es beim DFFF der Fall ist, stellt den Produktionen Geldmittel aus Fördertöpfen zur Verfügung. In Deutschland findet dies in Form von Darlehen statt. Bei der steuerbasierten Förderung der anderen Länder erhalten Produktionsfirmen Steuererleichterungen. Dies betrifft vor allem die Einkommenssteuer und die Unternehmersteuer.

Bei einer Gegenüberstellung von Deutschland und Filmförderungen anderer Länder werden deutliche Nachteile des deutschen Systems sichtbar. Zunächst fällt auf, dass das Gesamt-Fördervolumen im internationalen Vergleich sehr gering ausfällt, wie in der folgenden Grafik dargestellt.

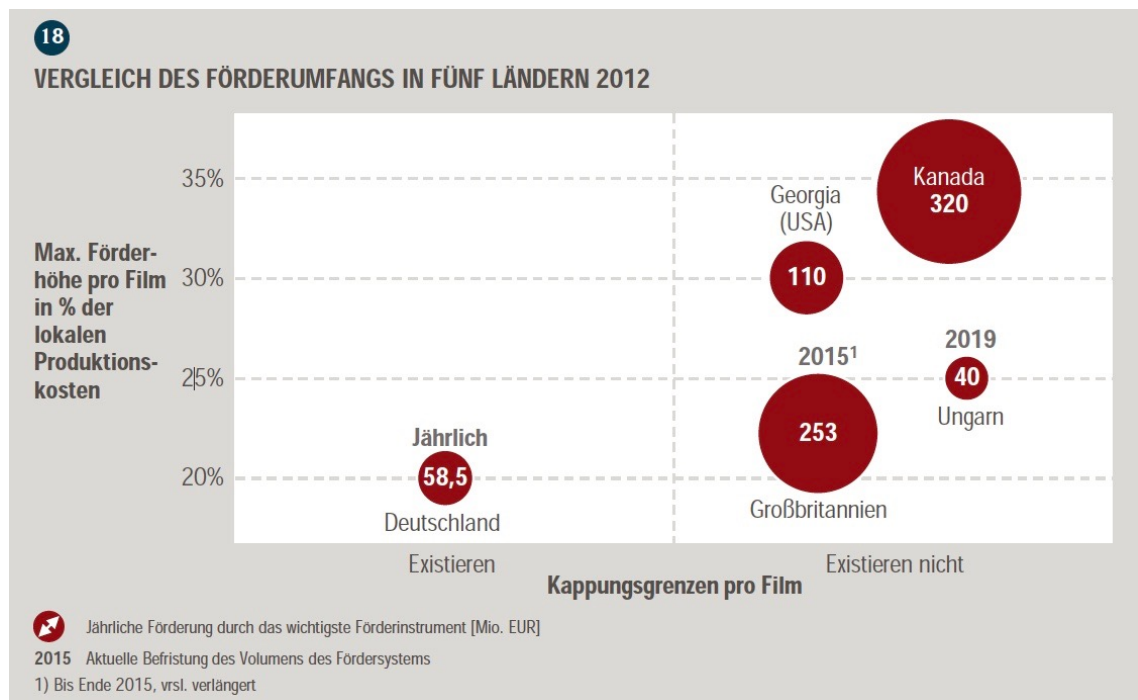


Abbildung10: Vergleich des Förderumfangs⁷⁷

Dies liegt unter anderem daran, dass die Fördervolumina gedeckelt sind. In Ländern mit Steuervergünstigungen besteht keine Obergrenze. In Deutschland besteht eine Kappungsgrenze von vier Millionen Euro beziehungsweise in Ausnahmefällen von zehn Millionen Euro pro Film. In den anderen Ländern erhalten die Filme hingegen oft zweistellige Beträge zur Förderung.

In Deutschland gibt es zudem weniger Planungssicherheit für deutsche sowie für internationale Filmproduktionsfirmen, da das Volumen der Fördermittel jährlich neu festgelegt wird.⁷⁸

Es wurden beispielsweise im Jahre 2013 in Deutschland zirka 250 Millionen Euro für die Filmförderung ausgegeben. In Frankreich waren es im selben Jahr 750 Millionen Euro, die der Staat für die Förderung in Frankreich produzierter Filme bereitstellte.⁷⁹

Wenn man nun den Vergleich mit dem Nachbarland Frankreich anstellt, werden gravierende Unterschiede im Bereich der Filmförderung deutlich.

⁷⁷ Roland Berger (2014), S.32.

⁷⁸ Vgl. Roland Berger (2014), S.28.

⁷⁹ Vgl. Herzog (2015).

„La culture ne doit pas plier devant le commerce“⁸⁰ (Die Kultur darf nicht vor der Wirtschaft auf die Knie fallen). Dieses Zitat von Jacques Chirac anlässlich einer internationalen Tagung Kulturschaffender im Februar 2003 veranschaulicht den Stellenwert, den die Kultur in Frankreich besitzt. Der Film als Kunstform wird vom französischen Filmförderungssystem geschützt und mit Hilfe von Subventionen in die Filmwirtschaft seitjeher unterstützt.

Die bedeutendste Filmförderung des Landes in Frankreich ist das Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). Präsident dieser Einrichtung ist Serge Toubiana. In Frankreich gilt er als Filmkritiker-Legende und ist ehemaliger Chefredakteur der „Cahiers du Cinéma“ und Leiter der Cinémathèque Française, einem Institut für die Verbreitung und Erhaltung des französischen Films als Kulturgut. Die Jurys des CNC sind zusammengesetzt aus Filmregisseuren, Drehbuchautoren, Belletristik-Autoren, Filmkritikern und Verlegern.

Es fällt auf, dass in Frankreich auch durch die Fokussierung auf die filmische Qualität das Fördersystem kommerziell äußerst erfolgreich arbeitet. Der Kinoumsatz französischer Filme in Frankreich betrug im Jahre 2012 beispielsweise 526 Millionen Euro. In Deutschland waren es bei einheimischen Filmen im selben Jahr 138 Millionen Euro bei vergleichbaren Preisen pro Kinoticket (zirka 10 Euro).⁸¹

Frankreich ist zudem nach den USA der zweitgrößte Filmexporteur der Welt. Es werden jährlich rund 260 Filmproduktionen abgeschlossen, die einen Umsatz von mehr als zehn Milliarden Euro generieren.⁸²

Der Marktanteil der einheimischen Filme betrug in den letzten Jahren zwischen 35%-45%. Dies ist in Europa ein unerreichter Wert. In Deutschland steigt dieser Wert zwar in den letzten Jahren; er liegt jedoch immer noch zwischen 18-28% und ist somit noch weit entfernt von französischen Maßstäben.

⁸⁰ Nuber (2003).

⁸¹ Tarif Kino Le Grand Rex, Paris (2016).

⁸² Vgl. Gnade (2013).

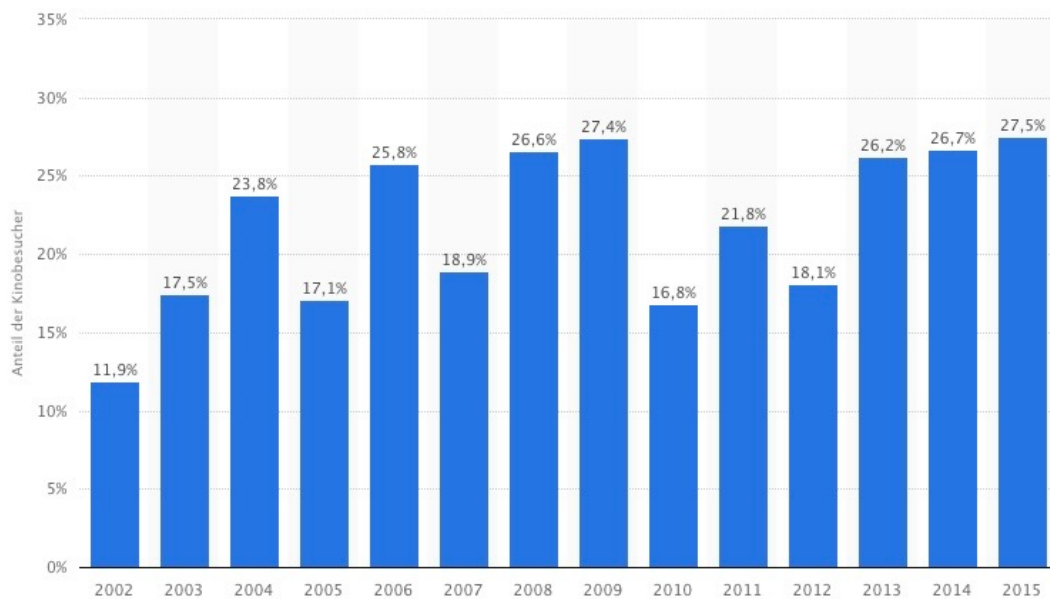


Abbildung 11: Anteil der Kinobesucher in Deutschland, die sich Filme aus deutscher Produktion angesehen haben in den Jahren 2002 bis 2015⁸³

Ein offizielles Ziel des französischen Staates ist die Förderung der kulturellen Vielfalt und das kulturelle Bewusstsein innerhalb der Gesellschaft zu stärken. In Frankreich besteht daher ein weltweit einzigartiges Förderungskonzept für die Unterstützung von Filmproduktionen. Das Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) steht unter der direkten Leitung des Kultusministeriums und ist somit eine staatliche Filmförderungsinstitution. In Frankreich ist es zudem die wichtigste Institution zur Subventionierung der französischen Filmindustrie.

Die Filmindustrie in Frankreich trägt sich mit ihren Einnahmen zum größten Teil selbst. Im Durchschnitt kommen 11% der Einnahmen aus dem Kinokartenverkauf als kulturelle Sondersteuer in die Filmförderung mit ein. In Deutschland sind dies im Vergleich 2%. Den größten Teil der Fördergelder machen jedoch die Abgaben der Fernsehbetreiber aus. Die Sender sind verpflichtet 5,5% ihres jährlichen Umsatzes an die Filmförderung abzugeben.

Des Weiteren sind Produzenten und Importeure von Video- und Multimediaprodukten zu einer Abgabe ihres Umsatzes von 2% verpflichtet. Diese fließt zu 85% in die Filmförderung mit ein.

⁸³ Statista.de (2016).

Die französischen Fernsehsender müssen außerdem noch vor der Produktion von Filmen ihre Filmrechte erwerben und internationale Koproduktionen unterstützen.

Ein weiteres Element der Filmförderung ist die Gesellschaft SOFICA (Société de financement du cinéma de l'audiovisuel). Sie vermittelt zwischen privaten Investoren und der Filmbranche. Hierbei zahlen die Investoren in einen steuerlich geförderten Fonds ein, der die Filmproduktionen unterstützt.

Wenn ausländische Filmproduktionen in Frankreich produzieren, gibt es für sie die Möglichkeit, steuerliche Vergünstigungen zu erhalten. Dies tritt bereits in Kraft, wenn die Produktion zumindest zum Teil in Frankreich stattfindet. In Deutschland gibt es diese steuerbasierte Förderung nicht.

In Frankreich gibt es die Besonderheit, dass die Regisseure die Rechte an ihren Filmen erhalten und nicht wie in den USA oder auch in Deutschland die Produzenten.

Das enorm hohe Filmfördervolumen trägt dazu bei, dass sich das französische Kino auf einem sehr hohen Qualitätsniveau befindet und seit Jahren viel beachtete Filme produziert. Es ermöglicht auch die finanzielle Unterstützung kleinerer Produktionen und somit eine Förderung des künstlerischen Schaffens im Allgemeinen. Es findet auch die Existenzsicherung von Filmkunstkinos statt, die künstlerisch anspruchsvolle Autorenfilme und Dokumentationen zeigen.

Es ist in diesem Zusammenhang verständlich, dass Filme der Neuen Berliner Schule wie zum Beispiel Christian Petzolds Film „Barbara“ in Frankreich 225.000 Zuschauer und in Deutschland 135.000 Zuschauer hatten.⁸⁴

Die gesicherte Finanzierungsstruktur, die der Filmbranche in Frankreich zugrunde liegt, fördert ebenfalls das Ansehen der französischen Filme. Die Zahlen der durchschnittlichen Kinogänger in Frankreich. Die Franzosen gehen im Schnitt 5,4 mal im Jahr ins Kino. In Deutschland gehen die Menschen nur durchschnittlich 1,58 mal im Jahr ins Kino.⁸⁵ In Frankreich ist der Film ein wichtiger Bestandteil des öffentlichen Lebens.

Der Film ist als Kunstform ein Teil des nationalen Bildungsauftrags. Die Schulen organisieren mehrere Kinobesuche mit den Klassen im Jahr. Projektarbeiten zum Thema sind

⁸⁴ Vgl. Herzog (2015).

⁸⁵ Vgl. Herzog (2015).

fester Bestandteil der Lehrpläne. In den 1980er Jahre wurde das Fach „Film und audiovisuelle Medien“ als Wahlfach an Gymnasien eingeführt.

In Frankreich gilt der Film nach der Architektur, der Bildhauerei, der Malerei, dem Tanz, der Musik und der Dichtung als sogenannte „siebte Kunst“.⁸⁶

Dies liegt eventuell auch daran, dass der Film in Frankreich eine lange Tradition hat. Das Land spielte bei der Entwicklung und Etablierung des Mediums eine zentrale Rolle.

Im Jahre 1895 stellten die Brüder Auguste und Louis Lumière den Cinématographen vor. Er war das erste Gerät, das bewegte Bilder aufnehmen und auch abspielen konnte. In Paris fand 1895 auch eine der ersten Filmvorführungen statt.

Außerdem erfand der Illusionist Georges Méliès die Technik des „narrativen Films“ und die Stop-Motion-Filmtechnik. Bis zum ersten Weltkrieg wurden 80% aller Stummfilmproduktionen in Frankreich hergestellt.

3.2 Die Schwierigkeiten der Finanzierung der Filme der Neuen Berliner Schule

Im Folgenden möchte ich darstellen, warum die Regisseure der Neuen Berliner Schule es in Deutschland schwer haben, an Fördermittel zu kommen.

Zunächst lässt sich sagen, dass die Filmpolitik in Deutschland meist mehr den wirtschaftlichen als den künstlerischen Anspruch der Werke im Blick hat. Man produziert und fördert eher immer die gleichen Komödien oder Unterhaltungsfilm a la „Kokowäh“ oder „Fack ju Göthe“, gerne auch mit Teil eins und zwei und möchte damit die Kinosäle füllen, anstatt dem Kinobesucher auch mal etwas zuzutrauen.

Film gilt eben, im Gegensatz zu Frankreich, nicht als anerkannte Kunstform in Deutschland. Die eher künstlerisch angelegten Filme der Neuen Berliner Schule haben dadurch naturbedingt einen großen Nachteil.

„Die Entscheider über die Vergabe der Mittel fordern von den Regisseuren oft mehr Handlung und mehr Aktion in ihre Filmen“⁸⁷, schrieb Katharina Losso in ihrem Artikel „Die Neue Berliner Schule – Das Leben verdichten“.

⁸⁶ Vgl. Gnade (2013).

⁸⁷ Losso (2009).

Das empfinden die Regisseure der Neuen Berliner Schule als zu starke Einflussnahme und wollen genau dieses nicht.

Es ist ein weiterer großer Nachteil, dass in der deutschen Filmpolitik die Entscheidung über Förderungen einzelner Filmproduktionen meistens nicht von ausgewiesenen Experten getroffen wird. In den Gremien sitzen vor allem Vertreter aus Politik, Verwaltung und Fernsehen. Diese sehen sich nicht primär der Kunst verschrieben, sondern eher dem kommerziellen Aspekt eines Films.

Beispielsweise wird beim Medienboard Berlin-Brandenburg von sechs Mitarbeitern über die Vergabe der Fördermittel beraten. Die Entscheidung erfolgt nach dem Intendantenprinzip durch die Geschäftsführerin Kirsten Niehuus. Demnach hat sie ein Alleinentscheidungsrecht. Sie ist Juristin mit langjähriger Berufserfahrung in Rechtsabteilungen der Filmindustrie.⁸⁸ Es stellt sich hier die Frage, warum keine Filmschaffenden zu Rate gezogen werden.

Am Beispiel der Mitteldeutschen Medienförderung (MDM) kann man ähnliches erkennen. Hier wird über die Vergabe der Fördermittel in einem Gremium entschieden. Besetzt ist dieses unter anderem mit drei Vertretern aus Ministerien und Behörden, drei Vertreter vom Fernsehen und einem Vertreter eines Fördervereins für Jugend und Sozialarbeit.⁸⁹ Hier wird also ebenfalls die filmische Expertise höchstens mit der Tätigkeit beim Fernsehen gleichgesetzt. In anderen Länderförderungen unterscheidet sich die Besetzung der Gremien nicht wesentlich. Entschieden wird vor allem nach regionalen Wirtschaftseffekten.⁹⁰

Die Länderförderanstalten in Deutschland, die eigentlich primär eine kulturelle Aufgabe ausüben sollten, verstehen sich mittlerweile leider zu oft als Wirtschaftsförderanstalten ihrer Regionen. Da die Fördermittel zum Teil in dem fördernden Bundesland ausgegeben werden müssen und die ortsansässigen Studios möglichst ausgelastet sein sollen, versuchen die Länder kommerziell erfolgversprechende Filme zu akquirieren.

Förderung von Filmproduktion dient hier dazu, Geld in die Länderkassen zu spülen.

Der Chef der Berliner Senatskanzlei und somit auch Aufsichtsratsvorsitzender des Medienboards Berlin-Brandenburg Björn Böhning (SPD) definiert die Filmbranche sehr deutlich als Industriezweig: „Film und Fernsehen sind ein Kulturgut – das wissen wir. Wir

⁸⁸ Vgl. Herzog (2015).

⁸⁹ Vgl. Mitteldeutsche Medienförderung (2016).

⁹⁰ Vgl. Herzog (2015).

müssen uns aber noch konsequenter angewöhnen, Film und Fernsehen als Industriezweig zu betrachten. [...] Wir betreiben in unserem Land eine Industriepolitik für Chemie, für Maschinenbau oder für Energiewirtschaft. Wenn wir unsere Zukunftsfähigkeit als Industriestandort sichern wollen, dann brauchen wir auch eine Industriepolitik für die Filmwirtschaft.“⁹¹

Diese Industriepolitik hätte für kleine und mittelständische Produktionen deutlich negative Folgen, da dies dazu führt, dass Produzenten in der Auswahl ihrer Projekte weniger risikobereit entscheiden werden, um ihre eigene Existenz zu sichern.

Vergleicht man nun sogar die Situation an den Theaterhäusern in Deutschland mit der Situation in der Filmbranche, fällt auf, dass hier eine viel künstlerischer ausgerichtete Politik herrscht. Über den Spielplan deutscher Theater entscheiden Intendanten. Sie sind in aller Regel Regisseure und damit Experten aus der Praxis. Hier findet also eine aus künstlerischer Sicht qualitätsorientierte Steuerung im Theaterbereich statt. Erstaunlicherweise ist genau die deutsche Bühnenkultur international führend. Im Gegensatz zum deutschen Film, dessen künstlerische Planung, wie oben beschrieben, unter wirtschaftlichem Druck leidet.

In Deutschland läuft aktuell die Geltung des aktuellen Filmfördergesetzes (FFG) aus.⁹² Es muss also eine neue Novellierung dieses Gesetzes durch den Gesetzgeber erfolgen. Zur Erneuerung wurde erstmalig eine Runde von Branchenvertretern vom Verwaltungsrat der FFA zu Rate gezogen. Diese Expertenrunde ist nun dazu berufen, das FFG „zukunftsfest“ umzugestalten.

Einer der Kernpunkte sind Überlegungen, ob Telekom- und Internetanbieter sowie Plattformbetreiber in die Abgabepflicht aufgenommen werden sollten. Verleiher- und Kinoverbände bekannten sich bereits zu ihrer Abgabepflicht und sprachen sich klar für eine Erhaltung des Filmfördersystems aus.

Außerdem empfehlen die Experten als zentrale Neuerung bei der Förderung von Filmproduktionen eine stärkere Betonung der automatischen Referenzförderung. Dies soll im Verhältnis zur Projektfilmförderung mit 85 zu 15 geschehen. Bei dem derzeit dafür zur Verfügung stehenden Fördertopf wären das 25 Millionen Euro für die Referenzförderung und fünf Millionen Euro für die Projektfilmförderung. Sie erhoffen sich davon einen verstärkten Ausleseprozess der Produzenten, die dadurch gezwungen wären, richtige und wirtschaftliche Entscheidungen im Hinblick auf ihre Projekte zu treffen. Ihren

⁹¹ Björn Böhning (2015).

⁹² Vgl. von Have (2015).

Rücken stärken Argumente, die man aus einem Evaluierungsgutachten der FFA entnehmen kann. Darin fällt auf, dass 65% der von der FFA geförderten Filme sowohl Referenzmittel als auch Projektförderung erhalten. Dadurch ergibt sich ein deutlich höheres Budget dieser Filme, das bisweilen doppelt so hoch war als bei Filmen, die nur Referenzfilmförderung in Anspruch nahmen. Sie erzielten außerdem die höchste durchschnittliche Besucherzahl pro Film.⁹³

Die Filmjournalistin Katharina Dockhorn machte ihre Meinung über die aktuelle Lage der Referenzförderung Ende 2015 deutlich: „Es ist nahezu absurd, dass ein kommerziell erfolgreicher Produzent wie Til Schweiger oder Matthias Schweighöfer doppelte Planungssicherheit hat, weil er 20% des Budgets vom DFFF erhält und auf Referenzgelder von mehreren Hunderttausend Euro zurückgreifen kann, die er von anderen Förderinstitutionen automatisch erhält. Auf der anderen Seite müssen Regisseure wie Christian Petzold oder Andreas Dresen um jeden Cent bangen, in ihre künstlerischen Entscheidungsprozesse wird eingegriffen.“⁹⁴ Wie sie über eine mögliche Änderung des Filmförderungsgesetzes zugunsten der bereits kommerziell erfolgreichen Produzenten denkt, kann man sich vorstellen. Regisseure wie eben z. Bsp. Christian Petzold hätten es durch die die Erhöhung der Referenzförderung zu Ungunsten der Projektförderung schwerer an große Fördersummen zu kommen, ihre Filme zu verwirklichen und zu vermarkten.

Ein weiterer Vorschlag besteht darin, eine Drehbuchfortentwicklungsförderung zu schaffen, die mit einer Millionen Euro dotiert sein soll. Sie soll neben der schon bestehenden Drehbuchförderung dafür sorgen, dass zukünftig die Förderungen auf weniger Projekte konzentriert werden soll. Dies hätte zur Folge, dass eine Art Spitzenförderung stattfinden würde, die es Filmen mit hohem Budget ermöglicht noch mehr Fördergelder zu generieren, die sie dann, mit einem höheren Besuchererfolg, einspielen sollen, um dann im nächsten Projekt wieder mit einer erhöhten Filmförderung unterstützt zu werden. Je weniger Projekte gefördert werden, umso schwieriger wird es für Filme der Neuen Berliner Schule dort wahrgenommen zu werden.

Einer der wichtigsten Hürden für die Filme der Neuen Berliner Schule besteht darin, dass in Deutschland das öffentlich-rechtliche Fernsehen eine ungeheure Macht über Kinoregisseure und Produzenten hat. Das Kino ist hierzulande keine eigenständige Industrie und somit auf Subventionen vom Staat und von anderen Stellen angewiesen.

Es muss von Senderbeteiligungen an Filmen und von Fördereinrichtungen auf Länder- und Bundesebene am Leben gehalten werden.

⁹³ Vgl. von Have (2015).

⁹⁴ Dockhorn (2015).

Die öffentlich-rechtlichen Sender beteiligen sich mit privaten Sendern zusammen mit 30 Millionen Euro an der Filmförderung über die FFA und finanzieren mit zusätzlichen 40,5 Millionen Euro die Fördereinrichtungen der einzelnen Bundesländer.

Auch durch die öffentlich-rechtlichen Sender ist also Kino in Deutschland überhaupt erst möglich. Die Frage stellt sich hier, ob die dadurch resultierende Einflussnahme der Sender eine negative Folge für die deutsche Filmindustrie bedeutet.

Ob direkt oder indirekt formt der Mitproduzent Fernsehen das Kino nach seinen Vorstellungen. Das Fernsehen trifft die Auswahl der zu fördernden Projekte automatisch nach der Primetime-Tauglichkeit der Filme. Ein weiteres Problem der Senderfinanzierung ist auch, dass ein Film zur besten Sendezeit nur 88,5 Minuten dauern darf. Alles was darüber hinausgeht, wird gekürzt.

Der Stil der Filme wird natürlicherweise maßgeblich der Ausstrahlung im Fernsehen angepasst, indem eine standardisierte Ausleuchtung der Bilder stattfindet, Räume ohne nennenswerte Raumtiefe gezeigt werden und die Hintergrundmusik reflexartig eingesetzt wird. Drehbücher werden auch so geschrieben, dass dem Zuschauer entscheidende Dinge im Film mehrmals gezeigt werden.⁹⁵

Es besteht der Verdacht, dass das öffentlich-rechtliche Fernsehen mit der Kinoförderung zunehmend eigene Projekte finanziert. Sogenannte „Amphibienfilme“ sind Mehrteiler, die für das Fernsehen produziert werden und im Kino in gekürzter Form zu sehen sind. Beispiele hierfür sind „Anonyma“ von Max Färberböck und „Der Baader Meinhof Komplex“ von Uli Edel. In ihrem Artikel „Zu viel Fernsehen im Kino“ schrieb Katja Nicodemus 2008 in der „Zeit“: „Es ist schwer vorstellbar, dass ein Regisseur, der mit einem Zweiteiler im Kopf einen Kinofilm dreht, davon gänzlich unbehelligt bleibt“ und meint hiermit die Doppelauswertung des Films in Kino und Fernsehen.

Der Regisseur Volker Schlöndorff sprach dieses Problem in der Vorbereitung des Films „Die Päpstin“ (2009) in der Süddeutschen Zeitung an. Er warnte davor, dass man als Regisseur dazu gezwungen wird zu schludern, da zwar die Filmlänge verdoppelt werde, nicht aber die Drehzeit und das Budget. Da die Produktionsfirma jedoch ein Interesse daran hatte, den Film auf diese Weise umzusetzen, wurde Schlöndorff nach dieser Äußerung entlassen.⁹⁶

⁹⁵ Vgl. Nicodemus (2008).

⁹⁶ Vgl. Nicodemus (2008).

Auch andere Produzenten reden von Absprachen und kartellartigen Zuständen bei der Durchsetzung von Fernsehprojekten. Sie schildern die Kinoförderung in Teilen als eine Art Verschiebebahnhof für Fernsehmittel.⁹⁷

In einem späteren Interview stellte sich Volker Schlöndorff die Frage: „Müssen wir die Filmförderung nicht verteidigen gegen die Begehrlichkeit der Fernsehproduzenten, die aus jeder Fernsehserie vielleicht noch ein kinofähiges Zweistundenwerk zurechtschneiden – sodass es eines Tages überhaupt keine Grenze mehr gibt im Konzept zwischen Film und Fernsehen?“ Er deutet damit an, dass in den USA und Frankreich eine strenge Trennung von Film und Fernsehen funktioniert.⁹⁸

Manche Filmemacher in Deutschland sehen die Grenze zwischen Film und Fernsehen schon verschwunden. Der Regisseur Pepe Danquart sagt: „Das Fernsehen benutzt die Kinoförderung fast ausschließlich, um seine Programme innerhalb des eigenen Formatdenkens zu bestücken“. Er beklagt wie viele andere Regisseure auch die Selbstbedienungsmentalität der Sender in den Fördergremien.⁹⁹

Ein Beispiel dafür ist die Auswahl der niedersächsischen Filmförderung im Jahr 2007. Geförderte Projekte sind TV-Reportagen wie „Die Aalfischer von der Weser“, „Umzug nach Ostfriesland“ und „Die Elbe, die große Unbekannte“. Die Förderung dieser Projekte ist sicherlich ein Produkt der Fernsehpolitik und auch der Standortpolitik von Niedersachsen. Dadurch findet keine ernst zu nehmen Filmförderung statt.¹⁰⁰

Auch der fernsehaffine und dort sehr erfolgreiche Regisseur Dominik Graf kritisiert die Vorgehensweise der Fernsehsender bezüglich ihrer quotenfixierten Einmischung in die Filmförderung. Er betitelt diese folgendermaßen: „Eine quotenanbetende Geheimgesellschaft, in der letztlich entschieden wird, ob Millionen in diese oder in die andere Richtung gehen. In der Karrieren begründet oder abgebrochen werden“.¹⁰¹

Während Hans Janke, stellvertretender Programmdirektor des ZDF und Leiter der ZDF-Hauptredaktion Fernsehspiel, bis 2014 die Notwendigkeit einer klaren Trennung zwischen Fernseh- und Kinofilm bezweifelte, tun dies die meisten Programmdirektoren der Landesrundfunkanstalten zum Glück nicht.

⁹⁷ Vgl. Nicodemus (2008).

⁹⁸ Vgl. Göttler (2010).

⁹⁹ Vgl. Nicodemus (2008).

¹⁰⁰ Vgl. Nicodemus (2008).

¹⁰¹ Vgl. Nicodemus (2008).

Die Fernsehspielchefin des Bayerischen Rundfunks Bettina Reitz hingegen besteht auf der eigenständigen Bildsprache und dramaturgischen Freiheit des Kinos. Die Abhängigkeiten und Einflussnahmen im Fördersystem in Deutschland müssen ihrer Meinung nach eingestellt werden. Sie hat unter vielen anderen auch Christian Petzolds „Jerichow“ koproduziert.¹⁰²

Die kleinen und mittelständischen Produzenten, wie zum Beispiel die der Filme der Neuen Berliner Schule, sind außerdem oft dazu gezwungen, bei einer großen Anzahl von Förderanstalten in ganz Deutschland um Fördergelder zu bitten.

Die Finanzierung von Maren Ades „Toni Erdmann“ zum Beispiel wurde gefördert von:

- der Film- und Medienstiftung NRW
- Eurimages
- der DFFF
- der FFA
- vom Medienboard Berlin-Brandenburg
- vom BKM
- vom ÖFI
- vom Filmstandort Austria
- von der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein
- vom Filmfernsehfonds Bayern und
- von MEDIA¹⁰³

Ein weiterer Fakt ist, dass die Filmproduzenten in Deutschland 20% der gesamten Kosten eines Kinofilms selbst investieren müssen. Dies bedeutet ein erheblich höheres Risiko als zum Beispiel in Frankreich, wo es möglich ist einen Film komplett über staatliche Förderungen zu finanzieren.

Die Förderbedingungen der meisten Filmförderanstalten verlangen für die Ausschüttung einer Förderung die Beteiligung eines Fernsehsenders.

¹⁰² Vgl. Nicodemus (2008).

¹⁰³ Vgl. Komplizen Film (2016).

Am Beispiel des Films „Der Samurai“ (2012) ist dies zu erkennen. In dem Film geht es um einen Mann, der in einem Frauenkleid durch ein kleines Dorf zieht und alles zerschlägt, was ihm in die Quere kommt. Dieser wurde vom „kleinen Fernsehspiel“ abgelehnt, weil er den Geschmacksvorstellungen nicht entsprach. Die Autorin des Films, Anna de Paoli, argumentierte daraufhin in den Verhandlungen, dass Lars von Trier für seinen Film „Antichrist“ Unterstützung des ZDF und der deutschen Filmförderungen erhalten hat und dieser auch nicht unbedingt die Geschmacksvorstellungen getroffen hat.¹⁰⁴ Als Gegenargument bezog sich das ZDF darauf, dass von Trier in vorherigen abgeschlossenen Filmprojekten für Erfolge und somit Vertrauen in ihn gesorgt habe. Paoli stellte daraufhin die Frage in den Raum: „Wie können wir als junge Filmmacher denn jemals so ein Vertrauen gewinnen, wenn die Sender nicht den Mut haben, auch außergewöhnliche Projekte zu fördern?“¹⁰⁵

Vor dieser Herausforderung stehen auch Filme der Neuen Berliner Schule, da diese oft in der Förderung mit dem Argument durchfallen, dass sie zu wenig Handlung und zu wenig Aktion enthalten und somit im Fernsehen nicht gut gezeigt werden können. Sie würden ebenfalls nicht viele Zuschauer in die Kinos locken und aus diesem Grund auch keine lohnende Investition sein.

Wie dargestellt, besteht eine große Schwierigkeit für Filme der Neuen Berliner Schule darin, von der Filmförderung zu profitieren. Dies gilt gleichermaßen für innovative Filmprojekte oder kleine Gruppierungen, die eine bestimmte Art des Filmmachens verfolgen. Viele Filmförderanstalten sind daran interessiert, weniger Projekte mit mehr Geld auszustatten, um einen höheren Besuchererfolg zu erzielen. Sie erhoffen sich, damit dem deutschen Film international mehr Anerkennung zu verschaffen und auch auf internationalen Filmfestivals Preise zu erlangen.¹⁰⁶ Durch die Verleihung des Preises der Kritikerjury auf den Filmfestspielen von Cannes 2016 für Maren Ade, die der zweiten Generation der Neuen Berliner Schule angehört, sollte hier ein Umdenken stattfinden. Auch weitere Filme der Neuen Berliner Schule haben bereits Preise gewonnen, ohne mit großen Summen gefördert worden zu sein. Auf jeden Fall wird es noch schwieriger an Fördertöpfe zu kommen, je weniger Filme gefördert werden.

Eine Hürde für die Verbreitung der Filme der Neuen Berliner Schule ist ebenfalls, dass sie keinen festen Sendeplatz im Fernsehen haben. Eine Initiative von 21 unabhängigen Kinoproduzenten fordert diesen seit Jahren. Die Vergabe eines festen Sendeplatzes an deutsche Kinofilme, die vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen mitfinanziert wurden,

¹⁰⁴ Vgl. Meister (2014).

¹⁰⁵ Vgl. Meister (2014).

¹⁰⁶ Vgl. Herzog (2015).

würde den Filmen mehr Aufmerksamkeit verschaffen und zeigen, dass dem Fernsehsender diese Beteiligungen wichtig sind. Firmen wie Schramm Film Koerner & Weber, Razor Film und Rommel Film schlagen einen festen Sendeplatz, z. Bsp. montags um 22.15 Uhr im ZDF vor. Sie suchen für das deutsche Kino eine Heimat im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, einen Platz, an dem der Kinofilm seine Fähigkeiten entfalten kann, ohne infrage gestellt zu werden.¹⁰⁷

3.3 Ideen zur Finanzierung jenseits der traditionellen Förderinstrumente am Beispiel von Crowdfunding

Seit Anfang des Jahrtausends erfolgt die Finanzierung unterschiedlichster Projekte zunehmend auch über Crowdfunding. Sie wird vor allem von der Start-Up Szene genutzt, um Projekte, Produkte oder Geschäftsideen mit mehr Geld umsetzen zu können. Dies gibt auch unabhängigen Filmprojekten die Möglichkeit, mehr Geld für ihre Projekte zu generieren und von TV-Sendern unabhängig zu sein. Hierbei können private Investoren ihr Geld in ein bestimmtes Projekt investieren. Diese Form der Finanzierung wird auch „Schwarm-Finanzierung“ genannt. Im Crowdfunding sehen viele Filmschaffende die Möglichkeit, sich ihre künstlerischen Freiheiten zu sichern und jede Art von kreativen Ansätzen unabhängig von der kommerziellen Filmförderung in Deutschland zu finanzieren.¹⁰⁸

Filmemacher haben die Möglichkeit mit ihrer Idee öffentlich auf Crowdfunding-Plattformen zu werben, um möglichst viele private Investoren von ihrem Projekt zu begeistern. Im Gegenzug erhalten die Investoren je nach Absprache einen Anteil des erwirtschafteten Gewinns. Des Weiteren ist es möglich, dass ein Projekt den Geldgebern auf alternative Weise dankt. So kommt es beispielsweise auf den beigesteuerten Betrag an, ob man ein signiertes Poster, ein T-Shirt des Films, eine signierte DVD, eine Kopie des Drehbuchs bekommt, oder als Komparse mit ans Set darf.¹⁰⁹

Plattformen, die Crowdfunding anbieten, findet man inzwischen in großer Zahl im Internet. Zu den größten gehören Startnext, Visionbakery, wemakeit, Inkubato, Indiegogo, Pling und Kickstarter. Im Jahr 2013 kamen über diese sieben Plattformen mehr als zwei Millionen Euro für deutschsprachige Filmprojekte zusammen. Die größte Crowdfunding-Plattform ist Startnext. 2013 wurden insgesamt 306 deutschsprachige Filmprojekte mit Kampagnen finanziert, 226 davon auf Startnext. Die Summe der Finanzierungen auf

¹⁰⁷ Vgl. Nicodemus (2008).

¹⁰⁸ Vgl. Burgard-Arp (2014).

¹⁰⁹ Vgl. mannheimderfilm (2016).

Startnext betrug insgesamt rund 1,5 Millionen Euro. Der zweitstärkste Anbieter, die Plattform wemakeit, folgt mit 48 Projekten und 230.000 Euro.

Das Geld wird auf zwei Arten gesammelt.

Das „Alles oder nichts“-Prinzip bedeutet, dass die Filmemacher eine Zielsumme, die sie mit dem Crowdfunding erreichen möchten, angeben. Die Summe wird jedoch nur ausgezahlt, wenn dieser Betrag auch erreicht wird.

Bei dem „Flexible Fundings“-Prinzip wird die Summe auch ausgezahlt, wenn die Filmemacher mit ihrer Kampagne den angegebenen Betrag nicht erreichen. Die Crowdfunding-Plattformen nehmen dabei die Funktion des Vermittlers zwischen Filmemacher und privatem Investor ein und kontrollieren die Echtheit der Angebote und den Geldfluss der Spender.

Crowdfunding ist eine innovative Finanzierungsalternative und stellt eine Art Gegenentwurf im Vergleich zu traditionellen Förderinstrumenten dar. Die Anzahl der Spendenden über Crowdfunding im Allgemeinen hat in den letzten Jahren stark zugenommen.

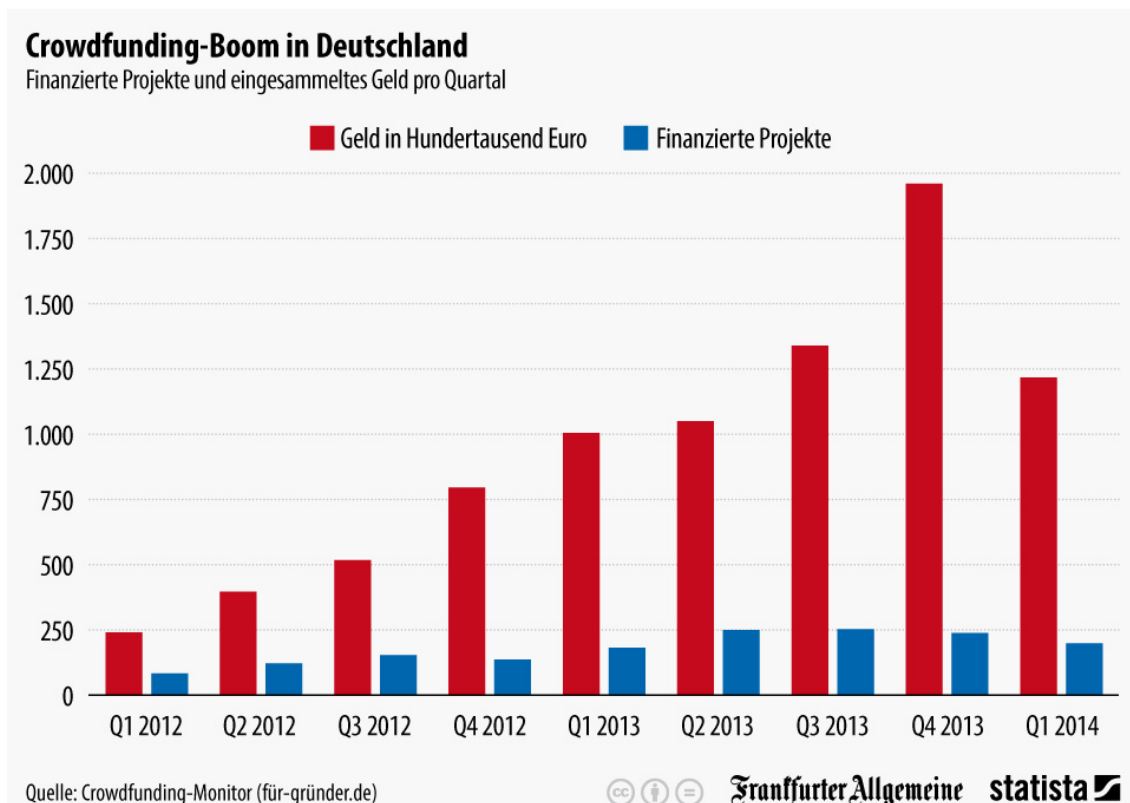
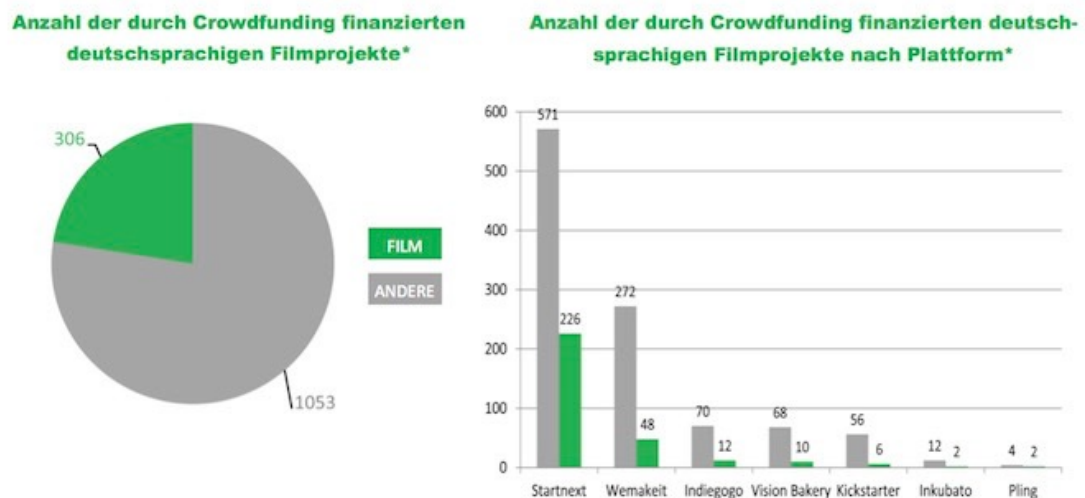


Abbildung 12: Entwicklung Crowdfunding¹¹⁰

Wie in der Abbildung 12 zu sehen ist, hat die Anzahl der zu finanzierenden Projekte kaum zugenommen. Das gesammelte Geld ist jedoch seit dem ersten Quartal 2012 stark gestiegen.

Im Jahre 2013 waren knapp ein Viertel aller Projekte, die auf Crowdfunding-Plattformen finanziert wurden, Film-Projekte. Die Einnahmen machen dabei etwas weniger als ein Drittel der Gesamtsumme aus. (Abbildung 13)

Abbildung 13: Anteil der Filmprojekte im deutschsprachigen Crowdfundingbereich¹¹¹

Die Bewerbung ihrer Projekte über die Sozialen Netzwerke bietet Filmschaffenden neue Möglichkeiten, Investoren für ihre Projekte und deren Finanzierung zu gewinnen. Hier können sie ohne zusätzliche Kosten eine sehr hohe Reichweite erzielen. Dadurch fühlen sich die Spender automatisch mit dem Projekt verbunden und sind somit potenzielle Konsumenten des entstehenden Projekts.

Ein weiterer Effekt des Crowdfundings ist, dass es dem Projektleiter die Möglichkeit gibt schon im Vorfeld das Interesse an seinem Projekt zu testen. Wenn sich wenige Spender für ein Projekt melden, können die Filmschaffenden darauf reagieren und ihre Idee verfeinern oder dieses Projekt ganz fallen lassen.

Das Crowdfunding-Modell wird zwar erst seit wenigen Jahren vermehrt eingesetzt, die Idee der Massenfinanzierung ist jedoch nicht neu.

¹¹⁰ statista.de

¹¹¹ Burgard-Arp (2014).

Der Verleger Joseph Pulitzer veröffentlichte 1884 einen Aufruf in der „New York World“, um den Sockel der Freiheitsstatue in New York zu finanzieren. Innerhalb von sechs Monaten kamen so 100.000 US Dollar durch einen durchschnittlichen Spendenbetrag von 80 Cent von insgesamt 125.000 Personen zusammen. Joseph Pulitzer bot den Spendern als Anreiz die namentliche Nennung in der „New York World“ an.¹¹² Dieses Prinzip kann man auch in den heutigen Crowdfunding-Kampagnen erkennen.

Das wohl bekannteste Beispiel für ein erfolgreiches Crowdfunding-unterstütztes Projekt in Deutschland ist der Kinofilm „Stromberg“ mit Christoph Maria Herbst in der Hauptrolle.

Dieser Film startete eine Kampagne mit dem Ziel, eine Million Euro für die Produktion des Films zu sammeln. Der Film hatte ein Gesamtvolumen von 3,3 Millionen Euro. Bereits nach einer Woche war die Spendensumme von einer Million Euro erreicht. Über 3.300 Menschen spendeten unterschiedliche, festgeschriebene Beträge zwischen 50€ und 1000€. Ein Anreiz für die Spende von 1000€ waren z. Bsp. zwei Tickets für die Film-Premiere.¹¹³

Auf der Webseite zum Film „Stromberg“ (2014) wurde am 17. März 2014 erklärt, wie die Investoren von ihrer Spende profitieren: „Seit dem ersten Kinobesucher wurde 1 Euro pro verkauftem Ticket für die Rückführung der Investoreneinlagen angesammelt. Das Beste aber ist: ab dem 1.000.001. Besucher haben die Investoren nicht nur ihr Geld zurückverdient, sondern machen auch einen Gewinn – denn von jedem weiteren verkauften Ticket geht ein Anteil von 0,50€ an die Investorengemeinschaft und wird sechs Monate nach Filmstart erstmals zusammen mit der Einlage ausbezahlt.“¹¹⁴

Dieses Beispiel zeigt, dass Crowdfunding nicht nur für kleine Independent Filme funktioniert, sondern auch in kommerziellen Produktionen angewandt wird und erfolgreich umgesetzt werden kann.

Crowdfunding hat jedoch auch seine Grenzen. Am Beispiel des Films „Der Samurai“ zeigte sich, dass der Erhalt von Geldern über Plattformen auch schwierig sein kann. Die Filmemacher dieses Projekts versuchten, ihr Eigenkapital für eine Förderung über die Plattform Indiegogo einzutreiben. Der Großteil ihrer Förderer kam jedoch aus ihrem eigenen Freundeskreis und sie bekamen statt der erhofften 30.000 Euro nur 10.000 Euro zusammen. Die Produzentin des Films, Anne de Paoli zog ihr Resümee: „Es ist ganz lustig, wenn man sonst nichts zu tun hat. Aber wenn man effektiv produzieren will, nimmt

¹¹² Vgl. National Park Service (2016).

¹¹³ Vgl. Gumpelmaier (2014).

¹¹⁴ Stromberg der Film Website (2016).

die Organisation der Crowdfunding-Kampagne zu viel Zeit in Anspruch“.¹¹⁵ Der Produzent Michel Morales sieht folgendes Problem: „Das Finanzierungstool nützt eigentlich nur den Großen, die es gar nicht nötig haben. Die Avantgarde, die die Filme macht, die wir in ein paar Jahren für wichtig halten, wird davon nicht profitieren“.¹¹⁶

¹¹⁵ Meister (2014).

¹¹⁶ Meister (2014).

4 Schlussbetrachtung

Die Filme des Autorenkinos sind durch ihren absehbaren geringen Zuschauererfolg auf Gelder aus den öffentlichen Fördertöpfen angewiesen.

Das deutsche Filmfördersystem ist dahingehend ausgerichtet, dass die Filme, die den größten kommerziellen Erfolg versprechen, mit den größten Summen gefördert werden. Bei geringem Budget wird bei den meisten Produktionen vor allem an der Vermarktung und an der Werbung gespart, was dazu führt, dass die Filme mit geringerer Förderung zudem noch in der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit untergehen. Dies führt zu erheblich geringeren Zuschauerzahlen für Filme wie „Barbara“, die selbst in Frankreich fast doppelt so hoch lagen wie im Inland.

Für die Vergabe der Fördermittel sind Gremien der Länder (z. Bsp. Film und Medienstiftung NRW, FFF Bayern und Medienboard Berlin-Brandenburg) und des Bundes (FFA, DFFF, BKM) zuständig, die überwiegend mit Vertretern aus Politik, Vertretern der Sendeanstalten und zu wenigen Filmschaffenden besetzt sind. So ist beispielsweise bei der Mitteldeutschen Medienförderung unter den elf Gremiumsmitgliedern nur ein Produzent aus der Filmbranche vertreten.

In Frankreich sind vergleichbare Vergabegremien, wie das des CNC komplett mit Vertretern der Filmbranche besetzt. Hier finden sich die Filmschaffenden in der Mehrheit auch in anderen entsprechenden filmfördernden Gremien wieder.

Beim internationalen Vergleich liegt die deutsche Filmförderung im Gesamtvolumen hinter den exemplarisch aufgeführten Ländern zurück.

Die Höhe der gesamten Filmförderung im Nachbarland Frankreich ist z. Bsp. mehr als dreimal so hoch wie in Deutschland.

Die französische Nationalregierung sieht den Film als zu schützendes Kulturgut, was zu einem ganz anderem Film- und Kulturverständnis als in Deutschland führt.

So lassen sich höhere Zuschüsse öffentlich leichter durchsetzen.

Der Kunstbereich Film erfährt in Frankreich eine hohe Wertschätzung im öffentlichen Leben aller Schichten. Das schlägt sich auch nieder in einer mehr als dreimal höheren Kinobesuchsfrequenz.

Im deutschen Bildungssystem ist die Filmkultur hingegen längst nicht so verankert wie in Frankreich. Dies zu ändern könnte ein bildungspolitischer Auftrag sein, mit Aufnahme

eines entsprechenden Unterrichtsfaches an den Schulen oder auch Kinobesuchen im Rahmen von Projektwochen.

Anzustreben wäre auch eine stärkere Berücksichtigung von Künstlern in den Vergabegremien für Fördergelder in Bund und Ländern.

Eine Anhebung des Gesamtvolumens der Fördermittel in Deutschland ist ebenfalls erstrebenswert.

Die geplante Umstrukturierung der Förderung durch die FFA, mit einer Steigerung der Referenzförderung, wäre für Autorenfilme in Deutschland mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Verschlechterung der Produktionssituation.

Ein Filmsegment wie die Neuen Berliner Schule hat auf Dauer nur eine Chance, wenn die Wirtschaftlichkeit hinter die künstlerischen Aspekte zurücktritt und die für die Mittelvergabe zuständigen Entscheidungsgremien mehrheitlich mit Künstlern besetzt werden.

Der Erfolg des Films „Toni Erdmann“ von Maren Ade sollte der deutschen Filmbranche Mut machen, seine Filmförderung zu überdenken. Chancen auf weitere Preise werden nur durch entsprechende Änderungen des Filmfördersystems bestehen.

Literaturverzeichnis

ARSLAN Thomas, Biographie, filmportal.de URL: http://www.filmportal.de/person/thomas-arslan_c01d5dfb9a3c45698d2d3840ed0b14f0 Zugriff: 27.05.2016

BAUTE Michael; Knörer, Ekkehard; Pantenburg, Volker; Pethke, Stefan und Simon Rothöhler, 2007, filmzentrale.de: „Berliner Schule“ – Eine Collage. URL: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschuleek1.htm> Zugriff: 14.05.2016

BAYRISCHER Rundfunk, br.de: Der Mann fürs Extreme. URL: <http://www.br.de/themen/kultur/inhalt/film/werner-herzog108.html> Zugriff: 18.05. 2016

BLEICHER Joan Kristin, 2013: Die mediale Zwangsgemeinschaft. Der deutsche Kinofilm zwischen Filmförderung und Fernsehen. S.89-108, Verlag: AVINUS Verlag, Berlin

BRÜGGEMANN Dietrich, 2013, d-trick.de: Fahr zur Hölle, Berliner Schule. URL: <http://d-trick.de/blog-de/fahr-zur-holle-berliner-schule/> Zugriff: 15.05.2016

BUNDESREGIERUNG, 2016, bundesregierung.de: Koproduktionsfonds EURIMAGES. URL: https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerKulturundMedien/medien/filmfoerderung/internatFilmfoerderung/koproduktionsfonds/_node.html Zugriff: 19.05.2016

BURGARD-ARP Nora, 2014, crowdfundingblog.de: Crowdfunding in der deutschsprachigen Filmbranche 2013. URL: <http://www.crowdfundingblog.de/blog/2014/01/13/crowdfunding-in-der-deutschen-filmbranche-2013/> Zugriff: 18.05.2016

DOCKHORN Katharina, 2015, baf-berlin.de: Engpass für die Low-Budget-Film-Förderung. URL: <http://baf-berlin.de/blog/index.php?/archives/3635-Engpass-fuer-die-Low-Budget-Film-Foerderung.html> Zugriff: 27.05.2016

FAROCKI Harun, Biographie, filmportal.de URL: http://www.filmportal.de/person/harun-farocki_e76676ae0de849b5b7bcbdd92ff4ae6f Zugriff: 20.05.2016

GANSERA Rainer, 2001, Süddeutsche Zeitung: Glücks-Pickpocket. 3.November 2011, S.14

GEROLD, Andreas, moviepilot.de: Warum Angela Schanelecs Filme „langweilig“ sind... URL: <http://www.moviepilot.de/news/warum-angela-schanelecs-filme-langweilig-sind-131423> Zugriff: 31.05.2016

GNADE Simona, 2013, bpb.de: Das Anti-Hollywood-System: Der Erfolg der französischen Kinoindustrie. URL: <http://www.bpb.de/internationales/europa/frankreich/154175/kino> Zugriff: 13.05.2016

GÖTTLER Frist, 2010, sueddeutsche.de: „Selbstmörderische Haltung“. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/schloendorff-wortmann-paepstin-selbstmoerderische-haltung-1.42902> Zugriff: 15.05.2016

GRAS Pierre, 2014: Good Bye, Fassbinder! S.86-149, Verlag: Alexander Verlag Berlin

GUMPELMAIER Wolfgang, 2014, ikosom.de: Crowdfunding im Film wird auch in Deutschland immer relevanter. URL: <http://www.ikosom.de/2014/03/21/crowdfunding-im-film-wird-auch-in-deutschland-immer-relevanter/> Zugriff: 30.05.2016

GUPTA Susanne, 2005, film-fluter.de: Berliner Schule - Nouvelle Vague Allemande. URL: <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> Zugriff: 29.04.2016

HERZOG Lothar, 2015, Freitag.de: Die Kommissionsmisere. URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-kommissionsmisere> Zugriff: 13.05.2016

HOCHHÄUSLER Christian, 2006, berlinale.de: Dreileben. S.42 URL: https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20113081.pdf Zugriff: 25.05.2016

HOCHHÄUSLER Christian, revolver-film.de: Statement auf Homepage. URL: <http://revolver-film.de/> Zugriff: 12.05.2016

JECKE Jenny, 2011, moviepilot.de: Kurze Geschichte der Nouvelle-vague-allemande. URL: <http://www.moviepilot.de/news/kurze-geschichte-der-nouvelle-vague-allemande-110156> Zugriff: 08.05.2016

KOMPLIZEN Film, 2016, komplizenfilm.de: Toni Erdmann. URL: <http://www.komplizenfilm.de/d/toni-erdmann.html> Zugriff: 25.05.2016

LE GRAND REX, Kino in Paris, URL: <https://legrandrex.cotecine.fr/reserver/F53059/D1466325000/VF?> Zugriff 04.06.2016

LOSSO Katharina, 2009, film-zeit.de: Die neue Berliner Schule – Das Leben verdichten. URL: <http://www.film-zeit.de/Themen-und-Listen/Thema/26/DIE-NEUE-BERLINER-SCHULE-DAS-LEBEN-VERDICHTEN/Details/#page114> Zugriff: 07.04.2016

MANNHEIM der Film, 2016, startnext.com: Mannheim der Film. URL: <https://www.startnext.com/mannheimderfilm> Zugriff:24.05.2016

MITTELDEUTSCHE Medienförderung, 2016, mdm-online.de: Gremien. URL: <http://www.mdm-online.de/index.php?id=aboutmdm> Zugriff: 20.05.2016

NATIONAL PARK SERVICE, 2016, nps.gov: Joseph Pulitzer. URL: <https://www.nps.gov/stli/learn/historyculture/joseph-pulitzer.htm/index.htm> Zugriff 11.05.2016

NICODEMUS Katja, 2008, zeit.de: Zu viel Fernsehen im Kino. URL: <http://www.zeit.de/2008/51/Kino-und-TV> Zugriff: 26.05.2016

NUBER Daniela, 2003, buecher.de: Filmförderung in Frankreich. Formen der Unterstützung des französischen Kinos auf den Ebenen Produktion, Filmverleih und Kinobetrieb am Beispiel der Region Rhone-Alpes. URL: http://www.buecher.de/shop/geschichte--politik/filmfoerderung-in-frankreich-formen-der-unterstuetzung-des-franzoesischen-kinos-auf-den-ebenen-pro-/-/products_products/detail/prod_id/37550167/ Zugriff: 28.05.2016

Ohne Verfasser, Ohne Datum, daserste.de: Die Welt zur Kenntlichkeit entstellen. Zugriff: 03.05.2016, URL: http://www.daserste.de/dreileben/all-round_dyn~uid,6rdwspg7jn7hiq9l~cm.asp

PETZOLD Christian, Biographie, filmportal.de URL: http://www.filmportal.de/person/christian-petzold_3ef515dae05b40baa899ab2be8e92dc5 Zugriff: 21.05.2016

POSENER, Alan, 2014, welt.de: Die bittere Bilanz der deutschen Filmförderung. URL: <http://www.welt.de/wirtschaft/article134401663/Die-bittere-Bilanz-der-deutschen-Filmfoerderung.html> Zugriff: 22.05.2016

RENNER Kai Hinrich, 2014, Handelsblatt, Nr.076: Nichts ist trostloser als leere Kinos. 17.04.2014, S.30

ROLAND BERGER Holding GmbH, rolandberger.de: Internationale Wettbewerbsfähigkeit der deutschen Kinofilmproduktion hängt von Förderungen ab. URL: http://www.rolandberger.de/pressemitteilungen/514-press_archive2014_sc_content/Wettbewerbsfaehigkeit_deutscher_Kinofilmproduktion.html Zugriff: 31.05.2016

SCHANELEC Angela, 2010, orly-der-film.de: Presseheft – Jeder Einzelne Moment. URL: http://www.orly-der-film.de/downloads/Orly_Presseheft_rgb.pdf Zugriff: 23.05.2016

SEEßLEN Georg, 2013, getidan.de: Eine Schule des Sehens – Das offene cineastische Projekt der „Berliner Schule“. URL: http://www.getidan.de/gesellschaft/georg_seesslen/56457/eine-schule-des-sehens-das-offene-cineastische-projekt-der-berliner-schule Zugriff: 12.04.2016

STAAKE Simon, filmszene.de: Eine kurze Einführung in die Geschichte des deutschen Kinos. URL: <http://www.filmszene.de/eine-kurze-einf%C3%BChrung-in-die-geschichte-des-deutschen-kinos> Zugriff 09.04.2016

<https://de.statista.com/infografik/2399/crowdfunding-finanzierte-projekte-und-eingesammeltes-geld-pro-quartal/>

<http://de.statista.com/statistik/daten/studie/4547/umfrage/marktanteil-deutscher-filme-seit-1996/>

STROMBERG der Film Website, 2016, stromberg-der-film.de: 1 Million Zuschauer!. URL: <http://www.stromberg-der-film.de/Ueber-den-Film/News/1-Million-Zuschauer> Zugriff: 20.05.2016

SUCHSLAND Rüdiger, 2011, film-dienst 13: Langsames Leben, schöne Tage: Annäherungen an die „Berliner Schule“. S.6-9

VON HAVE Harro, 2015, unverzagtvonhave.com: Ein Diskurs über das Fördersystem. URL: http://www.unverzagtvonhave.com/promedia11_2015EinDiskursberdasFrdrsystm_RAvonHave.pdf Zugriff: 16.05.2016

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname