

Tanz der Mutanten – ein Essay von Stefan Grisseemann

Unter welchen Bedingungen werden Österreich gegenwärtig Filme gemacht (und verhindert)? Von Grabenkämpfen und Gender-Splits, von medialen Metamorphosen und kulturpolitischen Konfliktzonen: ein subjektiver Überblick.

Die politischen Verhältnisse in diesem Land haben sich Ende 2017 dramatisch gewandelt; die Prognose, dass auch die kultur- und filmpolitischen Rahmenvereinbarungen von einer Koalition des „konzentrierten“ Lagerdenkens nicht ganz unbehelligt bleiben werden, liegt nahe. Bei Drucklegung dieser Publikation, wenige Wochen nach Angelobung der ÖVP-FPÖ-Regierung unter Sebastian Kurz, war davon naturgemäß noch nicht viel zu spüren, aber das wird sich ändern. Denn diese Administration, so viel ist allen bisherigen Ansagen zu entnehmen, will eingreifen, aufräumen, umbauen. Das ist ihr gutes Recht, dazu wurde sie gewählt, und tatsächlich gibt es unzählige sanierungsbedürftige Felder, keineswegs nur in der Kultur. Allerdings verbessert nicht jede Veränderung auch die Konstellationen. Gerade in künstlerischen Belangen ist, wenn Sachkundige intervenieren, die Beschädigungsfahrer hoch.

Im Kulturkapitel des schwarz-blauen Regierungsprogramms finden sich unzählige „Bekanntnisse“, auch eines zum österreichischen Film, genauer: zur österreichischen Filmwirtschaft. Denn mit den Kreativen selbst wurde im Vorfeld der Entwicklung eines kulturpolitischen Programms offenbar nicht gesprochen. Als wüsste der alte Männerbund der Kulturideologen und Großproduzenten besser Bescheid als jene, die all die Arbeiten, zu denen man sich so rückhaltlos bekennt, erdenken und realisieren. Aber die Filmbranche steht ohnehin nicht ganz oben auf der rechtspopulistischen Agenda, Oscar und Palmen sei Dank: Der weltweite Erfolgsnachweis könnte dazu führen, dass Österreichs Kinoszene wenigstens vorläufig aus dem Visier einer synergie- und evaluationswütigen neuen Kulturpolitik genommen wird, deren salbungsvolle Binsenweisheiten niemand mehr hören kann; Filmförderung sei ein „wichtiger Beitrag zur Identitätsstiftung“, Österreich sei eine Kulturnation und die Freiheit der Kunst unantastbar. Film sei Wirtschaftsfaktor und Kulturgut zugleich – und geht es nicht uns allen um „künstlerische Vielfalt“, um „Qualität, Klarheit und Dialog“? Wer es unbedingt noch genauer wissen will: Die allerletzten

Details – die Konkretisierung der anzulegenden Maßstäbe, die Differenzierung des Wie, Was, Wo, Wer und Wann – werden demnächst folgen. Oder auch nicht.

Das Kunstförderungsgesetz, das auch die Rechtsgrundlage für Österreichs innovative Filmförderung darstellt, will die Regierung übrigens novellieren – und nennt als einzige geplante Maßnahme eine „Evaluierung aller Förderungen ab 100.000 Euro“. Die Kunstsubvention soll so besser planbar und mit „klarer Ergebnisorientierung“ betrieben werden: Könnte das heißen, dass man deutlicher als bisher in die künstlerischen Resultate eingreifen möchte? Evaluierung statt Valorisierung! Yes, we can! Kontrolle aber kostet Geld – zusätzliches Steuergeld, das den Traum vom „privaten Engagement“ in der Kunstförderung, von einer Welt, in der die Kultur dem Staat nicht mehr auf der Tasche liegen muss, noch irrealer erscheinen lässt.

Hinter der Abkehr vom imaginierten „Gießkannenprinzip“ allerdings, die in der schwarz-blauen Kulturabsichtserklärung ebenfalls vollmundig angekündigt wird, verbirgt sich, kaum verdeckt, der Wunsch nach einer restriktiven neuen Förderpolitik, die wohl – ganz im Sinne des Neoliberalismus – potenziell „marktfähige“ Großprojekte bevorzugen und „minoritär“ anmutende Filmvorhaben aushungern soll. Die Gefräßigkeit der ökonomisch dominanten Wiener Produktionshäuser ist mit dem Auftauchen vieler kleiner Konkurrenzunternehmen während der vergangenen zehn Jahre nur noch gestiegen. Der Grabenkampf um die verfügbaren Etats wird zusehends härter geführt. Man fürchtet um seine Existenz, der Kunst ist auch dies nicht zuträglich.

Das manifeste Desinteresse an der Nachwuchsförderung passt in dieses System. Neue Produktionsfirmen, in denen Wert auf autonomes Filmmachen gelegt wird, bleiben nach den bestehenden Richtlinien nahezu chancenlos. Das Problem ist strukturell: In Österreich existiert keine Institution (wie in Deutschland etwa die Redaktion des zu Recht legendären „Kleinen Fernsehspiels“ des ZDF), die Kinounternehmungen knapp oberhalb des Ultra-Low-Budget-Rahmens von „Werkstattprojekten“ prioritär behandeln würde. Zudem hat die im Wirtschaftsministerium angesiedelte Förderinitiative

FISA (Filmstandort Austria) 2016 eine neue Untergrenze für Spielfilme eingezogen: Für Projekte mit Gesamtbudgets von weniger als 2,3 Millionen Euro erklärt sich die FISA nicht mehr zuständig – ein weiterer Schlag gegen das Kino kleiner bis mittlerer Größen. Der ORF schließlich, der alte Problempartner der Filmförderung, denkt weiterhin in Fernsehprogrammen, nicht in Kinoproduktionen, obwohl das Film/Fernseh-Abkommen ausdrücklich letzteren zugutekommen sollte.

Junge, noch unbekannte Filmkünstler/innen werden also, auch angesichts eines heftig geführten Verteilungskampfs um die verfügbaren Millionen („kompetitiver Markt“ heißt es im Branchenjargon euphemistisch), systematisch kurzgehalten, oft sogar kaum geprüft abgewiesen. Auch die jüngste Triumpfnachricht des FFW („50 Prozent Nachwuchsanteil beim Filmfonds“) basiert auf saftigem Etikettenschwindel: Bis zum dritten abendfüllenden Film nämlich reicht da der Nachwuchsbegriff. Im Falle beispielsweise Ulrich Seidls wäre das *Tierische Liebe* gewesen. Das war 1995, der Regisseur war damals zarte 43 Jahre alt. Ivette Löcker war, als im Vorjahr *Was uns bindet* erschien, 47. Und Händl Klaus, heute 48, bereitet seinen dritten abendfüllenden Film erst vor. Die Tendenz, immer weniger Filme pro Jahr, dafür größere und kommerziellere Werke zu unterstützen, nehmen nicht nur die von dieser Idee direkt Bedrohten wahr. In einem Klima der Verengung auf das Spektakuläre, unmittelbar Medientaugliche bleiben nachrückende Talente rar, die Entwicklung persönlicher Handschriften wird behindert, kontinuierliches Arbeiten ist kaum möglich. Es ist kein Zufall, dass auch renommierte Regiekräfte in Österreich nach Veröffentlichung eines Projekts nicht selten fünf bis sieben Jahre bis zur Fertigstellung des nächsten brauchen.

Dazu kommt eine offenbar nicht zu beseitigende Geschlechterungerechtigkeit: Je kostspieliger die Produktionen, desto eher kommen männliche Regiekräfte zum Zug. In den beiden größten Förderstellen des Landes ist man glaubhaft bemüht, diesem Missstand entgegenzuwirken – und etwa liebevoll auszuweisen, wie im Dokumentarbereich und auf der Ebene kleiner Spielfilme Frauen bereits

annähernd ebenbürtig arbeiten. Die akribische Überprüfung des „Gender-Splits“ sowohl im Österreichischen Filminstitut (ÖFI) als auch im Filmfonds kann jedoch die praktische Ungleichheit nicht beseitigen, die nach Jahrzehnten chauvinistischer Regiepolitik, aus einer in fast allen Abteilungen männlich besetzten Filmakademie und einer ganz ähnlichen Situation in nahezu sämtlichen großen Produktionsfirmen entstanden ist.

Es gibt aber auch gute Nachrichten – oder wenigstens Willensäußerungen: Die geplante Errichtung eines dem analogen Film gewidmeten Labors, des lange ins Auge gefassten und dringend benötigten Film Preservation Center, hat es überraschenderweise ins Regierungsprogramm geschafft, obwohl dies ein sozialdemokratisch angedachtes Projekt war. Gegen die „Sicherstellung der Urheberrechte von Kunstschaffenden vor allem im digitalen Raum“ wird diesseits der Piraterieszene auch nicht ernstlich jemand etwas einzuwenden haben. Und das ÖFI, die mit 20 Millionen Euro Jahresbudget größte heimische Subventionsstelle, hat seine Auswahlkommission vor ein paar Monaten, nach buchstäblich Dekaden der innerösterreichischen Konkurrenz- und Intri-gewirtschaft, endlich internationalisiert.

Nicht nur die politische Situation, auch das Medium selbst hat sich drastisch gewandelt, nicht erst unlängst; die schon einige Jahre zurückliegende Ersetzung der alten, auf fotografischen Prinzipien basierenden Bewegtbildkunst durch elektronische Bilder hat das Gegenwartskino nicht zur Ruhe gebracht. Unter dem Druck avancierter interaktiver Computerspiele und neuer Virtual-Reality-Erzählungen verändert sich auch das Kino weiterhin massiv. Der Verkauf von Bildträgern ist stark rückläufig, Videotheken gibt es kaum noch. Die digitale Distribution bewegter Bilder mutiert rasant, neue Wertungsformen tauchen auf, genaue Zuschauer/innenzahlen sind dabei immer schwerer zu ermitteln. Nennen wir die Fiktionen, die uns Netflix, HBO und Amazon liefern, nun auch Filme? Sind es eher Fernseh- oder gar Netzproduktionen? Die populären Serien, die per Video on Demand (VoD) oder Pay-TV angeboten werden, sind offensichtlich nicht das „neue Kino“, als das sie gern gesehen werden,

sie entwickeln sich weg von klassisch „filmischen“ Qualitäten, verwandeln sich in etwas ganz Eigenes: Die narrative Ökonomie der Serien, die auf Linearität, Dehnung, Suspense-Verzögerung und Cliffhanger-Dramaturgie basiert, unterscheidet sich deutlich von jener des gegenwärtigen Spielfilms, in dem es (in gelungenen Fällen) um Verdichtung, Poetisierung, um jähe Eruption und elliptisches Erzählen geht.

Die einst so populäre Freizeittechnik des Ins-Kino-Gehens scheint dennoch, soweit es den Neuen österreichischen Film betrifft, ein Auslaufmodell zu sein, man kann das an der Überalterung des klassischen Kinopublikums (der durchschnittliche Mensch vor der Leinwand ist bereits über vierzig) und sehr deutlich auch an den aktuellen Besucher/innenzahlen ablesen. Während VoD und Onlinefilmkonsum ein beträchtliches Marktwachstum aufweisen, kommen Kinoarbeiten, die noch vor zehn Jahren ein paar Hunderttausend Menschen in die Lichtspielhäuser gebracht hätten, heute – wenn nicht zufällig Josef Hader im Spiel ist – auf allenfalls fünfstelligen Besucher/innenzahlen. Und das sind schon die aktuellen „Kassenschlager“, die Überraschungserfolge, mit denen niemand rechnen konnte (wie Adrian Gogingers *Die beste aller Welten*), und die hinter allen Erwartungen zurückbleibenden Formelfilmhits (*Hexe Lilli rettet Weihnachten*; *Anna Fucking Molnar*). Der Ö-Kino-Normalfall sieht viel trister aus: Sogar gut beworbene, einhellig positiv besprochene Produktionen erreichen inzwischen nur noch wenige Tausend Zuschauer/innen. Die Schere klafft immer weiter auseinander: Ein aufwendig produziertes, liebevoll arrangiertes historisches Kinostück wie Barbara Alberts *LICHT* setzt sich mit 14 Nominierungen beim Österreichischen Filmpreis mit Leichtigkeit an die Spitze der branchenintern für nennenswert gehaltenen Inszenierungen, an den heimischen Kinokassen dagegen stürzt die Arbeit ab.

Aber Erfolg ist eben nicht nur in lokalen Besucher/innenzahlen zu messen: Internationale Festivals haben sich als relevante Kino-Ereignisform etabliert, sie sind nötig, um Wahrnehmungsschwellen zu überschreiten, um einem Film globale Strahlkraft zu verleihen. Österreich hat sich als internationaler Kinoplayer etabliert; Filme, die hier (ko-)produziert

wurden, konnten 2016, wie das ÖFI vorrechnet, weltweit viermal so viele Menschen wie im Inland erreichen, nämlich stolze drei Millionen – allerdings geht davon fast die Hälfte auf das Konto eines einzigen, nicht auf den ersten Blick als österreichisch identifizierbaren Films: Maren Ades *Toni Erdmann*.

Und man darf es mit guten Gründen für fahrlässig halten, mit Mitteln aus dem Kulturbudget und des öffentlich-rechtlichen Fernsehens weiterhin auch teuren Unterhaltungsjunk der (ästhetisch) ultrabiligen Sorte herzustellen, wie ihn wenig inspirierte TV-Redakteur/innen ohnehin in Serie durchwinken. Dagegen mögen die Förderer ihr Mantra vom „Populärkulturellen“ halten, das es auch zu berücksichtigen gebe, und die lokalen Großproduzenten mögen einwenden, dass die Filmbranche von der hehren Kunst allein nicht leben könne, dass selbstverständlich (und sogar vorrangig) auch „Publikumsfilme“ realisiert werden müssten, also solche, die nichts voraussetzen, einfach nur die Zeit vertreiben sollen. Aber erstens muss Populäres ja keineswegs stupid sein (siehe Haders *Wilde Maus*), zweitens entwickelt auch scheinbar „schwieriges“ Kino nicht selten eine Energie und Aura, die über „die Minderheit“ weit hinausstrahlt.

Das Destillat eines Filmjahres, wie es die Diagonale präsentiert, demonstriert nun auch, wie die Grenzen zwischen den Genres und den Filmformen weiter verschwimmen, wie die alten Gegensätze elegant ineinander aufgehen: Dokumentarische Spielfilme stehen da neben stark fikionalisierenden Dokus, „epische“ Kurzfilme kontrastieren pointiert zugespitzte abendfüllende Werke; und die digitale Animation schlägt in der bildenden Kunst und im Avantgardefilm neue Funken. Das Kino migriert und expandiert in ungekannte Zonen, es wechselt die Richtungen, verändert seine Gestalt, seine Wirkung und seine Schauplätze.

In der Filmförderung ist dieses Wissen offenbar noch nicht angekommen. Gegen die beträchtlichen Etats, die großen Filmproduktionen zur Verfügung stehen, erscheint die seit Jahren stagnierende Förderung innovativer Formate geradezu höhnisch gering bemessen. Von der Filmabteilung des Bundeskanzleramts, von der das (international höchst

erfolgreiche) avantgardistische Kino finanziell betreut wird, werden jährlich gerade einmal zwei Millionen Euro in das – hierzulande breitest gefächerte – künstlerische Filmschaffen investiert.

Aber dem Mann, der hier verdienstvoll durchgreifen könnte, geht inzwischen wohl ganz anderes durch den Kopf. Gernot Blümel gibt sich jovial im Auftreten und hart in der Sache. Der kernige Wahlspruch des seit Januar 2018 verantwortlichen Ministers für (unter anderem) Kultur klingt dann doch ein wenig kleinkariert: „Gerechtigkeit für die Leistungswilligen.“ Die Kunst als volksparteilich definierte Anstrengung? Als Kraftakt zur Stärkung der Fleißigen? Es wird jenem Teil der Filmszene, der auf politischen Eigensinn setzt, vorläufig gar nichts anderes übrig bleiben, als ein paar Gänge zurückzuschalten.