

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 49 (1997)
Heft: 9

Artikel: Erfolg auf dünnem Eis
Autor: Kothenschulte, Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932064>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Erfolg auf dünnem Eis

Es geht ihm gut, und doch könnte es ihm nicht schlechter gehen: Im eigenen Sprachraum erfolgreich wie lange nicht, steht der Film in **Deutschland** vor der kulturellen Bedeutungslosigkeit.

DANIEL KOTHENSCHULTE

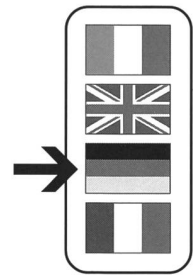
Er konnte also auch anders, der deutsche Film: Als für das erste Quartal 1997 der Marktanteil nationaler Produkte am heimischen Kinokuchen bekanntgegeben wurde, staunte die Branche erst einmal selbst: Schier unglaubliche 37 Prozent vermeldete die Statistik der Filmförderungsanstalt, das hatte es seit den späten Fünfzigern nicht mehr gegeben. Die feierliche Verleihung der Bundesfilmpreise sorgte flugs für die Verbreitung der frohen Kunde, und wer zögerlich anfragte, wie das Ergebnis wohl ohne die Kassenhits «Knocking on Heaven's Door» (ZOOM 3/97) und «Kleines Arschloch» ausgesehen hätte, musste sich einen Spielverderber schelten lassen. Drei Monate später schon sah alles ganz anders aus: Für das erste Halbjahr 1997 kommt man auf einen Marktanteil auf Besucherbasis von nur noch 23,8 Prozent. Diese im Vergleich zu früheren Jahren immer noch imponierende Zahl (1996: 16,2 Prozent; 1995: 9,4 Prozent) gründet im wesentlichen auf den Erfolgen von fünf Filmen, die mehr als eine Million Besucher fanden: Neben den Spitzenreitern «Knockin' on Heaven's Door», «Rossini» (ZOOM 4/97) und «Das kleine Arschloch» mit jeweils mehr als drei Millionen Zuschauern sind dies «Smilla's Sense of Snow» (eine englischsprachige Bernd-Eichinger-Produktion, die allein in diesem Jahr über 1,6 Millionen Zuschauer lockte) und der Überraschungserfolg «Jenseits der Stille» (ZOOM 5/97), der dem weitsichtigen Buena-Vista-Verleih seit seinem Weihnachtsstart 1996 ebenfalls bereits 1,6 Millionen Besucher bescherte. Der Gesamtkartenverkauf von 132,9 Millionen im Jahre 1996 ist unwesentlich höher als im Vorjahr, bleibt jedoch hinter den Prognosen von 140-150 Millionen aus dem letzten Kinossommer zurück. Eine regelrechte Kopschwemme überzieht derzeit das Land, in dem im vergangenen Jahr 13 neue Multiplexe eröffneten.

Caroline Links emotionalisierte Selbstfindungs-



Spitzenreiter der letzten Jahre: «Knockin' on Heaven's Door»

geschichte «Jenseits der Stille» ist dabei als einziger Erfolgsfilm mit ernstem Sujet der Hoffnungsträger einer auf Filmkomödien und Starvehikel spezialisierten Branche: Nichts fürchtet man so sehr wie den Zeitpunkt, an dem sich das gegenwärtig so treue Publikum entweder totgelacht oder an den wenigen zugkräftigen Stars sattgesehen hat. Sechs Filme mit Besucherzahlen in Hunderttausender-Größenordnung im Mittelfeld täuschen niemanden darüber hinweg, dass es trotz erheblicher Verleihförderung ansonsten nur Flops zu vermelden gibt. So wurde der von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen in siebenstelliger Höhe geförderte Zukunftsthiller «Tykho Moon» mit Michel Piccoli in den acht Monaten seit seiner Premiere von ganzen 9113 Kinozuschauern gesehen. Das neuentdeckte Selbstbewusstsein der Branche beruht auf etwas, das in den erfolgreicherer Tagen des deutschen Films nicht einmal



thematisiert worden wäre: der wirtschaftlichen Stellung im eigenen Land.

Qualitätsniveau: ungenügend

«Der deutsche Film kann gar nicht besser sein»: Als Joe Hembus 1961 sein berühmtes Pamphlet gegen Vatis Kino schrieb, ging es dem deutschen Film wirtschaftlich gar nicht einmal schlecht. Der Marktanteil heimischer Filme belief sich damals auf stolze 32,6 Prozent, zuzüglich rund sechs Prozent für österreichische Produktionen. Hembus hatte sich seinerzeit nicht damit aufgehalten, die Marktanteile zu analysieren. Seine Kritik galt der künstlerischen Qualität. Die Altmeister, die er damals schon aus dem Olymp vertreiben wollte – Helmut Käutner, Kurt Hoffmann oder Wolfgang Staudte – sie wichen schliesslich dem Neuen Deutschen Film. Heute allerdings muss verstummen, wer das Kino der Adenauer-Ära einmal verspottete.

che hat erschreckende Ausmasse erlangt. Letzter Wermutstropfen ist der freimütig eingeräumte internationale Misserfolg deutscher Filme, doch auch dieses Problem scheint vielen nur temporär – auch dort werde man sich noch durchsetzen, wenn statt Komödien erst einmal auch ernstere Stoffe gefragt seien. Stolz verweist man auf «Maybe, Maybe Not», wie Sönke Wortmanns Komödie «Der bewegte Mann» international heisst, mit Verkäufen in über vierzig Länder. Dabei rangiert das US-Einspiel bei gerade einmal 600000 Dollar. Allerdings haben es Fremdsprachenfilme in den USA seit jeher schwer und machen insgesamt weniger als ein halbes Prozent des Kinoumsatzes aus. Til Schweiger, der erste Kassenstar, den das deutsche Kino in Jahrzehnten hervorgebracht hat, schickt sich derweil an, Amerika auf anderem Wege zu erobern: Zur Zeit steht er für Columbia Pictures in dem Actionfilm «The Replacement Killers» vor der Kamera.



Erfolgreiche englischsprachige Eichinger-Produktion: «Smilla's Sense of Snow»



Billigversion von «Thelma & Louise»: «Bandits»

Damals wie heute gedeiht das deutsche Kino nur innerhalb der Grenzen des eigenen Sprachraums.

Der vermeintliche Erfolg der deutschen Filmwirtschaft ruht auf dünnem Eis. Es ist das hochsubventionierte Wiedererreichen einstiger Marktanteile mit wenigen, aber teuer beworbenen Titeln. Das Qualitätsniveau dürfte dabei kaum über dem von 1961 liegen. Apropos: Wer gewann noch gleich den Bundesfilmpreis im Jahr der «Halbstarcken», der Curt-Goetz-Komödie «Das Glas Wasser» oder Kurt Hoffmanns «Spukschloss im Spessart»? Vielleicht «Das Mädchen Rosemarie», an dessen epischem Remake sich heuer Bernd Eichinger als Regie-Debütant versuchte? Nein, er wurde gar nicht verliehen, da die Jury keinen preiswürdigen Film fand. Das könnte heute natürlich nicht passieren.

Die Vermessenheit der Selbsteinschätzung einer Bran-

Dass es freilich nicht nur Mentalitätsunterschiede sind, die es deutschen Filmen im Ausland schwer machen, wird kaum thematisiert. Doch wer einen Film in fremder Sprache sieht, wird nach den Bildern urteilen. Man muss nur einmal versuchen, einen deutschen Film mit den Augen eines Zuschauers in Frankreich oder Amerika zu sehen. Schon Hitchcock freute sich, wenn seine Filme in Singapur einmal stumm vorgeführt und trotzdem verstanden wurden. Welchen deutschen Erfolgsfilm der letzten Jahre würde man aber selbst auch ohne Ton sehen wollen? Welches erotische Verwirrspiel wirkte wohl auch ohne Text? Die meisten deutschen Filme haben nichts zu sagen, weil sie nichts zu zeigen haben.

Dabei sind es die Stilisten, deren Kunst auch über die Sprachbarrieren hinaus verstanden wird. Wim Wenders hat ebenso wie Werner Herzog in den USA und Frank-

reich unter Cinephilen noch immer einen glänzenden Ruf. Selbst Hans Jürgen Syberberg verdankt sein aktuelles Comeback als Documenta-Künstler der Filmbegeisterung Catherine Davids, der filmbegeisterten französischen Kuratorin. Werner Schroeters hinreissender Opernfilm *«Poussières d'amour»*

war so zeitlos und kosmopolitisch, dass man ihn kaum für einen Film aus Deutschland halten mochte, wo er ganze 5885 Zuschauer fand.

Neudeutsches Mainstreamkino

Vor zehn Jahren sahen deutsche Unterhaltungsfilm, von wenigen internationalen Koproduktionen abgesehen, erst einmal billig aus: Ihre Bilder waren flach und meist ein wenig zu hell, so als habe man die Lichtbestimmung direkt für das Fernsehen gemacht. Heute leuchten ihre Farben tief und satt von der Leinwand, aufwendige Kamertechnik, Dollys und Kräne sind Standard und doch – vom angestrebten Hollywoodniveau ist man weit entfernt. Heutige deutsche Mainstreamfilme sehen aus wie amerikanische Produktionen der B-Kategorie – jene knapp kalkulierten Genrefilme, die für die Kabelsender produziert werden. Wer Katja von Garniers *«Bandits»* unvoreingenommen sieht, muss ihn für eine Billigversion von *«Thelma & Louise»* halten: Bis zum finalen Stehkader eifert von Garnier Ridley Scotts tragischem Roadmovie hinterher, und auch das Hinzugefügte verhält sich imitativ gegenüber amerikanischem Kulturgut. Ein obskurer Folk-Rock, der immer ein wenig an jene schwäbische Band namens *«Fool's Garden»* erinnert, die im letzten Jahr einen Hit über einen Zitronenbaum landen konnte – getreu dem von Prinz Charles formulierten Motto *«Die Weltsprache ist nicht Englisch, sondern schlechtes Englisch.»* Die Weltsprache des Kinos, sie ist nicht Hollywood, sondern schlechtes Hollywood.

Wie nahezu jeder Film des neudeutschen Mainstreamkinos eifert *«Bandits»* einer unbestimmten Idee von Internationalität hinterher – als genügte blinder Kamera-Aktivismus, um eine leblose Szene in grosses Kino zu verwandeln. Die Filmschaffenden verhalten sich gegenüber dem US-Kino wie neidische Kinder: Wie kann man schon Bewunderung oder gar Liebe für ein Film-land erwarten, das man am liebsten kontingentieren möchte? Dabei wüsste das amerikanische *art house*-Publikum schon gern, wie es in Deutschland aussehe, befand einmal eine Miramax-Einkäuferin auf dem Nordrhein-Westfälischen Medienforum – nur bekäme man davon in den Filmen ja

wenig zu sehen. *«Wir können auch anders»* und *«Das Leben ist eine Baustelle»* (ZOOM 8/97) sind hier ruhmreiche Ausnahmen; doch auch letzterer ist nicht frei von unnötigen Amerikanismen. Wo in Deutschland hat man schon Baumarkts-Angestellte in Vogelkostümen herum-

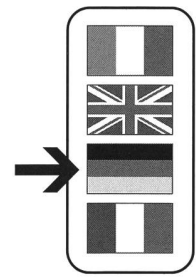
Die Weltsprache des Kinos ist nicht Hollywood, sondern schlechtes Hollywood

laufen sehen? In Sherry Hormans *«Irren ist männlich»* wird Alkohol gar in jenen braunen Papiertüten verkauft, wie sie in den USA obligatorisch, hier aber nur aus *«Columbo»* bekannt sind.



Bemerkenswerte Ausnahme: *«Das Leben ist eine Baustelle»*

Nein, auf deutsche Filme würde man wirklich gern verzichten, hätte es hier nur nicht einmal so grosse Film-poeten gegeben. Doch anders als in den USA oder Frankreich sind die wenigsten deutschen Jung-Regisseure auch gleichzeitig Cinephile, die sich für dieses Erbe interessierten. Anders als der hochbegabte Münchner Hans-Christian Schmid, dessen federleichte Initiations-Komödie *«Nach fünf im Urwald»* sichtlich von seiner Liebe zum französischen Kino lebte und dessen derzeit in Arbeit befindliche tragische Hackergeschichte *«23»* sich erfreulich wenig um Stars noch Gags schert, scheinen sich die wenigsten Filmemacher überhaupt dafür zu öffnen, was Kino im Idealfall zu leisten vermag. In einem Land aber, in dem die Beschäftigung mit Filmgeschichte nicht zur Hochkultur gezählt wird, gehen auch Filmstudenten nicht in die Cinematheken. Für Wim Wenders ist dies ein Generationsproblem,



das er nicht einmal problematisieren würde. «Wir haben uns damals eben für das Kino interessiert», erklärte er mir einmal, «die interessieren sich eben für andere Dinge.»

Man musste die Warnung verstehen, als Sönke Wortmann seine Helden in «*Allein unter Frauen*» ein Kino in Brand setzen liess, nur weil darin Pornofilme gezeigt wurden. Dieses brennende Kino, das auch noch lustig gemeint war, gehört zu den grausamsten Bildern des deutschen Kinowunders. 1991, als dieses ZDF-Fernsehspiel dem Scotia-Verleih den neben Garniers «*Abgeschminkt*» allerersten neudeutschen Überraschungserfolg bescherte, schien das Kino als Ort jede Faszination auf die Filmemacher verloren zu haben.

An Grössenwahn erkrankte Branche

«Manche Leute kommen zu uns und sagen, wir hätten ihr Leben verfilmt», freute sich Dani Levy vor dem Kinostart



Federleichte Initiations-Komödie: «Nach fünf im Urwald»

seines CinemaScope-Kammerspiels «*Stille Nacht*». Dieser Zuspruch aus dem eigenen Freundeskreis spricht zumindest dafür, dass wenigstens ein kleiner Zirkel einer zu Wohlstand gekommenen Bohème sich mit seinem larmoyant bis hysterisch vorgetragenen Fegefeuer der Eitelkeiten und sexuellen Frustrationen hätte identifizieren können. Man hätte in diesen Jahren am deutschen Film verzweifeln können, wären nicht auch zwei wahre Jahrzehntfilme produziert worden: Edgar Reitz vollendete ein meisterhaftes Spätwerk des Neuen Deutschen Films, doch der «*Zweiten Heimat*» erging es wie weiland Fassbinders «*Berlin Alexanderplatz*»: Im Inland enttäuscht aufgenommen, änderten italienische und französische Cinephile gar ihre Sehgewohnheiten, um das monumentale Filmwerk im Kino erleben zu können. Und Jan Schütte realisierte mit «*Auf Wiedersehen, Amerika*» einen so zartfühlenden

und lebensverbundenen Film, dass man ihn auch im Ausland gern empfehlen mochte.

Die Hoffnung indes, der deutsche Kinoboom bereite auch künstlerisch relevanten Filmen einen fruchtbaren Boden, ist kaum berechtigt. Ein Ausnahmefilm wie «*Der Totmacher*» (knapp 460 000 Zuschauer; ZOOM 1/96) bestätigt hier in seiner Folgelosigkeit nur die Regel. Die wenigen Fälle, in denen eine Ästhetik abseits des Gefälligkeits-Konsenses dabei eine Chance bekommt, sind zugleich die kuriosesten Auswüchse des Komödienbooms. Helge Schneiders in seiner Radikalität imponierenden Primitivismus sollte man sowenig verachten wie Jörg Buttgerets Animationen im «*Kondom des Grauens*» – in Los Angeles als «*Terror Condom*» gefeiert. Wenn es schon Komödien sein müssen, dann wenigstens in der Tradition einer Ästhetik des Abseitigen, wie sie seit Karl Valentin eben auch im deutschen Kino existiert.

Es ist viel über die Spiessigkeit neudeutscher Beziehungskomödien geschrieben worden. Neben der individuellen inhaltlichen Problematik ist aber auch etwas anderes für die Provinzialität und Langeweile des deutschen Mainstream-Kinos verantwortlich. Es ist eine Grundhaltung der Selbstgefälligkeit, die sich in einer Ästhetik des «*Pseudo-Hollywood*» formalisiert, und dies insbesondere in den als neue Genre-Vielfalt missverstandenen Nicht-Komödien. Werner Koenig, der Produzent von «*14 Tage lebenslänglich*»: «Wir dürfen nicht mehr hinter Amerika stehen und sagen, wie toll, dass Ihr auch hier seid, wir haben sowieso die besseren Geschichten. Wir müssen uns trauen, unsere Storys zu erzählen, müssen sie aber in dem *look* herstellen und mit diesen Attributen, wie die Amis das tun, das ist nämlich die Filmsprache auf der Welt, das können wir nicht mehr ändern; wir haben die besseren Storys.» Was das typisch Deutsche an seiner Geschichte vom gefallenen Millionär sein sollte, ist natürlich fraglich. Die gewachsene amerikanische Filmkultur aber als etwas misszuverstehen, dass sich als blossen *look* imitieren lasse, ist symptomatisch für eine an Grössenwahn erkrankte Branche. In keinem Land der Welt wird das Kino in ähnlicher Weise subventioniert. 160 Millionen Mark flossen aus Mitteln der Filmförderungsanstalt und Länderinstitutionen in eine Filmindustrie, die für Hollywood wahrlich keine Bedrohung darstellt. Vielmehr ermutigt das Beispiel von Buena Vista, als Produzent und Verleiher den Rahm abzuschöpfen. Wie schrieb Joe Hembus noch 1961 über den deutschen Nachkriegsfilm? «Er ist schlecht. Es geht ihm schlecht. Er macht uns schlecht. Er wird schlecht behandelt. Er will auch weiterhin schlecht bleiben.» ■

Daniel Kothenschulte ist Filmpublizist, Mitarbeiter verschiedener Periodika (unter anderen «*film-dienst*», Köln) und nebenbei Kinopianist.