

Miriam Drewes

«Unter Wert verkauft». Zum diskursiven Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie im deutschen Autorenfilm der frühen 1970er-Jahre

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14703>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Drewes, Miriam: «Unter Wert verkauft». Zum diskursiven Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie im deutschen Autorenfilm der frühen 1970er-Jahre. In: Miriam Drewes, Valerie Kiendl, Lars Robert Krautschick u.a. (Hg.): *(Dis)Positionen Fernsehen & Film*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 27), S. 255–266. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14703>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Miriam Drewes

«Unter Wert verkauft»

Zum diskursiven Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie im deutschen Autorenfilm der frühen 1970er-Jahre

Zusammenfassung: Gegenüber anderen Künsten ist der Film nicht nur ein vergleichsweise junges, sondern in seiner Herstellung teures Medium, dessen Realisierung zudem eine kollektive Leistung darstellt. Derlei Vorbedingungen spiegeln sich nicht nur in ganz bestimmten Produktionsstrukturen wider, sondern auch im Resultat des Produkts selbst. Dieses ist wiederum nicht selten ein Ergebnis dessen, was als Anpassungsleistung an ein System gefordert wird. Der Blick nun auf die Filmwissenschaft zeigt, dass in den letzten Jahrzehnten etliche Theoriemodelle entwickelt wurden, um das Endprodukt, den fertigen Film in den Blick zu nehmen, während die Betrachtung der Entwicklung und Effekte bestimmter Produktionsstrukturen weitgehend unberücksichtigt blieb.

Ohne Kapital, kein Film. Dass für die Produktion von Filmen erhebliche finanzielle Mittel aufgebracht werden müssen, bekommen Filmemacher in den meist sehr langfristigen Prä- bis Postproduktionsphasen deutlich zu spüren. Offensichtlich ist, dass ökonomische Zusammenhänge sämtliche Produktionsabläufe auf den unterschiedlichsten Ebenen sowie deren Institutionalisierung bestimmen, die dann wiederum auch anhand der jeweiligen Ästhetiken – implizit oder explizit – ablesbar werden. Der Blick auf Inhalt und Ästhetik allein genügt deshalb nicht, um nachzu-

vollziehen, weshalb und wie ein Film produziert wird. Man muss dazu ebenso das sich auf den unterschiedlichsten Ebenen manifestierende Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie in Rechnung stellen.

Allein für das Jahr 2013 lassen sich unterschiedliche Belege auf den unterschiedlichsten Ebenen anführen, die sowohl auf die notorisch problematische, möglicherweise aber auch produktive Verbindung von Ästhetik und Ökonomie verweisen: Zu nennen wären hier etwa die von Staaten, aber auch von internationalen Regisseuren hervorgebrachten Einwände gegen das geplante Freihandelsabkommen *Transatlantic Trade and Investment Partnership* (TTIP) zwischen Europa und den USA, die sich gegen die Ausweitung ökonomischer Gesetzmäßigkeiten auf den kulturellen Bereich richteten.¹ Ähnliche Dynamiken lassen sich anhand der unterschiedlichen Begründungen im Rahmen der (inzwischen zurückgewiesenen) Klage des internationalen Kinokettenkonzerns *United Cinemas International Multiplex GmbH* (UCI), Tochter der *Terra Firma Capital Partners*, vor dem Bundesverfassungsgericht erkennen. Diese richtete sich, aufgrund ökonomischer Interessen, gegen die Abgabe des sogenannten «Kinogroschens» – drei Prozent des Nettoumsatzes – an die Filmförderanstalt (FFA).²

Und nicht zuletzt sind analoge Spannungen zwischen Ökonomie und Kultur beziehungsweise Ökonomie und Ästhetik auf der Produktionsebene selbst abzulesen: so etwa bei der Beschwerde des Regisseurs Olivier Dahan über die Einmischung des Produzenten Harvey Weinstein beim Schnitt seines Films *GRACE OF MONACO* (USA 2014) («It's only about money [...]»³).

Diese Beispiele mögen recht disparat anmuten, lassen sich aber tatsächlich auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Sie verweisen nicht nur auf die scheinbar in sämtlichen Bereichen der Produktion, Verwertung, Projektion und Institutionalisierung virulente Spannung von Ästhetik, respektive Kultur und Ökonomie. Sie verweisen auch darauf, wie komplex und in sich widersprüchlich diese Verbindung mitunter ausfällt.

1 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/freihandelsabkommen-lasst-die-kultur-leben-12235318.html> (15.11.2014).

2 Vgl. <http://www.baf-berlin.de/blog/index.php?archives/2640-Bundesverfassungsgericht-weist-UCI-Klage-ab.html> (15.11.2014). UCI begründete die Klage u.a. damit, dass in ihren Kinos deutsche Filme ohnehin unterrepräsentiert seien, dass die Bundesinstitution gar nicht für die Pflichtabgabe zuständig sei, schließlich sei Kulturförderung Ländersache, und ferner, dass die Abgabe ungerecht sei, da die Abgaben von TV-Sendern und Video-Branche anders berechnet würden. Die Klage wurde im Februar 2014 vom Bundesverfassungsgericht mit der Begründung abgewiesen, der Marktanteil deutscher Filme von durchschnittlich 25 Prozent sei ausreichend. Darüber hinaus stellte das Gericht fest, Filmförderung gehöre zum «Recht der Wirtschaft», schließlich schaffe die Förderung von Qualität die Voraussetzung für wirtschaftlichen Erfolg. Das Filmförderungsgesetz stelle somit keine kulturpolitische Maßnahme dar und falle deshalb völlig zu Recht in die Verantwortung des Bundes.

3 <http://www.hollywoodreporter.com/news/grace-monaco-director-bashes-harvey-649447> (10.12.2014).

Dabei geht es weniger um die letztlich offensichtliche Feststellung, dass der dem kapitalintensiven Medium Film eigene binäre Objektstatus als Kunst und Ware spätestens seit der Statusbestimmung von Film als Kunst nachhaltig zu hitzigen, teilweise ideologischen Debatten geführt hat.⁴ Erstaunlicher ist hier vielmehr, dass die sich primär auf (rezeptions-)ästhetische, stilistische oder filmphilosophische Phänomene fokussierte Filmwissenschaft produktionsrelevanten Aspekten jenseits oder diesseits ästhetischer oder inhaltlicher Strategien und Erscheinungsweisen noch nicht hinreichend angenommen hat.⁵ Demgegenüber gilt es, eine traditionell werkzentrierte Perspektive zu öffnen, um auch solche Diskurspraktiken und Handlungsweisen in den Blick zu nehmen, die die Herstellung, Distribution und Projektion von Filmen rahmen, begleiten oder vorstrukturieren und mitunter normstabilisierend oder -störend wirken.

Wichtige Impulse erhält ein derartiger Zugriff von den in den USA entwickelten *production studies*, die wiederum über herkömmliche filmsoziologische Betrachtungsweisen hinausgehen.⁶ Hierbei gelten auch jene Materialien als diskursiv relevant, die die Filme begleiten, oder gar mit ihnen konkurrieren wie Gesetzestexte, Pressematerialien, Produktionsberichte, Interviews, Briefe, Making-ofs, Internetauftritte et cetera. Eine derartige Herangehensweise ist wiederum nur dann sinnvoll, bringt man sie mit einer Neuperspektivierung von Ökonomie als kulturellem Dispositiv in Verbindung. Aus Platzgründen sei hier nur stichpunktartig auf die jüngsten Entwicklungen dieses Forschungsgebiets verwiesen: Jenseits wechselseitig essentialistischer Wahrnehmungs- und Argumentationsweisen – Ökonomie einerseits, Kultur und Ästhetik andererseits – gibt es inzwischen zahlreiche Untersuchungen, die den kulturellen Gehalt des Ökonomischen genauso untersuchen wie, umgekehrt, ökonomische Handlungs- und Argumentationszusammenhänge des

- 4 Zu den medialen Abgrenzungsbewegungen während der Frühphase des Films vgl. Stefanie Diekmann: *Backstage. Konstellationen von Theater und Kino*. Berlin 2013; während der 1960er bis 1980er-Jahre vgl. David Norman Rodowick: *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Illinois 1988; zu den Abgrenzungstendenzen der Gegenwart vgl. Irmbert Schenk u. a. (Hgg.): *Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino*. Berlin 2006.
- 5 Diese Einschätzung teilen auch Patrick Vonderau und Petr Szczepanik; vgl. Petr Szczepanik, Patrick Vonderau: Introduction. In: Dies. (Hgg.): *Behind the Screen: Inside European Production Culture*. New York 2013, S. 1 f.
- 6 Autoren wie John Caldwell und Vicky Mayer entwickeln eine Forschungstradition weiter, wie sie in den USA in den 1940ern und 1950ern mit Hortense Powdermaker, Leo C. Rosten etabliert und später mit Todd Gitlin und Janet Staiger weiterverfolgt wurde; vgl. John Caldwell: *Production Culture. Industrial Reflexivity and Cultural Practice*. Durham, London 2008; Vicky Mayer: *Below the Line. Production Studies in the New Television Economy*. Durham, London 2011; Szczepanik, Vonderau 2013. Diese Diskurse unterscheiden sich von traditionellen filmsoziologischen Untersuchungen einer Emilie Altenloh oder eines Herbert Blumer insofern, als sie, poststrukturalistisch geschult, u. a. herkömmliche empirische Methoden mit der Perspektive auf unterschiedliche Diskursivierungspraktiken verbinden.

Kulturellen beziehungsweise des Ästhetischen.⁷ Dazu gehört auch die Verknüpfung von praxeologischer und diskursiv-theoretischer Perspektive,⁸ eine Entwicklung, die sich ziemlich genau mit einer Einschätzung der *production studies* trifft, wonach Selbstreflexivität und theoretisches Bewusstsein grundsätzlich Bestandteil der Handlungen und Artikulationen der Akteure des Filmsystems seien.⁹

Anhand einer besonders markanten Konstellation der deutschen Filmgeschichte lässt sich nun das Beziehungsgeflecht von Ästhetik und Ökonomie und dessen Reichweite exemplarisch erörtern: Die Rede ist von der Gründungsgeschichte des *Filmverlags der Autoren*, der 1971 in München als eine Selbstorganisation für Produktion, Rechteverwaltung und Verleih gegründet wurde.¹⁰ Der *Filmverlag* diente indes nicht allein der effizienteren Selbstverwaltung einer kleinen Gruppe von Autorenfilmern. Wie ein Blick auf die Genese der Frühphase des Filmförderungsgesetzes (FFG) zeigt, übernimmt der *Filmverlag* so etwas wie eine Scharnierfunktion in Bezug auf die Institutionalisierung der deutschen Filmkultur, die nicht ohne das Ökonomische zu denken ist. Das am 1. Dezember 1967 verabschiedete Filmförderungsgesetz sollte die Position der Filmemacher, aber auch der Filmproduzenten und Kinobesitzer stärken. Zu den wichtigsten Maßnahmen gehörten daher das sogenannte Mehrwertsteuerprivileg und eine damit einhergehende Steuerentlastung für die Filmwirtschaft. Bedeutend war darüber hinaus die Produktionsförderung nach dem Referenzprinzip – Hauptanteil des Fördervolumens –, die vorsah, dass, im Falle eines Erlöses eines Films von 500.000 DM, 150.000 DM Referenzförderung an den Produzenten des Films anfallen sollten. Nach einer ‹Übergangsnovelle› im Jahr 1971, die unter anderem eine ‹Sittenklausel› einführte, welche die Filme ‹geringer Qualität›¹¹ von der Förderung ausschloss, machten sich jedoch weitere Interessenskonflikte zwischen Autorenfilmern, Produzenten und Kinobesitzern bemerkbar. Bereits 1973 kam es deshalb zur dritten Novelle des

7 Zu den lange Zeit wechselseitigen Ausblendungsmechanismen seitens der Wirtschaftswissenschaften einerseits und der Geistes- bzw. Kulturwissenschaften andererseits, ihren unterschiedlichen Genealogien, Methoden und theoretischen Schwerpunkten vgl. Hartmut Berghoff, Jakob Vogl (Hgg.): *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivwechsels*. Frankfurt a. M., New York 2004; Inga Klein, Sonja Windmüller (Hgg.): *Kultur der Ökonomie. Zur Materialität und Performanz des Wirtschaftlichen*. Bielefeld 2014. Zu erwähnen sind an dieser Stelle die – trotz ihrer Unterschiede – zahlreichen Studien in diesem Forschungsfeld u. a. von Eva Illouz, Gertrud von Braun, Monika Dommann, Joseph Vogl, Jochen Hörisch, Eric Brian, David Throsby, Ute Tellmann oder Thomas Macho.

8 Vgl. Christoph Conrad: ‹How much, schatzi?›. Vom Ort des Wirtschaftens in der *new cultural history*. In: Berghoff, Vogl 2004, S. 48 ff.

9 Vgl. Caldwell 2008, S. 11 f.

10 Zu den 13 Gründungsmitgliedern zählten Hark Bohm, Michael Fengler, Peter Lilienthal, Hans Noever, Pete Ariel, Uwe Brandner, Veith von Fürstenberg, Florian Furtwängler, Thomas Schamoni, Laurens Straub, Wim Wenders, Hans W. Geißendörfer und Volker Vogeler. Geschäftsführer wurde Michael Fengler. 1972 übernahm Laurens Straub die Geschäftsführung.

11 Zit. n. Oliver Castendyk: *Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation*. Konstanz 2008, S. 38.

FFG, die 1974 in Kraft trat. Diese implementierte eine Projektförderung, die den «Film selbst» in den Mittelpunkt rückte und den Weg von der Idee zur Realisierung berücksichtigte. Damit sollten Produktionen gefördert werden, auch wenn diese möglicherweise keinen Erfolg an der Kinokasse erzielten.¹²

Diese Entwicklung führt das spannungsreiche Wechselverhältnis Ästhetik/Ökonomie vor dem Hintergrund des Institutionalisierungsprozesses der deutschen Filmförderung als Kulturförderung bereits anhand der Novellierungsetappen des FFG deutlich vor Augen. Die Initiative der *Filmverlags*-Gründer stand damit also keineswegs im luftleeren Raum. Vorbereitet zudem durch filmpolitische wie filmästhetische Vorstöße in Oberhausen und Mannheim, beide 1962, aber auch angeregt durch die im Vor- und Umfeld der 68er-Bewegung entstandenen Künstlerkollektive und Mitbestimmungsmodelle,¹³ schien die geschäftsmäßige Kooperation gleichberechtigter Filmkünstler nicht nur denkbar, sondern auch realisierbar. Klares Vorbild hierfür war schließlich der 1969 gegründete *Verlag der Autoren*, der, indem er «den Sozialismus im Verlag»¹⁴ versuchte, eine gleichberechtigte Teilhabe der Autoren an den Erlösen möglich erscheinen ließ.

Thomas Elsässer hat in der bis heute zentralen Studie zum *New German Cinema* außerdem gezeigt, wie wichtig Nachkriegspolitik und Einflussnahme der Alliierten, sowohl im Sinne einer *Re-Education*, als auch in ökonomischer Hinsicht für eine Etablierung einer deutschen Filmkultur gewesen waren.¹⁵ Gegenüber dem bereits ökonomische Rahmenbedingungen in Rechnung stellenden Ansatz Elsässers, soll hier nun aber ein vertiefender Blick auf die (Eigen-)Dynamiken und Selbstrepräsentationsweisen aesthetico-ökonomischer Diskurspraktiken gelegt werden. Diese lassen sich beispielhaft in und anhand des Dokumentarfilms *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER* (D 2008) von Dominik Wessely aufzeigen. Der methodische Zugriff ist dabei der Auffassung von Narration als Modus kultureller Artikulation und sozialer Interaktion geschuldet.¹⁶ Wesselys Film versammelt ehemalige (Gründungs-)Mitglieder des *Filmverlags der Autoren* und montiert Interviewaus-

12 Zu den Inhalten der hier skizzierten FFG-Novellen vgl. Castendyk 2008, S. 36–41.

13 So etwa die 1970 gegründete Hamburger Künstlerkooperative *CO-OP*, das 1969 entworfene Mitbestimmungs-Statut der *Berliner Schaubühne*, oder, etwas später, die 1974 gegründete Münchner Künstlerkooperative *B. O. A.*

14 Gründungssitzung des Verlags der Autoren 1969. Zit. n. Dominik Wessely. In: DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*. Studiocanal 2008, TC 00:47:21–00:47:23.

15 Vgl. Thomas Elsässer: *New German Cinema*. Basingstoke 1983, S. 9 ff.

16 Abseits der zahlreichen Erörterungen zum Begriff der Narration als historiografischer oder fiktionaler Kategorie folge ich hier der Auffassung von Narration als anthropologischer Konstante, wie sie jüngst Michael Naumann ausgeführt hat. Im vorliegenden Fall geht es zwar nicht um Narration als fiktionale Kategorie, aber darum, dass Narration immer auch gebunden ist an die zeitlich-kausale Ordnungsbildung und damit um die Erfahrbarkeit erlebter oder vermittelter Ereignisse; vgl. Michael Naumann: *Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration*. Berlin, Boston 2013, S. 55 ff.

schnitte mit Archivmaterial und Filmsequenzen von Filmen der jeweiligen Regisseure. Sechs aesthetico-ökonomische Narrative lassen sich diagnostizieren:

1. Das Narrativ vom blinden Fleck gegenüber dem Ökonomischen: Der Film zeigt, dass die Filmschaffenden, die sich in erster Linie als Künstler verstanden, entweder ökonomischen Zusammenhängen der Filmproduktion und -distribution ahnungslos gegenübergestanden hätten, oder diese auch gar nicht wahrnehmen wollten. Hierzu erläutert etwa Uwe Brandner, Rainer Werner Fassbinder (Mitglied seit 1974) sei überhaupt nicht in der Lage gewesen, finanzielle Zusammenhänge zu durchblicken («Der [Peer Raben, Anm. Verf.] war derjenige, der im Hintergrund als einziger Bescheid wusste über die Gelder, auch über die Schulden, [...], das hat uns und Rainer ja überhaupt nicht interessiert, [...] wir waren ja so was wie eine Kreativkommune.»¹⁷). Hark Bohm wiederum erläutert die unstrukturierte Arbeitsweise des Verlags folgendermaßen: «Michael Fengler und Veit von Fürstenberg, die dann so eine Art Geschäftsführerrolle übernommen haben, auch Thomas [Schamoni, Anm. Verf.] selbst, hatten doch von kaufmännischen Tugenden keine Ahnung, von Buchführung und alles was dazu gehörte, das war ein Chaos [...]»¹⁸ Auch später kam es zu erneuten (kapitalen) Fehlentscheidungen, etwa als es, nach den errungenen Kenntnissen des Produktions- und Verleih-Geschäfts, um den Weltvertrieb ging. Wim Wenders zufolge habe man sich damals auch aus Unkenntnis «unter Wert verkauft.»¹⁹

Die Konstanz dieses Narrativs verweist, neben dem selbstbildbedingten Desinteresse gegenüber ökonomischen Zusammenhängen, vor allem auch auf die Langlebigkeit und Tiefenwirkung einer Kulturkritik dem Ökonomischen gegenüber. Dessen Traditionslinie lässt sich (seinerseits als ein Narrativ der Moderne) mindestens bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen, wo sich von Jean-Jacques Rousseau über Richard Wagner bis hin zur Kritischen Theorie, die Skepsis gegenüber dem Ökonomischen nicht nur mit der Aufforderung zu einer asketischen Lebensführung paart, sondern auch mit einer politischen Utopie.²⁰

2. Das politisch-sozialutopische Narrativ von der gleichberechtigten Teilhabe des Kollektivs verbunden mit der Auffassung einer Gleichwertigkeit von Kapital und Kunst: Dieses Narrativ betrifft gleichsam das Kernstück des *Filmverlags der Autoren*. Aus der Rückschau legt Laurens Straub dar, wie der *Filmverlag* finanziell aufgestellt werden sollte: «Grundsätzlich ging es um die Frage des Verhältnisses von

17 DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 00:20:54–00:21:16.

18 Ebd. TC 00:52:58–00:53:10.

19 Ebd. TC 01:55:41–01:55:43.

20 Vgl. Miriam Drewes: *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld 2010, S. 158–194.

Kreativität und Kapital. Grundsätzlich war das die Vorstellung, dass das Verhältnis von Kreativität zu Kapital 50 zu 50 sein sollte.»²¹ Die Satzung regelte, dass alle Erlöse zu 50 Prozent dem Urheber und zu 50 Prozent dem Verlag gutgeschrieben werden sollten. Zugleich wurde festgelegt, ein jedes Mitglied habe eine Einlage von 20.000 DM zu entrichten. Die Implementierung der Gleichwertigkeit von Kunst und Kapital verweist hier zwar auf ein handlungsorientiertes Moment im Sinne eines «Verbund[es] von Ungleichen»²² (Thomas Schamoni). Zugleich wirft die Äquivalenzbehauptung aber eine grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit einer In-Beziehung-Setzung von Kunst und Kapital auf: Die ein dehierarchisiertes Wertgleichgewicht suggerierende Egalisierung von Kunst und Kapital in Form eines Zahlenverhältnisses (50 zu 50) verweist hier zunächst auf die Bereitschaft zur Wertentleerung, die überhaupt die Voraussetzung zur «Cleometrisierung» und damit zur Messbarkeit der Kunst bildet – was wiederum einer traditionellen Auffassung von Kunst als nicht-messbarer Artikulationsform widerspricht und den utopischen Gehalt von Kunst möglicherweise sogar relativiert. Diese in sich widersprüchliche Konstruktion ist daher also nicht nur ein Beleg für die Unerfahrenheit der Beteiligten in Kapitalangelegenheiten, oder für die utopische Zuweisung an Kunst wie Kapital gleichermaßen. Es handelt sich vielmehr auch um ein aesthetico-ökonomisches Wagnis im Sinne einer grundlegenden Entwertung herkömmlicher Werte.

Es ist kaum verwunderlich, dass, analog zum «real existierenden Sozialismus», auch die filmkooperative Utopie in ihrer ursprünglichen Form gescheitert ist, was im Verlauf der Geschichte wie im Dokumentarfilm wiederum weitere und neue Narrative produziert hat. Die Langlebigkeit des *Filmverlags* im Vergleich zu anderen Künstlerkooperativen hat bemerkenswerterweise aber weniger mit den sozialutopischen Motiven zu tun, als vielmehr mit seiner offenen und offensiv kapitalorientierten Ausrichtung: Wie Thomas Schamoni berichtet, war der Verlag «ganz hart unternehmerisch gegründet»²³ worden.

3. Das Narrativ von der unerlaubten, aber rechtmäßigen Aneignung (fremder) Produktionsmittel, also fremden Eigentums im Dienste der Kunst: Bekanntlich hat Godard eine Kamera gestohlen, um seine Filme drehen zu können. Werner Herzog kann mit einer ähnlichen Anekdote aufwarten: Auch er habe in München einst bei einem Geräteverleih, der Geräte an junge vielversprechende Filmemacher verleihen sollte, eine Kamera entwendet:

[...] und eines Tages hatte ich mir dann eine Kamera dort mitgenommen, eine 35mm-Kamera und mit der hab' ich dann elf Filme gedreht [...]. Ich hatte das Gefühl, das ist nicht Diebstahl, sondern die Geräte wurden sowieso nie ausgelie-

21 DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 00:49:14–00:49:25.

22 Ebd. TC 00:49:01–00:49:02.

23 Ebd. TC 00:50:23–00:50:24.

hen, [...] und das war eigentlich eine rechtmäßige Enteignung, um diese Kamera ihrer wirklichen Bestimmung zuzuführen.²⁴

Hier wird die Vorstellung von einer durch ›das System‹ unrechtmäßigen Vorenthaltung zur Arbeit notwendiger Güter im Nachhinein zur Rechtfertigungsgeschichte umgemünzt. Der Gegenwert, unvergleichlich höher, seien elf (filmgeschichtlich kanonisierte und daher verewigte) Filme gewesen. Der nicht ratifizierte Tausch wird also nicht nur erst im Nachhinein gerechtfertigt. Es geht um mehr, nämlich um eine Transzendierung herkömmlicher (erlaubter wie unerlaubter) Tauschverhältnisse, zu denen erst (und anscheinend allein) die Kunst befähigt.

4. Das Narrativ von der Bedrohung durch das System verbunden mit der Auffassung einer Zwei-Fronten-Stellung: Dieses Narrativ, ebenso notorisch wie produktiv, ist überall im Bereich der Kulturförderung anzutreffen und hat jüngst die recht polemische Publikation vom ›Kulturinfarkt‹ mit hervorgebracht, die diese Behauptung auf den Prüfstand stellt.²⁵ Dieses Narrativ ist indes ganz entscheidend in der Weiterentwicklung des Filmförderungsgesetzes nach 1971, also für die dritte Novelle 1974 mitverantwortlich. In Wesselys Dokumentarfilm wird dieses Narrativ etwa in der Mitte des Films dramaturgisch markant zugespitzt, in dem er die gegenwärtige Wahrnehmung mit der historischen Situation in Verbindung bringt: Wim Wenders verweist im Interview auf die damalige Verstrickung von CSU und etablierter Filmwirtschaft und spricht von der Unmöglichkeit, als Jungfilmer gegen diese Frontstellung anzukommen. Es folgt Archivmaterial aus jener Zeit: Luggi Waldleitner, Produzent von Unterhaltungsfilmern, wirft den Autorenfilmern Arroganz und Irrealismus vor (‹Sie müssen etwas runtersteigen vom Podest. [...]. Wir würden uns alle freuen, wenn sie endlich mal auch auf die Kommerzwelle umsteigen würden.›²⁶), während Alexander Kluge, damals Mitglied des *Filmpolitischen Arbeitskreises* der SPD und daher Mitautor der dritten FFG-Novelle, kontert: ‹Die Altbranche ist schon seit dem Krieg eine geschlossene Gesellschaft. [...] Das Filmförderungsgesetz selber ist eine Konstruktion, die sich automatisch gegen Nachwuchs ausrichtet, das heißt jeder der neu kommt, steht vor einer Wettbewerbsmauer [...]. Und diese harten ökonomischen Gründe sind nachwuchsfeindlich.›²⁷). Diese Sequenz vermittelt die kämpferische Position der Autorenfilmer, wobei es schließlich auch Kluges Engagement zu verdanken ist, dass diese eine Art Etappenstieg in der Institutionalisierung der deutschen Filmförderung erlangten.

24 Ebd. TC 00:25:43–00:26:12.

25 Vgl. Dieter Haselbach u. a. (Hgg.): *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*. München 2012.

26 DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 00:43:26–00:43:55.

27 Ebd. TC 00:44:02–00:44:44.

Eine Ironie der Geschichte mag indes sein, dass aus dieser Zeit auch die heute so viel gescholtene Beteiligung des Fernsehens am Kinofilm liegt. Erst das Bestreben der Autorenfilmer und der ihnen verbundenen Kritiker habe überhaupt dazu geführt, dass über das 1974 erstmals unterzeichnete Film-Fernseh-Abkommen das Fernsehen als Koproduzent von Kinofilmen mit ins Boot geholt wurde. Allerdings nicht ohne die Gegenleistung einer Beteiligung an Auswertungsrechten, deren Sperrfrist damals noch drei Jahre betrug.²⁸

5. Das Narrativ von der stetigen Unsicherheit: Mehrfach wird im Film darauf hingewiesen, dass die ökonomisch unsichere Lage eine umfassende Planungsunsicherheit bedeutete, die wiederum von Grund auf die Möglichkeit einer Herstellung von Filmen im Sinne der Autorenfilmer behinderte. Eines der Gründungsmotive des *Filmverlags* sei nicht zuletzt deshalb gewesen, diese Unsicherheit zu bündeln.

Weitgehend offensichtlich ist der Zusammenhang von Planungsunsicherheit und der Zwei-Fronten-Stellung – Jungfilmer versus Filmlobby – sowie der Beitrag der (iterativen) Narrativierung zur Novellierung des FFG. Bemerkenswert ist jedoch auch, dass der Regelfall von Kunstproduktion – Unsicherheit – im Rahmen der ökonomischen Theorie lange Zeit nahezu ausgeblendet wurde. Wie Jakob Tanner erläutert hat, weckte erst die Integration auch soziologischer und kultureller Sichtweisen in die Wirtschaftswissenschaften seit den 1950er-Jahren erhebliche Zweifel am deterministisch-utilitaristischen Weltbild eines *rational-choice*-Denkens der neoklassischen Schule, die das Individuum nach wie vor als eine «nutzenmaximierende Monade» und den Markt als ein sich selbst regulierendes System auffasste. Der hohe Abstraktionsgrad sah theoretisch den Fall von Unsicherheit nicht vor, so lange bis die Grenzen der Modellhaftigkeit dieses Ansatzes erreicht waren und der Faktor Unsicherheit integrationswürdig erschien (vgl. Punkt 6).²⁹

Bezogen auf das vorliegende Fallbeispiel scheinen sich im Narrativ der Unsicherheit mehrere miteinander verbundene Kräfteverhältnisse zu überlagern, die nicht nur destruktiv, oder produktiv wirken, sondern den Herstellungsprozess als Verhandlungsspielraum unterschiedlicher Weltbilder kenntlich machen: Während eine kommerziell-betriebswirtschaftliche Perspektive des Films aufgrund von Rechenmodellen und Statistiken prognostisch auftritt – und diese Prognose möglicherweise im Dienste von Filmherstellern und Finanzgebern auch an ästhetische Zielsetzungen bindet –, widerspricht die Unsicherheit in der Praxis der Produktionsabläufe wie des Rezeptionsverhaltens dem Prinzip der Prognostik. Aus dieser Warte könnte man zugespitzt formulieren, dass, trotz aller postmoderner Kritik

28 Julia von Heinz: *Die freundliche Übernahme. Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auf den deutschen Kinomarkt von 1950 bis 2010*. Baden-Baden 2012, S. 315 ff.

29 Vgl. Jakob Tanner: Die ökonomische Handlungstheorie vor der «kulturalistischen Wende»? Perspektiven und Probleme einer interdisziplinären Diskussion. In: Berghoff, Vogl 2004, S. 73.

an teleologischen Zeitauffassungen, zwei unterschiedliche Geschichtsauffassungen, wenn nicht Weltbilder, nicht nur zeitgleich im selben System, sondern qua binärem Objektstatus des Films als Kunst und Ware im Medium selbst konfligieren: eine teleologisch-deterministische Zeitkonzeption einerseits und eine Emergenzen und Volatilität berücksichtigende, mit anderen Worten, offene Zeitauffassung andererseits.

6. Das Narrativ von der (berechenbaren) Nutzenmaximierung: Dieses Narrativ ist ein zentraler traditioneller Topos der ökonomischen Theorie neoklassischer Prägung. Er sieht vor, dass menschliches Handeln dem als transhistorisch interpretierten Prinzip der Nutzenmaximierung unterliegt. Als eine anthropologische Konstante ist dies ein – gleichwohl intentional komplexitätsreduzierender – Grundgedanke, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirksamen *rational-choice-theory*. Die inzwischen nahezu kanonische Kritik seit den 1990er-Jahren am Kernstück der neoklassischen Ökonomie durch die sogenannte experimentelle Ökonomie reicht indes zurück auf Untersuchungen John von Neumanns und Oskar Morgensterns aus der Zwischenkriegszeit. Deren Integration spieltheoretischer Ansätze brachte nicht nur das universalistisch-deterministische Theoriebild der traditionellen Ökonomie ins Wanken, sondern führte auch zur Aufnahme ehemals ausgeschlossener Parameter wie Unsicherheit und Ungewissheit. Wie bereits spieltheoretische Untersuchungen der beiden Autoren zeigten, wird nämlich die Nutzenmaximierungslogik einzelner in dem Moment erheblich relativiert, in dem eine soziale Weltsicht von strategisch interagierenden Teilnehmern eines Kollektivs mit berücksichtigt wird, wodurch es zur Integration «komplexer Erwartungskaskaden»³⁰ kommt. Auch wenn diese Beobachtungen inzwischen auf vielfältige Weise und insbesondere unter Berücksichtigung der Kategorie der Emotion weiterentwickelt wurden, ist es der Verdienst der Autoren Naumann und Morgenstern, auf derlei Paradoxa menschlichen Handelns hingewiesen zu haben. Dazu gehört etwa, dass erst der Verzicht auf eigennütziges Handeln im Rahmen einer Kooperation innerhalb einer Gruppe überhaupt zu einem Nutzen aller führen möge.³¹

Derlei Paradoxa menschlichen Handelns gelten inzwischen als fester Bestandteil der ökonomischen Theorie. Die Genese des *Filmverlags* zeigt hier exemplarisch, dass sich derlei Widersprüche nicht nur anhand der jeweils unterschiedlichen Kosten-Nutzen-Relata ablesen lassen, sondern auch anhand der diesen möglicherweise vorausliegenden Zielen, was, auch hier, die Antinomien des Narrativs weiter offenlegt: Zunächst steht die Gründung des *Filmverlags* unter dem utopischen Credo

30 Vgl. Tanner 2004, S. 73.

31 Vgl. Tanner 2004, S. 73 ff. Tanner erläutert die Weiterentwicklung spieltheoretischer Forschungen seit den 1990er-Jahren, v.a. die für eine experimentelle Ökonomie relevante Implementierung von Emotionen.

einer Nutzenmaximierung aller Beteiligten. Eine herkömmliche ökonomische, um nicht zu sagen kapitalistische Strategie, ist hier also durchaus positiv konnotiert und wird bereitwillig affirmiert. Im historischen Verlauf verschiebt sich jedoch die (scheinbar) einmütige Wahrnehmung und die damit verbundenen Handlungen von der Nutzenmaximierung aller zu einem offenen Konflikt. Es gibt Unmut, einige würden zuwenig einzahlen, aber dennoch profitieren, wie die Ausführungen Hark Bohms vermitteln. Die Situation der Realität, die Wesselys Dokumentarfilm dramaturgisch zuspitzt, mündet erneut in einer Zwei-Fronten-Stellung, nun jedoch innerhalb des *Filmverlags*: Hark Bohm berichtet, nach dem Erfolg seines Films *NORDSEE IST MORDSEE* (BRD 1976) seinen ihm zustehenden Anteil entnommen zu haben, und zugleich mit Rudolf Augstein 1977 den finanziellen Unterstützer, wenn nicht Retter des *Filmverlags* ins Boot geholt zu haben. Das Narrativ von der Nutzenmaximierung aller verschiebt sich nun zu einem von der Nutzenmaximierung für die «Sache».

Mindestens zwei sich widersprechende Vorstellungen von «Nutzenmaximierung» stehen sich hier also gegenüber: eine individualistische und eine kollektive. Aufgrund der (auch unterstellt) eigennützigen Vorgehensweise einzelner Mitglieder des Filmverlags sei es überhaupt erst zur Auflösung der Kooperative gekommen. Umgekehrt wird geltend gemacht: Genau diese Strategie habe dem Überleben des Verlags gedient. Was der einen Seite als Verrat gilt, gilt der anderen als Rettungsunternehmen, als Bewahrung vor der Insolvenz. Der ursprüngliche Motor zur Kooperation, der Gemeinschaftsgedanke, spielt spätestens zu diesem Zeitpunkt keine Rolle mehr und ist vollständig objektiviert. Festzuhalten bleibt, dass sich das unternehmerische Prinzip immer weiter vor das künstlerisch-ästhetische geschoben hat (davon abgesehen, dass, wie Hans W. Geißendörfer berichtet, einzelne Regisseure ohnehin zu potenteren Verleihern und Produzenten abgewandert seien, sobald bessere Angebote von außen vorgelegen hätten)³². Die Präzision, mit der Einlagen oder auch die Schulden-Bilanz rechnerisch-betriebswirtschaftlich benannt werden können – ein Minus von 500.000 DM vor Augsteins Beteiligung –, wird indes nicht im gleichen Maße auf das Ästhetisch-Künstlerische angewendet. Die Vorstellungen über die ästhetische Verfasstheit eines Films bleiben auf *diskursiver* Ebene durchweg eher unscharf. Mehrfach ist die Rede vom «qualitativ hochwertigen Film», vom «Film als *dem* Repräsentanten der deutschen Kultur der Bundesrepublik» oder auch vom «Qualitätsfilm». Lediglich in einer Berlinale-Presskonferenz zu seinem Film *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (BRD 1969) spricht Fassbinder, die Konventionen einer Pressekonferenz ironisch unterlaufend, von einem Film der «lange Einstellungen hat [...] und dass er vielleicht nen Thema hat, das bisschen anders ist als andere deutsche Filme und andere Gangsterfilme [...] ja,

32 Vgl. DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 01:48:58–01:49:03.

es geht um Gefühle, ja ...»³³. Bemerkungen also, die nur minimale Hinweise auf die ästhetischen Vorstellungen geben (sollen).

Die Präzision beschränkt sich somit immerhin auf die (seitens der Künstler unübliche) Überzeugung, Kunst und Kapital überhaupt die Möglichkeit zuzugestehen, in ein Verhältnis gesetzt werden zu können. Denn was genau das ästhetische Äquivalent der einstigen Idee von Kunst und Kapital als einem gleichwertigen Verhältnis ausmachen soll, vermittelt sich, zumindest beim Dokumentarfilm *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, hauptsächlich über das beim Rezipienten vorausgesetzte Wissen über den (deutschen) Autorenfilm, über dessen kanonisierte Werke als *Neuer Deutscher Film* sowie über einzelne Filmausschnitte. Wohl in besserer Absicht der Mitglieder des *Filmverlags* sollen am Ende auch im Dokumentarfilm die Filme für sich selbst sprechen. Von einer Auffassung von ‚qualitativ hochrangiger‘ (Film-)Kunst als zeitlosem Wert kündigt nicht zuletzt die Dramaturgie des Dokumentarfilms.

Dominik Wessely reiht die oben beschriebenen Narrative nicht einfach beliebig aneinander. Er verfolgt eine dramaturgische Strategie, die es erlaubt, ein Analogieverhältnis des historischen Beispiels zur gegenwärtigen Situation im Filmsystem zu beobachten. Er beschreibt die Geschichte des *Filmverlags* als *Rise-and-Fall-Story*, als Aufstieg und Fall einer Filmutopie der 1960er und frühen 1970er-Jahre.

Wessely hätte die Geschichte indes auch anders erzählen können. Er hätte die Unterstützung durch Rudolf Augstein auch als Erfolgsgeschichte verkaufen können. Dass dies – ähnlich wie bei Dominik Grafts und Martin Farkas’ Dokumentarfilm *ES WERDE STADT* (D 2014), der die Entwicklung des deutschen Fernsehens als Verfallsgeschichte perspektiviert – nicht der Fall ist, legt seine eigene filmpolitisch-ästhetische Positionierung offen. Er gibt einzelnen Autorenfilmern ästhetisch recht und macht mit dem dystopischen Ende implizit die Anpassung der Filmschaffenden einerseits und der Förderer andererseits an bestimmte normative und kommerziell rentable Ästhetiken verantwortlich für den Mangel an ‚qualitativ hochwertigen‘ Filmen der Gegenwart. Was genau diese Ästhetik ausmachen soll, überlässt der Film hingegen, ganz seinem eigenem Credo von der Unmessbarkeit der Kunst gemäß, der stets offenen Interpretation.

33 Ebd. TC 00:31:27–00:32:22.