



*Augsburger Str. 33
10789 Berlin
Tel.: 030-21005-159
www.regieverband.de*

Beauftragte der Bundesregierung für Kunst und Medien (BKM)

Referat K 36

Per e-mail

Berlin, den 30.04.2019

9. Novellierung Filmförderungsgesetz (FFG) 2022 – Erste Stellungnahme des BVR

Sehr geehrter Herr Püschel, sehr geehrte Damen und Herren,

wir nehmen Stellung zur anstehenden 9. Novellierung des FFG, das zum 1.1.2022 in Kraft treten soll. Wir konzentrieren uns in dieser Stellungnahme auf Aspekte der kreativ-künstlerischen Infrastruktur, der Filmfinanzierung, der Auswertung und der Filmbildung mit dem Augenmerk auf Gendergerechtigkeit und Diversität. In diesen Bereichen sehen wir den größten Entwicklungsbedarf.

Wir glauben an das Kino als ästhetisch bedeutsame und gesellschaftlich wirksame Kunstform und an den Kinofilm als Kulturgut. Wir teilen die Überzeugung, dass der Kinofilm in Deutschland nicht ausreichend Freiräume und Unterstützung hat, um sein volles Potenzial zu entfalten und um ein Kinopublikum zurückzugewinnen. Das derzeitige System der Filmförderung und das Zusammenspiel von Sendern, Förderungen, ProduzentInnen, VerleiherInnen und Kinos wird den aktuellen und zukünftigen Herausforderungen, denen sich der Kinofilm stellen muss, nicht gerecht. Das System versagt insbesondere bei der finanziellen Wertschätzung und Achtung der wesentlichen kreativen Kräfte – Regie und Drehbuch.

2018 war ein Rekordjahr für das Kino. Noch nie hatten so viele Filme ihren Start in deutschen Kinos. Während aber die Zahl der Titel steigt, steckt das System fest: besonders der deutsche Arthouse Kinofilm hat es immer schwerer, Aufmerksamkeit zu erregen: Deutsche Filme sind auf internationalen Festivals kaum sichtbar, und das massive Wachstum von Netflix und Co. stellt das Kino sowohl als physischen Ort als auch in seiner ästhetischen Form mehr denn je in Frage. Es fehlt an einer klaren Strategie für die Förderung von Kinofilmen und an einem selbstbewussten Umgang von Kinos mit den neuen digitalen Realitäten.

Dennoch sind wir überzeugt, dass der Kinofilm und das Kino als Ort gesellschaftlicher Selbstverständigung bzw. als eigenständige ästhetische Form heute wichtiger ist denn je. Deshalb wollen wir in dieser Stellungnahme Wege aufzeigen, wie wir den Kinofilm stärken und entwickeln müssen, um das Publikum neu für das Kino zu begeistern.

Wir gehen von der Prämisse aus, dass es in allen Bereichen des Filmfördersystems grundlegender Reformen bedarf. Deshalb nehmen wir mit unserer Stellungnahme Filmbildung und Kinokultur ebenso in den Blick wie Nachwuchsförderung und das Finanzierungssystem durch die Filmförderung und die Fernsehanstalten.

Schlagworte dieser Stellungnahme sind:

- Transparente Förderkriterien
- Rückkehr zu einem kontinuierlichen Gremiensystem
- Stärkung der Projektentwicklung
- Höhere Entwicklungs- und Verleihförderung
- Beteiligung der entscheidenden Kreativen an der Referenzförderung
- Umstrukturierung der Beiträge und Einbindung der Sendeanstalten
- Gendergerechtigkeit und Diversität vor und hinter der Kamera und in den Gremien
- Ausgleich zwischen wirtschaftlicher und kultureller Förderung

1. Förderung und Finanzierung

Grundsätzlich plädieren wir in unserer Stellungnahme zur FFG Novelle für transparente Förderkriterien und -entscheidungen, transparenter Gremien, die ausreichend Kapazitäten haben, um Projekte angemessen zu begutachten. Für einen gleichberechtigten Zugang zu den Ressourcen, einen fairen Wettbewerb und Chancengleichheit für alle Filmschaffenden. Wir plädieren für die Einführung von Diversitätsstandards nach internationalem Vorbild (*UK:BFI Diversity Standards*) und für eine Geschlechterquote vor und hinter der Kamera (*Eurimages Gender Equality Strategy*). Wir plädieren dafür, dass mindestens die Hälfte der Filmfördergelder an Projekte geht, in denen Frauen auf der Ebene von Produktion, Regie und / oder Drehbuch verantwortlich vertreten sind.

1.1. Die Situation

Die aktuelle Finanzierungspraxis bringt Gremienfilme hervor und lässt einen Kinofilm der Kunstfreiheit vermissen. Waren die Filme des Neuen Deutschen Films vom Aufbruch und dem Willen zu erzählen gekennzeichnet, sind es die Filme von heute durch ihre Angepasstheit an das Fördersystem. Die Finanzierung deutscher Kinofilme ist inzwischen komplexer als die Filme selbst! Der deutsche Kinofilm ist maßgeblich von seiner Finanzierungsform geprägt. Diese besteht einerseits aus den an vielen Orten stattfindenden Förderungen mit öffentlichen Mitteln und andererseits aus der Beteiligung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten an den Kinofilm-

produktionen. Eine Förderung, ein Aufbau und eine Begleitung der wesentlichen Kreativen - Regie und Buch - findet wenig und zu wenig statt.

Die Entscheidungen, welche Filme entstehen, liegt dabei fast ausschließlich in der Hand von Fördergremien auf der einen, Fernsehredaktionen auf der anderen Seite. In den letzten 20 Jahren sind die Auswahlprozesse zusammengewachsen, in fast allen Gremien sitzen nun auch RedakteurInnen, da sich die Fernsehanstalten immer mehr direkt an der Ausstattung der Filmförderungen beteiligen. Im Gegenzug fordern die Sender mehr Einflussnahme sowie Förderung ihrer eigenen Filme, oft reine TV-Produktionen. Insgesamt ist so ein Förder-TV-Komplex für die Finanzierung deutscher Spielfilme entstanden, um dessen im weltweiten Vergleich üppige finanzielle Ausstattung uns FilmemacherInnen in vielen Ländern beneiden.

Nach unserer Wahrnehmung hat diese Finanzierungsform in den letzten 20 Jahren aber auch immer weniger künstlerische, ambitionierte und gesellschaftlich herausfordernde Filme hervorgebracht. Wir sprechen hier von dem „deutschen Gremienfilm“, dessen Produkte durch einen Mangel an Ecken und Kanten, durch die Vermeidung extremer Themen und Atmosphären, durch wenig Diversität, aber auch durch immer ähnlichere Ästhetiken sowie gleiche Dramaturgien voneinander ununterscheidbar und – angesichts der vielfältigen digitalen Konkurrenz - damit für das Publikum uninteressant geworden sind. Kinofilme müssen in ihrem Content immer auch durch das Nadelöhr Fernsehen gehen – und das bei einer Programmstruktur, die zunehmend für ein imaginäres Publikum 60+ standardisiert ist. Damit wird künstlerische Freiheit und filmische Innovation, beides wesentliche Kriterien für einen internationalen Kinomarkt, nahezu unmöglich gemacht.

Wir halten es für dringend geboten, gegen die drohende Monokultur des deutschen Gremienfilms wieder einen Kinofilm der Kunstfreiheit zu ermöglichen und entscheiden zu stärken – ein Kinofilm, der sich auch in inhaltliche und ästhetische Extreme wagt, der dem Zeitgeist nach diversem und gendersensiblen Erzählen vor und hinter der Kamera gerecht wird. In Deutschland wird diese Art von Filmen oft nicht entwickelt, weil die Entscheidungen in Fördergremien und Fernsehredaktionen seit langem in der Regel für einen Typus Film fallen, der sich am kleinsten gemeinsamen Nenner, einer Art „Middle-of-the-road“-Erzählung und -Ästhetik, orientiert.

Filme werden vor allem am Sujet und am Genre gemessen und oft, vor allem im Fernsehen, wird ein Element namens „soziale Relevanz“ eingefordert, das noch aus dem intellektuellen Mainstream der 1970er Jahre stammt. Da kommerzielle Kriterien im Gegensatz zu künstlerischen Kriterien sehr leicht quantifizierbar sind, bleiben sie bei allen Entscheidungen in Gremien und Redaktionen präsent.

Aus diesem Grund hat die FFA auch 2017 zu dieser „letzten Instanz“ gegriffen und in ihren Leitlinien für die Gremien eine Fördergrenze von mindestens 250.000 zu erwartenden ZuschauerInnen definiert. Filme über diesen Erwartungen sind kommerziell akzeptabel und förderbar, alle anderen erhalten keine Förderung, sind also unkommerziell. Das Resultat ist dennoch oder liegt auf der Hand: Die Akzeptanz deutscher Filme ist weiterhin enttäuschend.

Die verschiedentlich erhobene Forderung nach einer **stärkeren Ausdifferenzierung zwischen wirtschaftlicher und kultureller Förderung** erscheint uns sinnvoll – auch, wenn sie im Zuge eines Wirtschaftsgesetzes wie des FFG möglicherweise nicht in vollem Umfange umgesetzt werden kann. Jedenfalls ist es widersinnig, kulturell ambitionierte innovative Projekte darauf zu verpflichten, eine irgendwie gear-tete Wirtschaftlichkeit nachzuweisen. Was dabei herauskommt, ist zum Teil absurd und wird den jeweiligen Projekten in den seltensten Fällen gerecht. Die Förderinsti-tutionen müssen akzeptieren, dass Filme auch dann einen bedeutsamen Beitrag zur Weiterentwicklung des Filmschaffens in unserem Land leisten können, wenn sie sich von vorneherein nur an ein spezifisches Publikum wenden. Filmpolitik ist - nicht zuletzt unter dem Einfluss der so genannten „Einzahlergruppen“ - in der FFA viel zu lange und bis heute allein unter Aspekten der Verwertbarkeit diskutiert wor-den.

- Um eine größtmögliche Chance für ungewöhnliche, innovative und di-vers erzählte Projekte auch von bisher nicht etablierten Filmschaffenden zu gewährleisten, sollte über die anfängliche Stoffentwicklungsförderung auf der Grundlage **anonymisierter Anträge** entschieden werden.
- Mit der Erstförderung eines Projekts verpflichtet sich die Filmförderung zu einer **Förderung mit 30% des gesamten Projektbudgets**. Damit könnten der Fördertourismus und die Finanzierungszeiträume ent-schieden verringert werden.
- Der Anteil der **Entwicklungs- und Verleihförderung** wird massiv er-höhrt. Die Entwicklungsförderung in Deutschland beträgt seit Jahrzehn-ten unverändert ca. 4% des gesamten Förderetats. Damit sind wir das Schlusslicht in Europa. Die Verleihförderung ist in den letzten 10 Jahren inflationsbereinigt sogar um 10% gefallen. Das ist ein komplett falsches Signal in Zeiten verminderter Aufmerksamkeit für den einzelnen Kino-film.
- Der **kalkulatorische Realismus** wird anerkannt, vor allem in Bezug auf sozialverträgliche Gagen, sowie der Einhaltung von Tarifverträgen und arbeitsrechtlicher Grundbedingungen.
- Die beantragten Summen dürfen nur dann reduziert werden, wenn es „Kalkulationsfehler“ gibt.
- Die Gremien werden aufgefordert, ab sofort ihre **Kriterien** und die eige-ne **Spruchpraxis** offenzulegen. Es muss gewährleistet sein, dass die Gründe für die Ablehnungen der Anträge detailliert mitgeteilt werden. Das bisherige Spekulieren darüber ist unserer Meinung nach der Hauptgrund, dass sich schon in der Stoff- und Projektentwicklung vorausei-lend der allgemeinen „Middle-of-the-road“-Entscheidungspraxis gebeugt wird.

- Die FFA Gremien ändern ihre zuletzt geänderte **Gremienpraxis** (Pools) und kehren zu einer Gremienarbeit zurück, die kontinuierliche, programmatische und diverse Arbeit ermöglicht. Dabei wird es von entscheidender Bedeutung sein, dass ProduzentInnen, VerleiherInnen/VerwerterInnen und Kreative (Regie und Drehbuch) in einem ausgewogenen Verhältnis vertreten sind. (1/3, 1/3, 1/3).

1.2. Beendigung des Finanzierungsmodells Kino-Koproduktion

Das zweite Standbein der Finanzierung deutscher Kinofilme ist die Kino-Koproduktion mit den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten. Zu Recht wird immer wieder daran erinnert, dass diese Form der Zusammenarbeit zwischen dem Fernsehen und der Förderung großartige Filme hervorgebracht hat. Die Entwicklungen seit 20 Jahren sind aber geprägt von schwindenden Etats und Sendeplätzen. Zunehmend ist auch die Übernahme von Kino-Koproduktionen und damit Fördergeldern durch sendereigene Produktionsfirmen zu beobachten.

1.3. Filmabgabe öf.-re. Anstalten (§ 154)

Während die Abgabe der privaten Fernsehveranstalter von 2011 – 2015 um mehr als 20 % stieg, ist die der öf.-re. Fernsehveranstalter um fast 5 % gesunken. Dies war möglich, weil die in der kleinen FFG-Novelle 2010 festgesetzten Abgabesätze für ARD und ZDF an der unteren Grenze potenzieller Belastbarkeit festgesetzt worden sind. Dieses Entgegenkommen von Seiten des Gesetzgebers hat sich nicht ausgezahlt. Die gesetzlich definierte Festsetzung der Abgabensätze des öf.-re. Rundfunks ist offensichtlich zu niedrig angesetzt worden. Für die Anstalten selbst sind sie eine Marginalie, ablesbar etwa darin, dass der Versuch einer Anmeldung dieser oder gar höherer Abgaben bei der KEF ausgeschlagen wurde.

Der Versuch, von ARD und ZDF über weitere freiwillige Abgaben einen Ausgleich für die zu niedrige gesetzliche Abgabe zu schaffen, ist tendenziell nicht geeignet, einen verbindlichen, konstanten und angemessenen Beitrag der Anstalten zu gewährleisten. Aus diesem Grunde ist die Erhöhung der Abgabe der öf.-re. Fernsehveranstalter auf 4 % der Netto-Ausgaben für Spielfilme mehr als gerechtfertigt. Wahrscheinlich sind 5 % der film- und medienpolitisch sinnvollere Ansatz. Das Angebot von ARD und ZDF von 3 % plus freiwillige Aufstockung könnte zwar im besten Fall materiell zu einem ähnlichen Ergebnis führen, das jedoch jederzeit veränderbar ist und ein Ungleichgewicht gegenüber privaten Fernsehveranstaltern ausdrückt.

Zu diesem Geschäftsmodell gehört auch die Besetzung von Plätzen in Fördergremien durch Fernsehleute. Es ist mehrfach nachgewiesen worden, dass einige Sender die bei der jeweiligen Förderung eingezahlten Gelder (und mehr!) wieder in eigene Kino-Koproduktionen und in Fernsehproduktionen zurückführen. Dabei ist deutscher Kinofilm heute in den deutschen Sendern so gut wie nicht vorhanden. War der Neue Deutsche Film noch untrennbar und konstruktiv mit den ö.-re. Sendern verbunden, findet sich heute nicht ein Sendeplatz für Kinofilme zur Primetime

und auch später nur selten. Da nun auch die letzten „klassischen“ KinofilmredakteurInnen in den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten beklagen, dass der Kinofilm in ihren Häusern nicht mehr die gleiche Unterstützung erfährt wie noch vor 20 Jahren, fordern wir die Filmpolitik auf, das nostalgisch verklärte Modell Kino-Koproduktion zu beenden. Stattdessen bedarf es eines neuen Beteiligungsmodells der öffentlich-rechtlichen Sender:

1.4. Die Bildung eines staatlichen Fonds als Agentur für Free-TV-Rechte

Es gibt seit einiger Zeit Vorschläge, wie die Gelder der öffentlich-rechtlichen Sender, die bisher über Kino-Koproduktionen und über Einzahlungen der Sender in deutsche Förderungen geflossen sind, anders und effektiver dem Kinofilm zu Nutzen kommen können, ohne dass die Projekte vorher durch zahlreiche Gremien und Redaktionen laufen müssen.

Wir schlagen die Bildung eines staatlichen Fonds vor, der als Rechte-Agentur die Free-TV-Rechte deutscher Filme verwaltet und vertreibt. Der Lizenzanteil für deutsche Free-TV-Rechte liegt in der Regel bei 25-30%, wenn man die nicht nachvollziehbare Teilung der bisherigen Zahlungen in 50% Lizenz- und 50% Koproduktionsanteil vernachlässigt, die in den 1990er Jahren eingeführt wurde.

Ein Fonds, dessen Finanzierung in den Anfangsjahren durch die Länder und den Bund gewährleistet sein müsste, erwirbt automatisch die deutschen Free-TV-Rechte in Höhe von 30% des Budgets, wenn bereits 70% des Filmprojektes finanziert sind. Diese Gelder stellen den Nachweis des Eigenanteils der Produktion in der Finanzierung dar. Sollte es in Deutschland in der Zukunft wieder zu steuerbasierten Anreizmodellen für die Filmbranche kommen, wäre eine staatliche Garantie für die deutschen Free-TV-Rechte nicht mehr nötig, da sich Filmfonds und einzelne Personen an dem Pool für deutsche Free-TV-Rechte beteiligen könnten.

Im Rundfunkstaatsvertrag gilt es zu regeln, dass die öffentlich-rechtlichen Sender einen bestimmten prozentualen Anteil ihres öffentlich erhaltenen Budgets (Haushaltsabgabe) für den Ankauf von Lizenzen aus diesem Pool nutzen und die dazugehörigen Sendeplätze bereitstellen. Die Filme würden die Sender selber auswählen, hierdurch bliebe die verfassungsrechtlich gesetzte Programmhoheit gewahrt.

Der Rechte-Pool würde diese Rechte nicht nur an die deutschen öffentlich-rechtlichen Sender verkaufen können. Sollte der Preis eines Lizenzverkaufes die Summe überschreiten, die bei der Finanzierung des Films vorab ausgezahlt wurde, kommt es zu einer Beteiligung der Produktion an diesen Mehrerlösen. So entstünde ein Nachfragemarkt, der sich deutlich vom bisherigen Angebotsmodell deutscher Prägung unterscheidet.

1.5. Geschlechtergerechtigkeit und Diversität

Wir plädieren für eine ausgewogene Vergabe von Fördermitteln an Frauen* und Männer* zu gleichen Teilen als eine Grundbedingung der Demokratie. Chancengleichheit, unabhängig von Geschlecht, Herkunft, Elternhaus und Hautfarbe muss Selbstverständlichkeit werden. Die Fördergremien sollen mit ihrer geschlechterparitätischen Besetzung dazu beitragen, dass Geschichten die diverser und gendersensibler erzählt werden, gefördert werden.

Für uns sind Geschlechtergerechtigkeit und Diversität untrennbare Voraussetzungen für eine erfolgreiche Kinofilmbranche, denn nur so können neue Perspektiven, Diskurse, Dramaturgien und Erzählformen entstehen. Nur so erreichen wir wieder ein Publikum und besonders auch ein junges Publikum mit unseren Kinofilmen.

2018 flossen über 400 Millionen Euro Filmförderung von Bund und Ländern an deutsche Kino- und Serienproduktionen. Nur ein Bruchteil davon erreicht jedoch Filmprojekte von Frauen, die zudem häufig im Low-Budget-Bereich angesiedelt sind. (Gender und Film, FFA 2017, S. 16, <https://www.ffa.de/gender-und-film-rahmenbedingungen-und-ursachen-der-geschlechterverteilung-von-filmschaffenden-in-schluessepositionen-in-deutschland.html>)

Nur 22 Prozent der Kinofilme entstanden unter weiblicher Regie. (Fünfter Regie-Diversitätsbericht, BVR 2018, S. 6) Somit kommt der ganz überwiegende Teil an Fördergeldern Projekten zugute, bei denen die Schlüsselpositionen Produktion, Regie und Drehbuch männlich besetzt sind. (Gender und Film, FFA 2017)

Die Gründe hierfür liegen weder in der Verfügbarkeit weiblicher Filmschaffender noch der Qualität ihrer Stoffe oder der Wirtschaftlichkeit ihrer Produkte. So werden gleich viele Frauen wie Männer an den Filmhochschulen ausgebildet. (Gender und Film, FFA 2017) Filme von Frauen erhalten überproportional viele Filmpreise und können mehr Festivalteilnahmen vorweisen (Prommer & Loist, Universität Rostock 2015). Auch liegt die eingesetzte Filmförderung für eine verkaufte Kinokarte bei Filmen von Regisseurinnen mit durchschnittlich 16 Euro weit unter der von Filmen von männlichen Regisseuren mit 40 Euro und ist damit wirtschaftlicher (Prommer 2018, <https://www.uni-rostock.de/universitaet/aktuelles/pressemeldungen/detailansicht/n/studie-der-universitaet-rostock-zur-verwendung-von-filmfoerderungen-frauen-gehen-mit-foerdersummen-dre/>).

Der Kinder- und Jugendfilm präsentiert sich in (sichtbaren) Gleichstellungsfragen noch rückständiger als die Filmwelt der Erwachsenen. (Is the future equal?, Prommer, Linke, Stüwe 2017) – mit den entsprechenden Auswirkungen auf die Vorstellungswelt von Mädchen und Jungen (Audiovisuelle Diversität, Prommer & Linke 2017).

Umgekehrt zeigt sich: Je mehr Frauen in kreativen Schlüsselpositionen hinter der Kamera arbeiten, desto mehr Frauenrollen sind auch in den Filmen vertreten. Liegen Regie und Drehbuch in weiblicher Hand, steigt die Sichtbarkeit von Frauen vor der Kamera rapide (Audiovisuelle Diversität, Prommer & Linke 2017).

Die Selbstverpflichtungen der Branche zur Geschlechtergerechtigkeit haben in den vergangenen Jahrzehnten nur unzureichend dazu beigetragen, die strukturellen

Asymmetrien aufzulösen. Deshalb sollte eine Zielvorgabe zur gendergerechten Filmförderung eingeführt werden. Zielvorgabe sollte sein, dass die Hälfte der Filmförderungsgelder an Projekte geht, in denen Frauen entweder in der Produktion, Regie oder im Drehbuch vertreten sind.

1.6. Projektentwicklung stärken

Nach allen Diskussionen der letzten Jahre ist offensichtlich, dass die schlechte Kapitalausstattung der Produktionsfirmen Teil des Problems ist. Weil Kinofilmproduzenten unter anderem durch die oben aufgezeigten Förderbestimmungen kaum Kapital bilden können und gleichzeitig nur in den seltensten Fällen von den Erlösen ihrer Arbeit profitieren, sind sie gezwungen, möglichst schnell und möglichst viel zu produzieren, weil sie nur darüber ihre Firmen am Leben halten können. Dabei ist es längst unbestritten, dass eine gründliche und intensive Entwicklung vielen Projekten zu besseren Resultaten verhelfen würde.

In diesem Bereich müssen auch durch die Förderung viel größere Freiräume geschaffen werden. Deutlich stärkere Akzentsetzungen im Bereich der Projektvorbereitungs- und Entwicklungsförderung müssen alle Beteiligten von dem Druck befreien, mit einem unzureichend entwickelten Projekt zu früh in die Produktion zu gehen. Auch der Verzicht darauf, ein unzureichend entwickeltes Projekt selbst nach hohen Vor-Investitionen doch nicht zu produzieren, darf für die beteiligte Produktionsfirma nicht zu einem finanziellen Desaster werden.

1.7. Drehbuchförderung (§ 107 ff)

Wichtig erscheint uns, dass bei der Drehbuchfortentwicklungsförderung rechtzeitig auch der Regisseur/die Regisseurin einbezogen wird. Nur so ist die reibungslose Verzahnung der Drehbuchvision in die konkrete, letztlich entscheidende visuelle Umsetzung gewährleistet. Es ist zu überlegen, ob die Einbeziehung des Regisseurs/der Regisseurin nicht zwingende Voraussetzung für die Gewährung der Fortentwicklungsförderung zumindest für deren letzte Stufe sein sollte.

1.8. Antrag Drehbuch Fortentwicklungsförderung (§ 109)

Analog zur Einbeziehung des Regisseurs/der Regisseurin in die Drehbuchfortentwicklung sollte dieser zusammen mit dem Filmhersteller auch antragsberechtigt sein. Dies sollte auf jeden Fall möglich sein, wenn der Ursprungsautor nicht mehr stoffführend ist und weitere Autoren zur Optimierung des Drehbuchs herangezogen werden. In einem solchen durchaus gewollten arbeitsteiligen Stoffentwicklungsprozess ist die Zusammenführung im vom Regisseur zu erstellenden *shooting script* von entscheidender Bedeutung.

1.9. Sachverständigenbegleitung (§ 110)

Der neu eingefügte Umstand der Sachverständigenbegleitung macht es erforderlich, dass auch tatsächlich drehbuchsachverständige Mitglieder in der Kommission für Produktions- und Drehbuchförderung zur Verfügung stehen. Auch aus diesem Grunde sollten in dieser Kommission drei bzw. vier Mitglieder aus dem Bereich Produktion/Drehbuch und Regie und zwei resp. drei Mitglieder aus der Verwertung stammen.

1.10. Referenzfilmförderung (§ 138 ff und § 159 ff u.a.m.)

Ein zentrales filmpolitisches Steuerungsinstrument ist die Referenzfilmförderung. Hier hatte die von der FFA eingesetzte Expertengruppe vor Jahren eine radikale Umstellung der Mittel von der Projektfilm- zur Referenzfilmförderung im Verhältnis von 20 : 80 vorgeschlagen. Auch der BUNDESVERBAND REGIE e.V. hatte für eine maßvolle Umschichtung etwa im Verhältnis 45 : 55 zugunsten der Referenzfilmförderung plädiert. Wir hatten zudem ein wichtiges infrastrukturelles Innovationsvorhaben damit verknüpft: die Beteiligung von Drehbuchautoren/innen und Regisseuren/innen eines erfolgreichen Films an den erworbenen Referenzpunkten. Der Grund für eine solche Forderung ist ebenso simpel wie einleuchtend: die tatsächlichen Schöpfer des Filmwerks, die kreativen Urheber sind als zentraler Erfolgsfaktor zu identifizieren. Den gilt es zu stärken. Leider wird dieser eindeutig personalisierbare ‚Schlüssel zum Erfolg‘ in der Referenzfilmförderung noch immer nicht berücksichtigt. Vielmehr wird allein das Risiko des Produzenten belohnt, ein bestimmtes Investitionsvolumen organisiert zu haben.

Es herrscht noch immer ein bei genauerer Erfolgsanalyse kaum begründbares Vorurteil vor, Referenzmitteln ständen allein dem Produzenten zu. Er hat einen wichtigen Anteil am Erfolg, aber allein schafft oder prägt er ihn nicht. Gerade in der Referenzfilmförderung scheint die Besitzstandswahrung besonders ausgeprägt zu sein. Anders ist die andauernde Abwehrhaltung gegen eine Beteiligung von Filmurhebern an Referenzfilmmitteln kaum zu erklären. Ein solcher Reflex verbaut aber seit Jahrzehnten wichtige Erfolgsanreize und entsprechende Innovationen. Ein genaueres Hinterfragen der infrastrukturellen Ziele und des konkreten Einsatzes von Referenzfilmmitteln würde ergeben, dass es eine sehr gute Investition ist, erfolgreiche Drehbuchautoren und Regisseure regelmäßig für den deutschen Kinofilm zu gewinnen. Ihre Beteiligung an Referenzfilmmitteln wäre ein entscheidender Anreiz. Es ist eine regelrechte Unterschlagung der kreativen Kräfte von Drehbuch und Regie, die alle Risiken von Erfolg und Misserfolg – auch wirtschaftlich auf ihre Art – mittragen, von den Möglichkeiten einer Referenzförderung aber bislang ausgeschlossen werden.

Die relativ hohe Produktionsziffer von bis zu 200 Spielfilmen pro Jahr täuscht leicht darüber hinweg, dass viele davon Debutfilme sind. Selbst erfolgreiche Regisseure machen oft nur etwa alle vier Jahre einen Kinofilm. Eines der größten infrastrukturellen Defizite der deutschen Kinofilm-Produktion aber ist nach wie vor die fehlende Kontinuität in der Arbeit herausragender Autoren und Regisseure für den Kinofilm. Viele von ihnen arbeiten aus wirtschaftlichen Erwägungen heraus vollständig oder überwiegend für das Fernsehen. Damit einher geht ein stetiger Transfer interessanter Stoffe, Visionen und Talente vom Kinofilm weg hin zum Fernsehfilm. Ein weiterer Transfer von Talenten findet regelmäßig nach Hollywood statt. Das ist seit 90 Jahren so und angesichts der materiellen Attraktivität und der Aussicht auf Welt Ruhm auch kaum zu verhindern. Aber vielleicht hätte so mancher Regisseur bei kontinuierlichen Beschäftigungsangeboten im deutschen Kinofilm interessantere Arbeiten leisten können als in den USA. Gerade für solche Spitzentalente könnte eine Beteiligung an Referenzfilmmitteln Anreize schaffen, sich dem deutschen Kinofilm (wieder) zuzuwenden.

Nachdenklich machen sollten insbesondere die guten Erfahrungen unserer deutschsprachigen Nachbarländer mit der Vergabe von Referenzfilmmitteln an Regisseure und Autoren. Sowohl der Zuschauerzuspruch im Inland wie die kulturelle Bedeutung von österreichischen und schweizerischen Filmen sind in den Jahren seit Einführung eines Anreiz- und Belohnungssystems auch für Kreative angestiegen.

Falls ein von uns vorgeschlagenes System der Beteiligung kreativer Urheber in Höhe von 10 % der dem Produzenten gewährten Referenzfilmmittel aus abrechnungstechnischen Gründen nicht zum Zuge kommen sollte, ist eine direkte Zuweisung von Referenzfilmmitteln an Regisseur/in bzw. Drehbuchautor/in entweder mit einem festen Betrag als Erfolgsbonus (wie es die österreichische Filmförderung praktiziert) oder durch einen Bonus pro Zuschauer zu erwägen. Im schweizerischen Modell Succès Cinéma sind Referenzmittel für Produzenten wie auch für Autoren und Regisseure direkt an das Kino-Einspielergebnis gekoppelt.

Sollte diese Erfolgsbelohnung der Regisseure/Regisseurinnen und Autorinnen und Autoren scheitern, wäre zumindest die freiwillige, individualvertraglich zu regelnde Abtretung des Produzenten an Autor/in bzw. Regisseur/in gesetzlich zu erlauben. Dazu wäre in § 74 Absatz 2 folgende Möglichkeit zu eröffnen: „Der Anspruch auf Referenzmittel kann durch schriftliche Vereinbarung an Regisseur/in oder Autor/in des Films abgetreten werden. Die Abtretung ist der FFA binnen 3 Monaten nach Abschluss der Vereinbarung, spätestens bis zur Fertigstellung des Films anzuzeigen“.

Es ist bisher die Verweigerung der Anerkennung künstlerischer Leistungen, an denen das deutsche System krankt. Wer will schon erwarten, dass sich ein Regisseur, eine Regisseurin eine Existenz auf Grund seiner/ihrer Arbeit aufbauen will, wenn die Branche und die sie umgebende rechtliche Struktur weder Verständnis noch Wille aufzubringen vermag, Anerkennung zu gewähren. Wie groß muss die Not des deutschen Films sein, um zu erkennen, dass es nicht darum geht, Talente und Künstler kleinzuhalten, sondern sie zu fördern, damit sie – für ihren Teil - diese Branche angesichts der vielen anstehenden Herausforderungen mit Leben zu erfüllen können.

1.11. Zuschauererfolg im Inland (§ 77. Abs.4)

In der FFG Novelle 2017-2021 wurde eine Erhöhung von Referenzmitteln um 25 % festgelegt, wenn die Netto-Einnahmen an der Kinokasse die Herstellungskosten des Films übersteigen. Das erscheint durchaus ein sinnvolles Belohnungssystem. Verzichtet wurde hingegen darauf, einen komplementären negativen- Relationsfaktor vorzusehen. So wäre etwa für Filme die ihre Herstellungskosten um mehr als 50 % verfehlen, die bei hohen Budgets, aber mäßigem Erfolg trotzdem noch Referenzpunkte erzielen, ein Abschlag von 25 % auf die auszahlenden Referenzfilmmittel denkbar.

1.12. Referenzmittel, Festivalteilnahmen und Preisen (§ 78)

Referenzmitteln setzen sich aus den Erfolgskomponenten: Besucher, Festivalerfolge und Preise sowie Aufstockungen zusammen. Laut der FFA-Analyse der Förderbereiche stammen mehr als 82 % der Referenzpunkte aus dem Einspielergebnis, nur 12,9 % entfallen auf Punkte aus Festivalerfolgen und zuerkannten Preisen. Dieser Wert ist geringer als allgemein angenommen wird, und er ist ein Hinweis darauf, dass die kulturelle Leistungskraft des deutschen Films noch stärker stimuliert werden muss. Deshalb ist zu überlegen, die Festival- und Preisliste leicht zu erweitern oder aber die jeweiligen Punktwerte zu erhöhen. Ziel sollte es sein, dass wenigstens 15 % der Referenzpunkte aus kulturellen Erfolgsfaktoren resultieren.

1.13. Zuschauererfolg im Ausland (§ 76 FFG 2015)

Die gestrichene Regelung, Referenzpunkte auch aus dem Zuschauererfolg im Ausland sammeln zu können, ist zurückzuholen. Wir regen jedoch an, die ehemals sehr ambitionierte Umsatzschwelle von 4 Mio. EUR bei niedrig budgetierten Filmen weiter auszudifferenzieren und zu senken. So sollte die entsprechende Umsatzschwelle für Filme, die unter 4 Mio EUR gekostet haben, 2 Mio. EUR betragen und für Filme, die unter 2 Mio. EUR gekostet haben, hat der Auslandsumsatz 1 Mio. EUR zu überschreiten. Reziprok dazu sinkt dann der anrechenbare Punktwert von 200.000 Punkten auf 100.000 resp. 50.000 Punkten.

In § 76 Absatz 2 wurde vorgesehen, dass der Zuschauererfolg im Ausland nur Berücksichtigung findet, wenn der Film in Deutschland mindestens 50.000 Besucher hatte. Wir halten das für eine unnötige Hürde. Warum sollte ein im Ausland erheblich erfolgreicherer Film eventuell an seinem schwachen Inlandsergebnis scheitern, das er nun kompensiert hat? Diese Kritik gilt auch für § 80 Absatz 2 (FFG 2015), wo für Dokumentar-, Kinder- und Low Budget-Filme noch 25.000 Besucher im Inland erforderlich sind. Falls überhaupt sollte die zu übertreffende Inlandsschwelle einheitlich bei 12.500 Besuchern liegen.

1.14. Verwendung der Referenzmittel (§ 130 Abs.3)

Die Verwendung von Referenzmitteln zur Kapitalaufstockung auf 500.000 EUR innerhalb von 5 Jahren zu beschränken, erscheint uns recht hoch gegriffen, schließlich wird dieser Betrag dem Filmförderungs-Kreislauf entzogen. Wir halten hier 300.000 EUR in drei Jahren für angemessener und danach eine Aussetzung über den gleichen Zeitraum. Zu überlegen ist ferner, ob bei einer solchen Umwandlung nicht gleichzeitig eine Verpflichtung abzugeben ist, wenigsten 25% der Eigenkapitalaufstockung-Mittel für die Stoff- und Projektentwicklung einzusetzen.

2. Kinokultur und Distribution

2.1. Rolle des Kinos

Kino ist ein soziokultureller Ort der Begegnung, der gemeinsamen ästhetischen Erfahrung, des Austauschs, der Reflektion, des Gesprächs, des Zusammenhalts der Gesellschaft und stellt besonders auf dem Land einen wichtigen Standortfaktor dar. In dieser gesellschaftlichen und kulturellen Funktion und Bedeutung sind Kinos stärker als bislang zu fördern, um erstens ihren Bestand in der Fläche zu sichern

und ihnen zweitens zu ermöglichen, mit einem langfristig angelegten anspruchsvollen Programm und einem attraktiven Rahmenprogramm ein neues Publikum vor Ort zu gewinnen und zu halten und auf diese Weise zur kulturellen Bildung beizutragen.

Kino als soziokulturellen Erfahrungsort zu fördern ist eine Aufgabe von gesamtstaatlicher Bedeutung. Wir begrüßen eine entsprechende Aussage im Koalitionsvertrag der Bundesregierung und fordern, eine nachhaltige Strategie für die Publikumsgewinnung und das Zielgruppenmarketing für ein anspruchsvolles Programm zu entwickeln. Den Kinos wird dadurch ermöglicht, vor Ort mit den ihnen vertrauten Partnern und Organisationen zusammenzuarbeiten.

2.2. Kuratorische Arbeit muss unterstützt werden

Wenn wir die gemeinsame Film-Rezeption als kulturellen Wert begreifen (und das gerade gestartete Programm zum Erhalt des Kinos als Ereignisort in ländlichen Regionen deutet darauf hin, dass wir mit dieser Meinung nicht alleinstehen) dann reicht es nicht aus, allein die technische Infrastruktur der Kinos und Abspelstätten zu fördern. Kino-Arbeit - das lehrt uns der Erfolg der Festivals - ist zielgruppenorientierte Kulturarbeit. Die Ansprache und „Pflege“ des Publikums kann nicht zentralisiert werden, sie muss gezielt „vor Ort“ geschehen, sie ist zeitintensiv und langwierig und sie münzt sich nicht unbedingt sofort in höhere Besucherzahlen um. Deshalb brauchen die Kinos für diese kuratorische Arbeit direkte Unterstützung.

Die FFA sollte mit einem gesonderten Programm gezielte Projekte in diesem Bereich durch Zuschüsse fördern. Wie z.B. ein Förderprogramm, das die Kinos in die Lage versetzt, vor Ort eine nachhaltige Strategie für die Publikumsgewinnung und das Zielgruppenmarketing für ein anspruchsvolles Programm zu entwickeln.

Was die FFA mit ihren schwindenden Einnahmen leisten kann, um die Aufmerksamkeit des potenziellen Publikums wieder stärker auf das breitgefächerte Angebot des deutschen Films zu lenken, wird für die erhoffte Trendwende allerdings nicht reichen. Das Kino – oder, besser: der Kino-Film steht im Wettbewerb mit einer Unzahl anderer attraktiver Freizeitangebote, die den Konsumenten des digitalen Zeitalters bequem frei Haus geliefert werden.

Nicht nur, indem es Menschen in einem Raum zusammenführt, sondern auch als Ort unmittelbarer aktiver Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur sowie mit geschichtlichen, gesellschaftsrelevanten und politischen Themen überragt die kulturpolitische Bedeutung des Kinos viele andere Angebote der heute allgegenwärtigen Event-Kultur, vielerorts ist es ein Identifikationsmerkmal und ein Kristallisationspunkt des kulturellen Lebens.

Deshalb erscheint es uns unabdingbar, neben der Produktionswirtschaft auch die Kinos bei der Erfüllung ihrer gesellschaftlichen Aufgaben massiv aus öffentlichen Mitteln zu unterstützen. Eine solche institutionalisierte Unterstützung der Kinos, um den flächendeckenden Bestand dieser Orte ob ihrer kulturellen und gesellschaftspolitischen Bedeutung zu gewährleisten, braucht letztlich die Anstrengung des Bundes, der Länder und der Kommunen vor Ort. Nur eine massive Anschubfinan-

zierung des Bundes kann die Etablierung eines solchen Förderprogramms mit den entsprechenden, für einen durchschlagenden Erfolg benötigten Richtlinien gewährleisten. Ähnlich wie seinerzeit beim DFFF kann so sichergestellt werden, dass die Förderungen auch zu den gewünschten Effekten führen: eine starke lokale Verankerung der Kinos vor Ort, lokales Marketing, Abspielquote und Sicherstellung der richtigen Abspielschienen für deutsche und europäische Spiel- und Dokumentarfilme seien hier nur als erste Eckpunkte eines solchen Kinoförderfonds genannt.

2.3. Verleih

Die verschiedenen Bestandteile der Filmförderung müssen voneinander entkoppelt werden. Wir plädieren dafür, dass Verleihförderungen unabhängig von der Produktionsförderung sind. Das bedeutet: Verleihförderung soll grundsätzlich auch denjenigen Filmen zugute kommen können, die keine Produktionsförderung bekommen haben. Dies gilt für deutsche wie auch für internationale Produktionen.

Für eine lebendige Film- und Kinokultur ist es wichtig, dass möglichst viele Produktionen die Chance auf diese wichtige Unterstützung für eine Kinopräsenz bekommen. Kinoverleih darf keine Voraussetzung für Produktionsförderung sein. Ebenso wichtig ist es im Gegenzug, die Produktionsförderung von der Verleihzusage zu entkoppeln. Das gilt für alle Förderinstrumente, insbesondere für den DFFF.

Mit der Verbindung von Produktionsförderung und Verleihzusage wird suggeriert, dass alle Filme ins Kino kommen und dort eine gute Auswertung erfahren können. Sie ist auch einer der Gründe für die steigende Zahl der Kinostarts, die zur Folge hat, dass Filme schlechterer Qualität die Kinos verstopfen.

Die Entkopplung von Verleih- und Produktionsförderung entbindet auch Verleiher von der Notwendigkeit, sich an Projekten zu beteiligen, von denen sie nicht absehen können, ob der Film im Kino eine Chance hat.

Um eine deutliche Verbesserung der Abspielsituation der in Deutschland und Europa geförderten Filme zu erreichen, bedarf es einer eigenen Förderlinie, die das bestehende Engagement der deutschen Verleiher unterstützt, indem für bestimmte Filme das Engagement der Verleiher pro Startkopie gematcht wird. Filme, die im Vorfeld der Produktion bereits mit hohen Minimumgarantien der größeren Verleiher finanziert und mit großen Vorkostenzusagen versehen sind, benötigen eine solche Förderung nicht, denn diese Zusagen sind i.d.R. über TV-Output-Deals der wenigen großen Verleiher, die über solche ‚deals‘ verfügen ‚abgesichert‘. Die kulturell interessanteren und künstlerisch wichtigeren Produktionen erreichen solche Zusagen nicht und werden i.d.R. von unterkapitalisierten Verleihern unter sehr riskanten Bedingungen mit niedrigen Marketingkosten an den Markt gebracht. Eine Verleihplattform, auf der die fertiggestellten Filme, die ohne Minimum-Garantie eines Verleihers produziert wurden, angeboten und vertrieben werden, würde den interessierten Verleihern die Möglichkeit geben, ein Angebot mit einem Herausbringungskonzept, der Angabe einer Mindestanzahl von Startkopien, verbunden mit einem Herausbringungsbudget abzugeben. Der Verleih, für den sich der Produzent oder die Produzentin entscheidet, würde anschließend automatisch eine Aufstockung seines Herausbringungsbudgets erhalten, z.B. in der Höhe von 1.500€ oder 2.000€ pro Startkopie.

Der Vorschlag, für die beiden Segmente „Abspiel“ und „Verleih“ eigene Förderprogramme nach dem Vorbild des DFFF oder in Anlehnung an das Projekt zur Sicherung des deutschen Filmerbes in gemeinsamer Anstrengung von Bund, Ländern und (in diesem Fall) der Kommunen aufzulegen, resultiert aus der Überlegung, dass solche Maßnahmen zur Rettung des Kulturorts „Kino“ und des Kulturguts „Kinofilm“ Festivals eine kulturpolitische Aufgabe ersten Ranges sind, dass sie außergewöhnlich hohe finanzielle Anstrengungen erfordern und dass die FFA angesichts dieses erheblichen Finanzbedarfs bei gleichzeitig sinkenden Einnahmen gar nicht mehr in der Lage sein wird, die Bedürfnisse in allen Förderbereichen gleichermaßen zu erfüllen.

Die finanzielle Absicherung dieser kulturpolitischen Aufgaben durch Haushaltsmittel könnte das Budget der FFA entlasten und würde eine stärkere Konzentration auf deren ursprüngliche Kernaufgabe: die Entwicklung und Herstellung herausragender neuer deutscher Kinofilme ermöglichen.

2.4. Rezeptionsgewohnheiten im Wandel

Es gibt ein Publikum für Kino-Ereignisse wie Festivals, in deren Programm ein großer Teil deutscher Filme inzwischen einen beträchtlichen Teil seines Kinopublikums findet und dort teilweise Zuschauerzahlen erreicht, die von der deutschen Förderpolitik nicht länger ignoriert werden sollten.

Es sind gesellschaftliche Gruppen und Milieus, die sich nach wie vor über Themen ökologischer, sozialer, gesundheitlicher, sportlicher oder anderer Art zusammenfinden und die als Zielgruppe für Filme in Frage kommen, die ihre spezielle Interessenlage behandeln.

Es sind unzählige Clubs, Kneipen und Kulturzentren, die kollektive Filmveranstaltungen auch dort möglich machen, wo es schon längst kein gewerbliches Kino mehr gibt. Sie sind nicht nur Bestandteil, zum Teil sind sie sogar Garanten einer lebendigen Filmkultur. Auch ihre Arbeit muss unbedingt in eine Gesamtbetrachtung des Erfolgs und der Wirkung deutscher Filme und insbesondere des Dokumentarfilms mit einfließen, denn der kulturelle Erfolg eines Films konnte eigentlich noch nie und er kann erst recht nicht in der derzeitigen Umbruchsituation der gesamten Kino-Branche mit dem Erfolg an der Kinokasse gleichgesetzt werden.

2.5. Sperrfristen (§§ 53-58)

Schließlich plädieren wir dafür, dass durch die Erneuerung des FFG die Kinos zu einem selbstbewussteren Umgang mit den neuen Vertriebsformen ermutigt und unterstützt werden. Wir setzen auf ein Ende der alten Auswertungsfenster und plädieren für neue Vergütungsmodelle, mit denen Kinos als ErstauswerterInnen gestärkt werden, indem sie an den VOD-Erlösen der von ihnen vertriebenen Filme beteiligt werden:

Der Kinostart eines Films hat weiterhin die Möglichkeit, Aufmerksamkeit zu erregen, Filme bekannt zu machen und ins Gespräch zu bringen. Mit ihrer Öffentlichkeitsarbeit leisten die Kinos einen wichtigen Beitrag dazu. Deshalb sollten sie in die Online-Auswertung mit einbezogen werden. Sie sollen an den Einnahmen aus dem VOD-Vertrieb beteiligt werden, wobei sich die Höhe der Beteiligung nach der Dauer

des Kinoeinsatzes und der erzielten Besucherzahlen richtet. Dafür gibt es verschiedene Modelle, unter anderem die Möglichkeit, dass Kinos den VOD-Vertrieb auf ihren eigenen Homepages anbieten können.

Angesichts des Wandels der Distributionsformen und der stark wachsenden Bedeutung von Onlinevertrieb fordern wir eine Aufhebung der bislang gesetzlich festgelegten Sperrfristen. Stattdessen plädieren wir für die Möglichkeit, flexible und individuelle Regelungen zwischen den Kinos und den VerleiherInnen/ ProduzentInnen zu vereinbaren. Das ermöglicht die dringend notwendige Entwicklung alternativer Herausbringungsstrategien, insbesondere an der Schnittstelle zwischen Kino- und VOD-Auswertung.

2.7. Filmbildung stärken

Wir plädieren für eine größere Rolle des Films schon in der Schule, um Schülerinnen und Schüler an den Kinofilm als Kulturgut heranzuführen, ihn sehen, entschlüsseln und schätzen zu lehren.

Kulturvermittlung als solche gewinnt eine immer größere Bedeutung innerhalb der Gesellschaft, die alle Altersklassen und Gruppen der Gesellschaft umfassen muss. Um die Filmkultur in Deutschland zu fördern, ist es unabdingbar, Film als Leitmedium im Schulunterricht zu verankern und zwar ab der ersten Klasse. Dabei darf Filmbildung nicht im Dienst anderer Fächer stehen, sondern legitimiert sich aus eigenem Recht, weshalb die Ästhetik, das filmische Erzählen, die Vermittlung der Filmgeschichte und der Vielfalt kinematografischer Formen im Mittelpunkt des Fachs stehen müssen.

Aus- und Fortbildung von Lehrkräften und geeignetes Lernmaterial sind Voraussetzung. Für die Filmbildung in den Schulen müssen neue Formen des Lehrens und des Lernens entwickelt werden. Dazu bedarf es der Ausbildung von FilmpädagogInnen sowie der regelmäßigen Weiterbildung von Lehrkräften. Außerdem müssen neue im Internet verfügbare *Learning Tools* entwickelt werden, mit deren Hilfe sich Filmanalyse und Vermittlung von fundiertem Filmwissen adäquat umsetzen lassen.

In die schulische Bildung sind Festivals und das Kino als außerschulischer Lernort vor Ort einzubinden. Dabei darf diese Art der Filmbildung im Kino finanziell nicht zu Lasten des Kinos selbst gehen. Differenzen zwischen dem Eintrittspreis für die Schulen und dem regulären Ticketpreis sind auszugleichen.

3. Nachwuchs

Film war bereits das Leitmedium des 20. Jahrhunderts und hat im 21. Jahrhundert – gerade auch in und durch die technische Entwicklung geschaffenen zusätzlichen Formen – eher noch an Bedeutung gewonnen. Viele junge Menschen zieht es in die Berufe unserer Branche – viel mehr, als im Arbeitsmarkt langfristig ein Auskommen finden können. Ihre Talente, Biographien, Erzählanliegen sind höchst heterogen. Und kaum einmal lässt sich schon frühzeitig der Wert des späteren Beitrags des einzelnen Nachwuchsfilmchaffens für die Zukunft des deutschen Films erkennen. Dementsprechend erscheint es wichtig, möglichst vielen potentiellen Talenten erst einmal eine Chance zu geben.

3.1. Nachwuchsförderung

Dennoch werden die öffentlich-rechtlichen Sender im gegenwärtigen System nicht aus der Pflicht entlassen, sich eindeutig und kontinuierlich um die Förderung des filmischen Nachwuchses zu kümmern. Diese Verpflichtung sollte Gegenstand des Rundfunkstaatsvertrages werden.

Neben den geordneten Ausbildungsgängen gibt es in unserer Branche schon traditionell auch AutodidaktInnen und QuereinsteigerInnen – als in der Praxis häufig steinigere, aber unbedingt gleichwertigen Weg. Die durch die Digitalisierung ausgelöste Demokratisierung hat diesen Weg für eine größere Zahl von FilmemacherInnen gangbar gemacht, weil sich die nicht substituierbaren Kosten weiter reduziert haben. Ergänzung der Nachwuchsförderung:

3.2. Nachwuchstopf

Der Vielfalt der Einstiegswege entspricht die Vielfalt von Finanzierungsoptionen für Nachwuchsprojekte. Ein Pluralismus aus Förderinstitutionen, Mäzenen und anderen Finanzierungsquellen gibt auch besonderen Ansätzen eine Chance, einen Finanzierungspartner zu finden, der sich genau hierfür begeistern lässt. Daher erscheint hier nicht Konzentration, sondern eher noch eine Verbreiterung der Möglichkeiten angesagt: Und zwar ganz konkret dadurch, im Zuge einer Neustrukturierung der Förderinstitutionen einen bundesweiten Nachwuchstopf für Projekte mit knappen Budgets einzurichten, der als Alleinflanzierungsquelle dienen kann (aber nicht muss). Bei diesem Topf sollten die Projekte von AutodidaktInnen und QuereinsteigerInnen die gleiche faire Chance bekommen.

Last but not least würden wir es begrüßen, die hier angesprochenen Gedanken diskutieren zu können und schlagen Gesprächsrunden vor, die das Verhältnis aller Beteiligten füreinander stärken und vertiefen sollen.

Bundesverband für Regie e.V.

Der Vorstand

Mit freundlichen Grüßen

Cornelia Grünberg

Gf Vorstand