

# **Filmjahr 2004**

## **Lexikon des Internationalen Films**

Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen,  
auf Video und DVD

Redaktion  
Horst Peter Koll und Hans Messias

Mitarbeit DVD  
Jörg Gerle

Herausgegeben von der Zeitschrift «film-dienst»  
und der Katholischen Filmkommission für Deutschland

Mit einem Kino-Brevier des Verbands der deutschen Filmkritik e.V.

# **SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Vorwort «Filmjahr 2004»</b>	6	2004 – Odyssee im Cyerspace Der epochale Einbruch des Digitalen in die Filmwelt	
<b>Chronik des Filmjahres 2004</b>	7	Von Günter Jekubzik	63
<b>Notizen zum Kino # 01</b>		FIPRESCI-Preise 2005	67
Brevier des «Verband der deutschen Filmkritik e.V.» (Deutsche Sektion der FIPRESCI)	28	<b>Lexikon der Filme 2004</b>	75
Einleitung		<b>Die besten Kinofilme des Jahres 2004</b>	503
Von der Brücke hinunter in den Fluss spucken oder Gesellschaftskritik von Rang?		<b>«Sehenswert» 2004</b>	523
Von Josef Schnelle	28	<b>Kinotipp der katholischen Filmkritik</b>	525
<b>Durchlauferhitzer</b>		<b>Die herausragenden DVD-Editionen 2004</b>	529
Zur Lage der Filmkritik in Deutschland		<b>Die Kurzfilm-DVD-Edition EUROPÄISCHE VISIONEN</b>	556
Von Claudia Lensen	29	<b>Preise</b>	
<b>Immer auf den größten Haufen</b>		35 Festivalpreise 2004 der Internationalen katholischen Organisation SIGNIS	557
Eine filmpolitische Wende gefährdet den Film als kulturelles Gut		Deutscher Filmpreis 2004	566
Von Josef Schnelle	35	Bayerischer Filmpreis 2004	567
<b>The Same Old Song, But With A Different Meaningoder: Wann sind wir denn nun endlich wieder wer?</b>		Die internationalen Filmfestspiele Berlin	568
Notizen zu aktuellen Tendenzen im deutschen Film	38	Die internationalen Filmfestspiele in Cannes	571
Von Ulrich Kriest		Die internationalen Filmfestspiele in Locarno	572
<b>Die ganze Heimat</b>		Die internationalen Filmfestspiele in San Sebastián	573
Überlegungen zur Heimat-Trilogie von Edgar Reitz	43	Die internationalen Filmfestspiele in Venedig	574
Von Marli Feldvoß		Internationales Filmfestival Mannheim- Heidelberg	575
<b>Super Size Reality</b>		Europäischer Filmpreis 2004	576
Die schleichende Fiktionalisierung des Dokumentarfilms	48	Amerikanische Akademiepreise 2004 («Oscars»)	577
Von Silvia Hallensleben		Weitere Preise 2004	578
<b>Nachrichten vom Untergang</b>		<b>Anschriften aus Film und Fernsehen</b>	581
Aktuelle deutsche Filme über das Dritte Reich	53	<b>Lexikon der Originaltitel 2004</b>	592
Von Marcus Stiglegger		<b>Lexikon der Regisseure 2004</b>	608
<b>Unterricht mit «Shrek» &amp; Co.</b>			
«Lernort Kino», «Cinéfête» und andere Aktionen locken Schüler ins Kino			
Von Andrea Dittgen	59		

## Zwischen Aufschwung und «Untergang» Das Filmjahr 2004 in einer Art von Chronik



Wie immer sind die Eindrücke eines zu Ende gegangenen Filmjahres reichhaltig, vielfältig und heterogen. Wer allzu vorschnell 52 Kino-Startwochen, zahlreiche (nationale wie internationale) Filmfestivals, hochkarätige Ausstellungen, Retrospektiven und diverse öffentliche Diskussionen auf wenige griffige Aussagen reduzieren will, der verweigert sich vor allem auch der «gefühlten» Wirklichkeit, die allein ein einziges Kinoerlebnis zu prägen vermag. Ob 2004 ein filmkünstlerisch herausragender Jahrgang war, ob das Jahr wirtschaftlich als bedeutend einzustufen ist – das mögen keine unwichtige Fragen sein, aber sie verblassen angesichts auf der Netzhaut und ihm Gefühlshaushalt des Kinobesuchers nachwirkender Bilder und Szenenfolgen: Tom Cruise als sterbender (Samurai-)Killer, der in Michael Manns *COLLATERAL* zusammengesunken auf einem U-Bahn-Sitz der Endstation entgegenfährt; der fürsorgliche Vater in Kim Ki-duks *SAMARIA*, der seine vermeintlich unschuldig-reine Tochter frühmorgens zärtlich mit Musik weckt, indem er ihr einen Kopfhörer aufsetzt; die Blicke und Gesten von Sandrine Bonnaire und Fabrice Luchini in *INTIME FEINDE* von Patrice Leconte, die sich abtasten und entdecken, sich herausfordern und infrage stellen; die ungebremsste, «wilde» Lebensenergie von Sibel Kekilli und Birol Ünel zwischen Glück und Trance, Wut und Buße in Fatih Akins *GEGEN DIE WAND* – jeder enthusiastische Kinogänger wird die Palette solcher Szenen und Eindrücke durch seine eigenen Wahrnehmungen und Empfindungen verlängern und ergänzen können.

Und doch gibt es auch rein rechnerisch (Zahlen-)Werte, die das Kinojahr 2004 als be-

eindruckend erfolgreich ausweisen: 7,8 Mio. mehr Menschen als im Vorjahr strömten in die Kinos, insgesamt wurden 156,7 Mio. Eintrittskarten verkauft. Immerhin ging, statistisch gesehen, jeder Deutsche 1,9 Mal im Jahr ins Kino. Doch internationalen Blockbustern à la *HERR DER RINGE – DIE RÜCKKEHR DES KÖNIGS* (der bereits am 17.12.2003 startete, aber noch die ersten Wochen des folgenden Jahres prägte) oder *HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN* zum Trotz: Es war das Jahr des deutschen Kinofilms, das den Aufschwung beförderte. Alles kam zusammen: kommerziell erfolgreiche Filme wie *(T)RAUMSCHIFF SURPRISE – PERIODE 1* (9,15 Mio. Besucher), *7 ZWERGE – MÄNNER ALLEIN WALD* (6,5 Mio.) oder *DER UNTERGANG* (4,5 Mio.); erfolgreiche Kinder- und Familienfilme wie *LAURAS STERN* (1,3 Mio.), *BIBI BLOCKSBERG UND DAS GEHEIMNIS DER BLAUEN EULE* (1,2 Mio.) und *SAMS IN GEFAHR* (800.000 Besucher); «junge» Filme wie *GEGEN DIE WAND*, *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI*, *MUXMÄUSCHENSTILL* und *SCHULTZE GETS THE BLUES*; nicht zuletzt auch wieder Dokumentarfilme wie *RHYTHM IS IT!* und *DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL* – deutsche Filme fanden ihr (jeweiliges) Publikum, wurden also wahrgenommen und anerkannt. Hinzu kommen zwei «Oscar»-Nominierungen, ein «Berlinale»-Sieger, der Europäische Filmpreis, neue internationale Anerkennung (auch beim Festival in Cannes). Auch Kulturpolitiker und Filmförderer erkennen, dass gerade in der Vielfalt des aktuellen deutschen Kinofilms seine Qualität und Perspektive liegt. Und in der Tat ist es gut, wenn zu den gefühlten Eindrücken eines Kinojahres eben nicht mehr nur die tänzerische Eleganz des bleichgesichtigen Elfen-Kämpfers Legolas aus *HERR DER RINGE* oder die großen naiven Augen des zwischen



Liebe und Pflicht zerrissenen Spider-Man gehören – sondern eben auch die täppische Sprachlosigkeit von Horst Krause als Schultze, der «seinen» Akkordeon-Blues bekommt, oder das wache, suchende Gesicht von Julia Jentsch in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI*.

### Januar

Nach jahrelangem Tauziehen gibt es ein neues Filmförderungsgesetz (FFG), das am 1. Januar in Kraft tritt. Und schon sind dunkle Wolken am Himmel: Der Hauptverband deutscher Filmtheater (HDF) kündigt eine Klage der mittelständischen Kinobesitzer gegen das Gesetz an, das Produzentenbündnis «Film20» warnt davor, ebenso die Staatsministerin für Kultur, Christina Weiss; auch die neu gegründete Deutsche Filmakademie findet die Klage absurd. Zu den Neuerungen des Gesetzes zählt, dass endlich auch die Fernsehanstalten zur Kasse gebeten werden; genau besehen, dürfen sie sich in Zukunft sogar Werbetrailer für ihre eigenen Filme im Fernsehprogramm als Filmförderung anrechnen lassen. Auf dem Papier ist das zehn Mio. Euro wert. Die Kinobesitzer dagegen sollen in Zukunft pro Eintrittskarte drei Cent mehr abführen – sie werden also wirklich zur Kasse gebeten, und darin sieht der HDF eine verfassungswidrige Ungleichbehandlung. «Seltsam an dieser Angelegenheit», findet Josef Schnelle, «ist, dass monatelang verhandelt wurde, aber immer noch keine Einigkeit herrscht. Vielleicht entdecken ja noch mehr Lobbyisten, welche Nachteile das Gesetz für sie mit sich bringt. Genau betrachtet, schießt das neue Filmförderungsgesetz (FFG) auf drei bis vier Filme im Jahr, die an der Kinokasse reüssieren, und noch auf zwei weitere, die wenigstens bei der Kopienverteilung in der «Oberliga» mitspielen. Doch der große Rest?» (*film-dienst* 5/04)

Für den Dokumentarfilm lässt sich das Jahr gut an, zumindest für die Filmstudenten Byambasuren Davaa und Luigi Falorni, die ihre *GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL*

(Start: 8.1.) in die Kinos bringen. Ein in der Mongolei angesiedeltes «Doku-Märchen», das von Menschen und ihren Traditionen erzählt, die oft im Widerspruch mit den Anforderungen der Moderne stehen. Der Dokumentarfilm als Rückzugsmöglichkeit in eine wenn auch nicht heile, so doch real existierende Wirklichkeit, die die Symbiose von Tradition und Fortschritt ausbalanciert. Die Geschichte des Kamels wird für den «Oscar» nominiert und öffnet ihren Regisseuren die Tür für ein weiteres mongolisches Projekt. Überhaupt scheint der Dokumentarfilm im Vormarsch; was nicht nur mit der Sehnsucht der Kinogänger nach Authentizität zu tun hat, sondern vor allem mit dem Engagement kleiner und mittelgroßer Verleiher, die ihn überhaupt in die Kinos bringen. Während über die «Oscar»-Träume des Kamels noch schlaflose Nächte verbracht werden müssen, folgt im März Aelrun Goettes erschütternder Film *DIE KINDER SIND TOT*, der sich mit einer «Rabenmutter» auseinandersetzt, die im Sommer 1999 ihre beiden Söhne in Frankfurt/Oder verdursten ließ; dabei belässt er es nicht bei oberflächlichen Schuldzuweisungen, sondern versucht, der Struktur einer Gesellschaft auf den Grund zu gehen, in der sich jeder nur selbst der Nächste ist. *AUS LIEBE ZUM VOLK* (Regie: Eyal Sivan und Audrey Maurion) folgt am 22.4. Der Film blättert ein wenig weiter in der deutschen Vergangenheit zurück und setzt sich mit der Gefühlslage eines ehemaligen Stasi-Offiziers auseinander, der auch heute noch davon überzeugt ist, zum Wohle seiner (Volks-)Genossen gehandelt zu haben. Dabei offenbart der klug strukturierte Film das Psychogramm eines Menschen, dessen institutionalisierter Sicherheitswahn zu paranoiden Verhaltensmustern geführt hat. In Gegensatz zur individuellen Fallstudie macht Volker Koepp in *DIESES JAHR IN CZERNOWITZ* (Start: 17.6.) die Tragödie unseres Jahrhunderts augenfällig. Dabei verbindet er die unterschiedlichsten Lebensgeschichten zur meisterlichen Metapher, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft



ineinander fließen und die dem Traum von einem wirklich geeinten Europa Ausdruck verleiht. Weit spektakulärer ist Pepe Danquarts HÖLLENTOUR, eine perfekt geschnittene Bilanzierung der Tour de France 2003, die aus der Sicht zweier hochrangiger «Wasserträger» die «Tour der Leiden» Revue passieren lässt. Hier stehen nicht die Helden/Sieger im Mittelpunkt, sondern jene, die ihnen zum Sieg verhelfen. Ein weiteres dokumentarische Highlight, Andres Veiels DIE SPIELWÜTIGEN, wird im Juni von sich reden machen (siehe dort).

Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION (Start: 8.1.) sorgt für Furore: ein nuanciertes Kammerspiel über die/das/den Fremde(n), in dem zwei in Tokyo gestrandete US-Amerikaner über die Flüchtigkeit ihres Daseins nachdenken. Die nuancierte Tragikomödie lotet die Charaktere feinfühlig aus und wird bei der «Oscar»-Verleihung im März zu Recht mit dem Preis fürs beste Drehbuch bedacht. Am selben Tag startet KALENDER GIRLS, eine Sozialkomödie in bester britischer Arbeitertradition (Regie: Nigel Cole), die liebenswerte Unterhaltung rund um die Mitglieder eines Frauenverbandes bietet, die sich für züchtige Aktfotos ablichten lassen und den Erlös des daraus entstandenen Kalenders für wohltätige Zwecke stiften. Von dem hübschen Film, gedreht nach tatsächlichen Ereignissen, und seinem karikativen Beispiel geht eine beachtliche Sogwirkung aus. So lassen ostwestfälische Landfrauen in der Folge ebenso die Hüllen fallen wie Feuerwehrmänner, um den erzielten Reingewinn der Allgemeinheit zur Verfügung zu stellen. Kino erzielt also doch die eine oder andere Wirkung außerhalb des dunklen Saales.

Am 7. Januar stirbt die schwedische SchauspielerIngrid Thulin, deren strenge Charaktere, die immer von einer Aura verschatteter Intelligenz umgeben waren, einer Reihe von Ingmar-Bergman-Filmen ihren Stempel aufdrückten. Durch LICHT IM WINTER (1963) oder das quälische Frauendrama SCHREIE UND FLÜSTERN (1972), wurde Ingrid

Eher dem anspruchsvollen Mainstream verhaftet war der Darsteller O. W. Fischer, schon auf Grund seiner Physis zum Herzensbrecher prädestiniert. In den 1950er-Jahren avancierte er zum bestbezahlten deutschsprachigen Schauspieler und drehte weiblichen Co-Stars wie Ruth Leuwerick, Liselotte Pulver, Hildegard Knef und Romy Schneider den Kopf. In Filmen wie PETER VOSS, DER MILLIONENDIEB (1958) und HELDEN (1959) spielte Fischer sein komödiantisches Talent aus, während seine dramatischen (Titel-) Rollen in HANUSSEN (1955) und LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS (1954/55) Vergleichen mit späteren Adaptionen der Stoffe durchaus standhalten. Der neunfache «Bambi»-Preisträger stirbt am 29. Januar in Locarno.



Thulin einem anspruchsvollen Filmpublikum bekannt, in die Filmgeschichte ein ging sie durch Bergmans «Skandal»-Film DAS SCHWEIGEN (1963), in dem sie sich als Schwester einer an Tuberkulose erkrankten Frau bis zur Selbstaufgabe vor der Kamera preisgab.

## Februar

Mit WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN (Start: 12.2.) setzt der aktuelle deutsche Film früh im Jahr eine eindrucksvolle Duftmarke. Wohin treiben wir? So fragte schon die junge Bürgersfrau Melanie in Theodor Fontanes *L'Adultera*, als sie fiebernd vor Begehren und unerfüllter Liebe in einem leise schaukelnden Boot unter funkelnden Sternen den Strom hinabtrieb. 50 Jahre später, mitten in der Zeit der vom Aufbruch geprägten und doch so fragilen Ruhe der Weimarer Republik, verbindet sich für eine sinnsuchende Jugend existenzielles Fragen immer noch mit spätromantischen Träumereien zu einer ungebrochen «modernen» Sehnsucht nach dem «Übergroßen», nach Mythen und mächtigen Gesten in einer verwirrenden Zeit. Es ist dies

# NOTIZEN ZUM KINO # 01

## Brevier des «Verband der deutschen Filmkritik e.V.» (Deutsche Sektion der FIPRESCI)

### Einleitung

#### Von der Brücke hinunter in den Fluss spucken oder Gesellschaftskritik von Rang?

Von Josef Schnelle



Als ich zum ersten Mal jemanden erzählte, ich sei Filmkritiker, wurde ich ungläubig gefragt: «Und davon kann man leben?» Die Frage ist heute aktueller denn je. Abgesehen von einer Handvoll fest angestellter Redakteure mit Schwerpunkt Filmkritik bei den großen Zeitungen kann tatsächlich kaum jemand allein von der Filmkritik leben. Viele Filmzeitschriften und neuerdings Internetseiten mit Filmkritiken sind im Grunde reine Liebhaberprojekte. Die professionellen Veröffentlichungsmöglichkeiten bei Zeitungen, Radiosendern und Fernsehanstalten sind in den letzten Jahren dramatisch zurückgegangen. Die Honorare hingegen sind kaum gestiegen. Es gehört also immer schon eine große Portion Leidenschaft für den Film dazu, wenn man sich der Filmkritik widmet.

Die ökonomische Seite ist weniger aufregend. Die meisten Filmkritiker leben von der Hand in den Mund. Sie schreiben sich aber nicht nur die Finger wund. Manche arbeiten auch noch für Filmfestivals. Sie suchen Filme aus, leiten Podiumsdiskussionen und produzieren Festivalkataloge. Andere sind für Film-museen oder im akademischen Bereich tätig. Schließlich gibt es noch diejenigen, die mehr oder weniger offen für Filmverleiher Pressehefte schreiben. Können die dann noch kri-

tisch sein? Das ist eine der Diskussionen, die der «Verband der deutschen Filmkritik» (VdFk) – mit rund 300 Mitgliedern der größte nationale Zusammenschluss von Filmkritikern innerhalb der internationalen Dachorganisation FIPRESCI – immer wieder führt. Es gibt kaum eine Berufsgruppe, die so gerne ihr Selbstverständnis diskutiert wie die Filmkritiker. Das kann man in 35 Aktenordnern unserer Vereinsgeschichte nachlesen (lohnendes Material für mindestens eine Magisterarbeit). Der VdFk existiert unter dem Namen «Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten» schon seit den 1950er-Jahren, vergibt seither den «Preis der deutschen Filmkritik» und setzt sich in Seminaren mit Filmkritik und -politik, aber auch mit dem Verhältnis zu anderen Film-Berufsgruppen auseinander.

Zwischen Berufsstandsvertretung gegenüber Filminstitutionen und politischen Gremien und einer quasi gewerkschaftlichen Interessenvertretung gegenüber Publikationsmedien, aber auch den Kinobesitzern und Verleihern, sucht der Verband nach seinem Standort. Manche von uns würden den Verband auch gerne als eine Art «Kampfverband für den Autorenfilm» sehen. Ist Filmkritik eine eigenständige literarische Gattung, reiner Service oder gar Gesellschaftskritik von Rang, wie Siegfried Kracauer sie verstanden wissen wollte? Ist Filmkritik mächtig? Kann sie die

Karriere eines Films tatsächlich beeinflussen, wie es die Filmemacher und Produzenten nach schlechten Kritiken immer behaupten? Sitzen wir alle in einem Boot? Die Filmemacher und die Kritiker? Diese und andere Fragen werden uns weiter beschäftigen. Nicht nur deswegen haben wir die Anregung gerne aufgegriffen, im *Lexikon des internationalen Films* für das Filmjahr 2004 erstmals einen eigenen geschlossenen Teil mit Texten unserer Mitglie-

der zu veröffentlichen. Wir möchten, dass eine Tradition daraus wird. Es besteht nicht der Anspruch, das vergangene Filmjahr in allen seinen Aspekten abzubilden – also kein Vollständigkeitsanspruch. Es handelt sich schließlich um Autorentexte und nicht um Verlautbarungen. Aber es ist eine gute Gelegenheit, Tendenzen in der Weltkinematografie, medienpolitische Entwicklungen und Zukunftsperspektiven des Films darzustellen.

## Durchlauferhitzer

### Zur Lage der Filmkritik in Deutschland

Von Claudia Lenssen

Wunderbar, schon vormittags ins Kino zu gehen! Aber kann man denn davon leben? Wer den Beruf des Filmkritikers in Deutschland ausübt, bekommt die gegensätzlichen Kommentare, die neidvollen und die abschätzig mitfühlenden, fast in einem Atemzug zu hören.

Diese Arbeit ist von einem gewissen Nimbus umschmeichelt, einer Vorstellung luxurierender Bohème. Besteht der Alltag von Filmkritikern nicht aus dem Stoff, der für den Rest der Welt mit Freizeit, Unterhaltung und urbanem Lebensgefühl verbunden ist? In Zeiten einer neuen Klassenteilung, in der die einen keine Arbeit haben und die anderen zuviel, ist der Mythos der Kombination von Spaß und Job von besonderem Reiz.

Die Frage nach der Auskömmlichkeit aber, der realistischen Kehrseite des Mythos, wird freiberuflichen Filmkritikern in den letzten Jahren häufiger gestellt, obwohl sie zu allen Zeiten auf der Tagesordnung war. Sie zeigt, wie schlecht es um das Image dieses Fachs bestellt ist, kommt jedoch meist im matten Ton resigniert klagenden Small-Talks daher. Seit viele Journalisten im Zug der Medienkrise kurz nach der Jahrtausendwende ihre Feststellungen verloren haben und sich als Freiberufler durchschlagen, gelten Journalisten allgemein als Opfer der neoliberalen Exzesse, Filmkritiker dagegen eher als Borderliner ih-

rer professionellen Obsession: versponnen genug, sich auf einen rasant verändernden Markt zu spezialisieren, seit den jüngsten Entlassungswellen ohne rechte Aussicht auf Pauschalistenverträge oder eine der seltenen Redakteursstellen, die von den Medien für Filmkritik und Filmjournalismus vorgesehen sind.

Wenn Filmkritik keine Startpositionen für ruhmreiche Journalistenkarrieren bereit hält, meist nicht einmal die Existenzsicherung garantiert, dann müsste sie eigentlich im Verschwinden begriffen sein. Besucht man jedoch Pressevorführungen, die von den Filmverleihern vor dem Start ihrer Filme organisiert werden, kann von aussterbenden Einzelexemplaren keine Rede sein. Es versammeln sich so viele Gäste aus den Verteilern der lokalen Presseagenten, dass man der Zunft eigentlich gute Zukunftschancen einräumen möchte. Bei Blockbustern sind die großen Säle voll, bei schmal budgetierten, anspruchsvollen Filmen die kleinen Säle zur Hälfte. Es scheint, als gäben die Adressenkarteien der Pressebüros, die Vorabvorführungen organisieren, einen Spiegel für das vom Verleih und seinem Marketing anvisierte Zielpublikum ab.

Immer mehr Öffentlichkeitsvertreter drängen in die Pressevorführungen, fahren zu Festivals, legitimieren auf irgendeine Weise ihre Presseausweise. Medienauftritte zum

Start von (marktbeherrschenden) Filmen haben deutlich zugenommen. Insgesamt ist die Aufmerksamkeit fürs Kino gewachsen im Vergleich zum Feuilleton alten Zuschnitts, aber unter den bevorzugten journalistischen Produkten – Programmtipps, Kurzkritiken, Starinterviews und anderes mehr – gerät die Filmkritik zunehmend in die Nische. Die Berufsbilder, Arbeitsbedingungen, Abhängigkeiten und Marktchancen verändern sich. Um das 80 Jahre alte Diktum des großen Paten Siegfried Kracauer auf die neuen Verhältnisse umzumünzen: Der Filmkritiker von (materiellem) Gewicht ist heute nur als flexibler Medienarbeiter denkbar.

### **Stiefkind Filmkritik – eine alte Geschichte**

Ist Filmkritik ein Fossil? Funktioniert sie nur noch als fremdbestimmtes Rädchen der Marketingmaschine? Verbietet sich angesichts des beschriebenen Verdrängungswettbewerbs die Frage nach Positionen, Selbstverständnis und Funktion? Ein Blick zurück macht deutlich, dass viele Widersprüche schon seit ihren Anfängen existierten.

Filmkritik entstand zu einer Zeit, in der die Printmedien als Industrie bereits hoch ausdifferenziert waren und ihre Macht politisch und ideologisch einzusetzen wussten. Als die Masenerfolge des neuen Mediums nicht mehr zu übersehen waren, ging es darum, das Kino in die eigene strategische Ausrichtung zu integrieren. Filmkritik begann am Anfang der Weimarer Republik in Deutschland sich als journalistisches Genre zu profilieren. Damals bauten Architekten gigantische Kinopaläste, verfilmten Theaterregisseure die Klassiker, faszinierten expressionistische Formexperimente im Film die Künstler und Intellektuellen; kurz: neue Schichten entdeckten das Kino.

Die ersten Filmkritiker waren Liebhaber oder Verächter. Ihre Gegenstände hatten den Beigeschmack des «Kintopp», gehörten, wollte man den Vergleich ziehen, zu Trash, Pop und Avantgarde einer Republik im Umbruch.

Die alten kulturellen Rangordnungen galten nicht mehr, die neuen wurden angefeindet.

Der Filmkritik mangelte es an Prestige, was folglich zu kompensieren war. Als jüngstes Kritikgenre besaß die Filmkritik nicht die über hundertjährige Tradition der veröffentlichten Meinungen zu Theater, Kunst, Musik und Literatur, borgte sich jedoch von den älteren Feuilletonsparten die Perspektive und den Schreibgestus. Man inventarisierte, resümierte, beurteilte. Was zu Zeiten von Goethe und Schiller noch die Lieblingsbeschäftigung eines frei rasonierenden Kunstpublikums gewesen und danach mit der erkämpften bürgerlichen Pressefreiheit zur Expertenfrage unter angesehenen Kunstrichter-Kritikern geworden war, wurde auf das neue Medium übertragen. Es ging zumeist ums Vorsortieren und Qualifizieren, ums Einordnen ins Raster des Bekannten. Ungeübt im Übersetzen von visuellen Vorgängen in strukturierte Texte, zogen sich die ersten Kritiker nur zu oft aufs Herunterbeten der Geschichte zurück, die sie auf der Leinwand zu erkennen glaubten.

Widersprüche, die heute an der Tagesordnung sind, existierten von Beginn an: Filmkritikern haftete in den Feuilletonredaktionen und Chefetagen der Hautgout des Trivialen an. Die Geringschätzung gegenüber der «Aferkunst» Film übertrug sich auf die Schreiber, die dem Dilemma im schlechten Fall mit herablassenden Beurteilungen, im guten mit leidenschaftlichen Plädoyers beizukommen versuchten. Filmkritik war von Anfang an Service, indem sie dem lesenden Publikum (das in großer Zahl auch unter den Arbeitern zu finden war und von einer starken Presse bedient wurde) überhaupt den Weg zum neuen Medienereignis Kino wies. Sie war von Anfang an Versuchen ausgesetzt, als Marketinginstrument, auch im politisch-ideologischen Sinn, manipuliert zu werden. Und ihr Schwerpunkt lag zum größten Teil in der aktuellen Tageskritik, die dem Vorwurf der Oberflächlichkeit bzw. Verkürzung selten entkommt.

Filmkritik entstand aus der Lokalberichterstattung zum neuen Wunderding Kino. Früh

schon schrieb sie gegen konkurrierende Einflüsse an. Der Druck der Anzeigenkäufe von Kinobetreibern, Verleihern und Produzenten lastete auf ihrem Anspruch der subjektiven Meinungsfreiheit, ein Druck, der auch andere Kritikparten betraf, aber in der expandierenden Filmindustrie zuweilen mit Wildwestmethoden betrieben wurde. Genauso wie heute standen Filmkritiker auch damals vor der Wahl, im Feuilleton «seriös» zu schreiben oder zu den vielen Illustrierten, Mode- und Gesellschaftszeitschriften jener Zeit zu wechseln, ohne deren Fotos und Home-Stories die Entstehung des Starwesens nicht zu denken wäre.

Béla Balázs, einer der ersten Filmkritiker und -theoretiker, verlor seine Stelle bei der Wiener Zeitung *Der Tag*, weil seine Kritiken dem Werbeeffect der Anzeigen eines mächtigen Filmtheaterbetreibers widersprachen. Siegfried Kracauer, damals Kritiker bei der *Frankfurter Zeitung*, begriff solche populären Erlebnisangebote der 1920er-Jahre als Zeichen einer neuen urbanen «Angestelltenkultur».

Filmkritiker in der Rolle von Experten, als namentlich zeichnende Feuilletonautoren, erreichten eine neue Wertschätzung für das Kino, eine Würdigung als «Kunst», verbürgt durch Autoritätspersonen. Mit Hilfe der Kritik hinterließ das Kino, im Alltagsgeschäft eine hoch entzündliche, schnell zerstörbare Ware, Spuren in der Geschichte. Wenn von frühen Filmen weder Kopien, Fotos, Zensurdokumente erhalten sind, beweisen nachgelassene Kritiken ihre Existenz. Sie spiegeln zudem wider, woran sich die Aufmerksamkeit damals heftete, wie Kritiker ihre Wahrnehmung und Erinnerung in Sprachbilder übersetzten, welche Denkmuster ihre ästhetischen Urteile prägten.

Kritik war die Chronik der laufenden Ereignisse, geschrieben nach dem Besuch der ersten Vormittagsvorstellung für die Zeitung vom nächsten Tag. Zugleich war sie mehr: Béla Balázs, Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, Lotte Eisner und andere verfassten filmtheoretische Bücher (einige davon aus dem Antriebe, im erzwungenen Exil später eine sys-

tematisierende Rückschau auf die Kultur der Weimarer Republik zu halten). Zum Teil fußen ihre Schriften bis in wörtliche Formulierungen hinein auf ihren einstigen Tageskritiken.

So ist an diesen frühen Beispielen zu sehen, wie sich Filmkultur bis in die wissenschaftlich betriebene Filmgeschichte hinein eben auch aus der Filmkritik speist. Ihr Serienprinzip spiegelt die Konjunktur von Kinoereignissen, dokumentiert Chiffren des Zeitgeistes einer Periode.

### Die Chance nutzen, die man nicht hat

Es hilft wenig, die schwierige Situation der Filmkritik heute durch den Hinweis auf ihren möglichen künftigen Quellenwert schön zu reden. Wie sieht das Handwerk aus? Unter einer Filmkritik versteht man im Allgemeinen einen Text zu einem aktuellen Film, der sich durch die namentliche Kennzeichnung als Autorenproduktion, als subjektiver Kommentar zu erkennen gibt. Das griechische «critein», auf das der Begriff Kritik zurückgeht, meint Unterscheiden und schließt im Deutschen so differenzierte Bedeutungen wie Tadel, Beurteilung, Bewertung, Besprechung, aber auch Urteilsvermögen ein. Das aus dem Lateinischen stammende Wort «Rezension» meint dasselbe. Kritiker und Rezensenten prüfen und wägen ab, schätzen ihren Gegenstand zuweilen als gefährlich ein. Filmkritiker besprechen einen Film, indem sie ihr akustisch-visuelles Erlebnis niederschreiben, dabei das Verhältnis von Form und Inhalt würdigen und ihn in größere Zusammenhänge, z. B. Genres, Filmografien, Kunst- und Zeitgeschichte einordnen. Filmkritiker argumentieren, sie begründen ihr gegebenenfalls abschätziges Urteil. Und wie immer ihre Kritik ausfällt, sie formulieren präzise, stilsicher und finden für jedes Längenformat den angemessenen Textaufbau und eine Spannungslinie. Soweit das Schema.

Filmkritiken-Schreiben ist eine kreative Tätigkeit, die sich immer neu auf fremde Bilder und Konzeptionen einlässt und die Herausforderung annimmt, dieses Formerlebnis

und seine emotionalen Wirkungen ins Medium Schrift zu übersetzen. So gesehen, ist Filmkritik die «Fortsetzung des Films mit anderen Mitteln», wie die schöne Definition aus dem Umkreis des Kölner Filmredakteurs Helmut Merker sagt. Um gute Kritiken schreiben zu können, und das professionell, ist viel Seherfahrung im Kino notwendig. Die New Yorker Kritikerin Pauline Kael fühlte sich erst in ihrem Element, nachdem sie 4.000 Filme als ihren persönlichen Fundus benutzen konnte. Filmhistorische und -theoretische Kenntnisse gehören ebenso zum Handwerk wie zeitgeschichtliches Wissen, Offenheit für fortlaufend erneuerbare Allgemeinbildung und nicht zuletzt ein Quantum Lebenserfahrung. Mit solchem Rüstzeug ausgestattet, kann der – idealtypische – Filmkritiker Texte von eigenständigem Wert schreiben, die sich von der simplen Servicefunktion emanzipieren und nicht nur Entscheidungshilfe für den Kinobesuch bieten wollen, sondern das mögliche Filmerlebnis um eine weitere Dimension, neuen Gesprächsstoff und mehr Assoziationsmöglichkeiten ergänzen.

Es liegt auf der Hand, dass filmkritisches Schreiben Dichte und Präzision nur mit einem bestimmten Arbeitsaufwand erreicht, mit Vorbereitung und permanentem Training des «Schreibmuskels» zusätzlich zum «Minimalaufwand», der Sichtung des zu besprechenden Films. Man kommt nicht ohne ein Zeitbudget für begleitende Lektüre aus und sollte den Aufwand an purer Textarbeit nicht unterschätzen, wenn es gilt, im Schreiben Routine zu vermeiden und spontane Meinungsäußerung durch Analyse zu ersetzen. Doch dieser Standard lässt sich bei der durchschnittlichen Honorierung nicht erreichen.

Filmkritik wird im Stückpreis bezahlt, mit Zeilenhonoraren, die je nach Längenformat zwischen 40 und 300 Euro pro Artikel einbringen. Vorkosten bei unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden zahlt der Autor. Filmkritik funktioniert im überwiegenden Fall nach dem Prinzip des «Outsorcings», bei dem die Auftraggeber für Mehraufwand nur im seltensten

Fall eintreten. Ob man lange Anfahrtszeiten zu einer Pressevorführung oder einem Interviewtermin hat, einen Film mit Überlänge bespricht, zusätzlich weitere Filme des gleichen Regisseurs anschaut, spielt bei der Honorierung ebenso wenig eine Rolle wie die Dauer des individuellen Schreibprozesses. Auch Reisen zu Filmfestivals, die Messebesuchen vergleichbar wären und überdies wichtige Schaltstellen für das professionelle «Networking» darstellen, sind selbst zu finanzieren.

Man muss sich Filmkritik leisten können. Wie zunehmend viele Berufe im tertiären Sektor Kultur ist professionelle Filmkritik eine Frage von Selbstausbeutung. Sieht man von der kleinen Zahl festangestellter Filmredakteure ab, die neben der eigenen Autorentätigkeit über die Platzierung, die Längenformate und Präsentationsform von Filmkritiken entscheiden und ihren Kritikerstamm im Einzelnen beauftragen, dann ist Filmkritik in erster Linie Sache von «Freelancern» (ein Wort aus dem mittelalterlichen Sprachschatz, das die Söldner bezeichnete, die mit eigenen Lanzen in den Krieg zogen und vom Kriegsherren nicht mehr ausgerüstet werden mussten). Da keine Statistik darüber geführt wird, lässt sich nur spekulieren, dass von rund 80 deutschen Tageszeitungen die Hälfte ein Redaktionsmitglied für Film eingestellt hat, wozu weitere Positionen bei den Wochenzeitungen, der Filmfach- und der Boulevardpresse kommen sowie bei den Rundfunk- und Fernsehanstalten. Diesen rund 200 Entscheidungsträgern mit gelegentlicher Schreiberfahrung steht ein Heer von rund 2.000 freiberuflichen Filmkritikern gegenüber.

Auf Seiten der Auftraggeber haben in den letzten Jahren zudem strukturelle Veränderungen die Ausgangsposition für Filmkritik einschneidend verändert. Im Zuge der Medienkrise und der anschließenden «Relaunches» vieler Zeitungen wurden die Textmengen radikal reduziert, vor allem die Feuilletons verkleinert. Die neue Generation maßgeblicher Designer zog mehr weiße Flächen und bunte Fotografien dem traditionellen An-

gebot größerer Texte vor. *Die Zeit* reduzierte beispielsweise die Textumfänge für Filmkritiken deutlich, während sie ihre «Alleinstellung» als Deutungsinstanz prägender kultureller Prozesse mit einer Retro-Geste, dem deutlichen Ausbau ihrer Literaturseiten, verteidigen wollte. Die krisengeschüttelte *Frankfurter Rundschau* reduzierte ihre traditionsreiche Filmkritik im Feuilleton ebenfalls, zahllose andere Beispiele wären zu ergänzen. Längere Essays, die über die Tageskritik hinaus zielen, sind aus den Publikumszeitungen verdrängt, während der systematische Ausbau von personenorientierten Reportage-, Portrait- und Interviewformaten die paradoxe Inszenierung der Sehnsucht nach Authentizität in den Mittelpunkt rückt. Analyse, gar Kritik im negativen Sinn, gerät in der Kulturöffentlichkeit ins Hintertreffen, wenn sie nicht selbst als Polemik, Sensation oder Hype auf Blitzlichter zielt. Die spielerische Variante desselben Vorgangs: Filme werden nicht mehr durch Besprechungen vorgestellt, sondern mit Gewinnspielen um Freikarten beworben.

Derselbe Prozess setzt sich auch in den Sendestrukturen der deutschen Radioanstalten fort. Die Konsequenzen der breiten Streuung von kommerziellen Radio- und Fernsehsendern in Konkurrenz zu den öffentlich-rechtlichen machen sich bemerkbar. Der Kampf um die Aufmerksamkeit eines diffusen, durch seine Macht zum Wegzappen gefürchteten Massenpublikums soll Quote bringen. Kurzweilige, unterhaltsame Sendeformen und Textsorten wurden zur passenden Antwort auf diesen Zugzwang erklärt. Spontan gesprochene Beiträge ersetzen die geschriebenen, Moderatoren geben sich selbstbewusst als unwissende Fragesteller und leiten unter diesem Stern die Plauderei ein.

Für Filmkritiker bedeuten diese neuen Programmdesigns spürbare Verluste von Arbeitsmöglichkeiten. Für denselben Aufwand an Filmsichtung lassen sich nun nur noch selten 5 Minuten lange Beiträge verkaufen. Die Fließprogramme der Radiosender verstehen

sich zunehmend als Event-Berichterstatter, Tippgeber, Vorkoster.

Wird die freie Wahl der Kritiker, Filme durch ihre Würdigung oder gegebenenfalls durch kritische Analyse zum Gesprächsstoff zu erklären, durch die Filter redaktioneller Zwänge eingeschränkt, so steht ihre Arbeit zugleich auch unter dem wachsenden Einfluss der Verleiher. Die Krisensymptome, der scharfe Verdrängungswettbewerb, wirken sich deutlich vor allem auf die kleinen Filmverleiher aus. Im Jahr 2004 starteten 437 Filme in deutschen Kinos, so viele wie noch nie. Bedarf für die professionelle Beobachtung des laufenden Angebots besteht im Prinzip also nicht. Dennoch wird die Arbeit der Kritiker im Überlebenskampf der kleinen, anspruchsvollen Filmverleiher zum Spielball von Zwängen und Interessen. Der Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums, d.h. der Kampf um den Starterfolg eines Films in der ersten Einsatzwoche, aus dem ein weiteres Abspield im kleiner werdenden deutschen Programmkinonetz folgen kann oder nicht, führt dazu, dass in den entscheidenden Kinostädten viel dafür getan wird, Publikum über Filmkritiken zu motivieren. Besprechungen in den lokalen Programmzeitschriften sind für Kinobesitzer wie Verleiher wichtig. Sie hängen die Texte sogar in den Kinofoyers aus – ein rührend anschauliches Feedback für die Kritiker.

Dennoch hat die seit den Zeiten des Neuen deutschen Films der 1970er-Jahre von vielen Verleihern beinahe selbstverständlich vorausgesetzte Unterstützung durch die Kritik ihre paradoxen Seiten. So schlug die Begeisterung über Hans Weingartners *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* als einem politischen Film und deutschen Beitrag zum Filmfestival Cannes wie eine kollektive Selbstenthebung der Kritik durch, in der kaum jemand Spielverderber sein wollte und folglich nicht darüber geschrieben wurde, dass der Film bei allem Charme erhebliche dramaturgische Schwächen hat. Hier funktionierte der Hype als Politikum auf dem für Deutschland typischen Kampfplatz, auf dem der notorische Minder-

wertigkeitskomplex als schwache Filmnation die sachliche Auseinandersetzung überwog. Kritiker und Redakteure, die sich diesem Sog ausliefern, die Trends hoch schreiben oder Entdeckungen lancieren, gewinnen Prestige. Sie platzieren Filme als Aufmacherthema und fördern allein durch dieses Ranking ihre Karriere. Besprechungen über «wichtige» Filme scheinen auch die Kritiker «wichtig» zu machen. Andererseits bot das Jahr 2004 auch fürs gegenteilige Phänomen schlagende Beispiele. Der Erfolg des Films *DER UNTERGANG* bestätigte die alte Erfahrung, dass Filmkritiker schlechte Filme, die massiv beworben werden und einen Nerv der Zeit treffen, nicht unsichtbar machen können. Der Nutzen guter Filmkritik liegt nicht im medialen und/oder kommerziellen Erfolg eines Films, das wissen Filmverleiher jeder Größenordnung. Aber da langfristig die Kommunikation unter Meinungsmachern von ihr mitgeprägt wird, sieht man sie als Teil der Public Relations.

Die Marktchancen eines Films drücken sich auch im Einsatz massiver Werbeetat aus, an deren Ende erst die Betreuung von Kritikern steht. Die Pflege der Einladungslisten für Pressevorführungen oder die Bereitstellung von Presseheften mit Hintergrundinformationen ist zum marginalen Rest der Kampagnen geworden, in dem es primär um eine größtmögliche Öffentlichkeit für den Film geht. Heute kommt hinzu, dass die große Zahl lokaler PR-Agenturen, die als «Subunternehmer» selbst unter Leistungsdruck stehen, akustisches Ausschnittmaterial für Radiojournalisten verteilt, vor allem aber auch Interviewtermine mit den zum PR-Einsatz verpflichteten Regie- und Schauspielstars organisieren. Verleiher lancieren so ihr Originalmaterial in der von ihnen vorgegebenen Auswahl und Dosierung in die Medien, bringen ihre Protagonisten im Talkshows im Fernsehens unter, kreieren Events jeder Größenordnung und eignen inszenierter Glamaueffekte.

Filmkritiker mutieren in diesem Zirkulationswirbel zunehmend zum einkalkulierten Marktinstrument, zum «Durchlauferhitzer»,

wie es der Filmjournalist Knut Elstermann formuliert.

Welche Lebensentwürfe, welche Arbeitsformen entstehen aus dieser Entwicklung? Wie bewältigen Filmkritiker als Medienarbeiter ihre Rolle als Teilchen in einem beschleunigten System von Gesamt-Events? Es lässt sich realistisch spekulieren, dass sie angesichts der unangemessenen Bezahlung auch bei maximalem Einsatz nicht auf ihre Kosten kommen. Nimmt man Festivalberichte, Starinterviews und Portraits, die selteneren Retrospektive-Artikel, Nachrufe und Gedenktex-te, persönliche Kolumnen oder film- und kulturpolitische Kommentare hinzu, könnten Filmjournalisten auch mit schierer Dauerpräsenz am Arbeitsplatz Kino und Computer nur auf ein mäßiges Einkommen rechnen, sofern sie die Hürde eingeschränkter Veröffentlichungschancen gemeistert haben. Kein Wunder also, wenn Filmjournalisten Kritik als Teilzeitarbeit betreiben oder viel Kraft investieren, eine Rezension in allen möglichen Formaten und Medien in eine profitable Mehrfachverwertung umzusetzen. Um sich der Rolle des Spielballs zwischen frustrierten Redaktionen einerseits und aufdringlichen PR-Agenten andererseits zu entziehen, arbeiten sie als Dozenten, Übersetzer, Festivalberater, Programm- und Projektentwickler. Sie wechseln als zwangsweise flexible Medienarbeiter zunehmend die Interessenssphären, arbeiten als PR-Agenten wie als Journalisten, drehen Making-of-Beiträge für die DVD-Auswertung von Filmen, schreiben Presstexte und werbende Inhaltsangaben für Programmbroschüren.

Das heißt jedoch nicht, dass die Kulturtechnik Filmkritik ausstirbt. Als Kommunikationsangebot ohne die zuweilen arroganten Attitüden der letzten Großkritiker entsteht sie fortlaufend im Internet neu, nicht immer sprachlich geschliffen, aber auf Websites wie «filmkritik.blogspot.com» kenntnisreich, debattenfreudig, theoretisch fundiert – natürlich umsonst und gratis als Cineastenliebhaberei.

Was wäre zu tun? Filmkritiker müssten offensiver auf die schleichende Abwicklung ih-

res Arbeitsfeldes aufmerksam machen. Sie müssten – wie schon einmal in der Zeitschrift *Filmkritik* polemisch erprobt – die Wertschätzung ihrer Arbeit als eigenständige journalistische, wenn nicht gar literarisch-kritische Leistung einfordern. Aus dem vorausgesagten Paradigmenwechsel unserer schriftdominierten Kultur zu einer Bilderkultur folgt zur Zeit der zunehmende Verlust an Sprache, die die optisch-akustischen Wahrnehmungen aus der suggestiven Unmittelbarkeit in die rationale wie emotionale Kommunikation überträgt. Übung in Filmkritik ist eine kulturelle Zu-

kunftsinvestition. Nachwuchsjournalisten jeder Fachrichtung müssten sich im Genre Filmkritik üben, ihre Fertigkeit auch an einem sekundären Gegenstand trainieren, um diese Kommunikationsform später als Entscheidungsträger in den Medien angemessen einschätzen zu können. Die seit 20 Jahren sich etablierende Filmwissenschaft müsste in einen regen Austausch mit den journalistischen Praktikern gezogen werden. Filmkritik als Kultur des Sehens hat eine Zukunft, wenn sie als Schlüsselkompetenz und eigenständiges journalistisches Genre überwintert.

### Immer auf den größten Haufen

#### Eine filmpolitische Wende gefährdet den Film als kulturelles Gut

Von Josef Schnelle

Glaubt man den filmpolitischen Verlautbarungen der zuständigen Ministerin Christina Weiss, gibt es jede Menge Grund zum Jubel. Der deutsche Film hatte 2004 einen Marktanteil von über 20 Prozent. Festivalerfolge wie der «Goldene Bär» in Berlin für GEGEN DIE WAND von Fatih Akin und das achtbare Abschneiden von DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI in Cannes nach Jahren der Abwesenheit deutscher Filme im dortigen Wettbewerb begeistern die Branche. Beim Europäischen Filmpreis gewann nach GOOD BYE, LENIN! von Wolfgang Becker mit GEGEN DIE WAND zum zweiten Mal hintereinander ein deutscher Film. Bernd Eichingers aufwändiger Hitlerbunkerfilm DER UNTERGANG wurde aussichtsreich für den «Oscar» nominiert. Das sieht doch glatt so aus, als habe die Filmpolitik endlich einen grundsätzlichen Wandel erreicht.

Zwei Projekte zeitigen Resultate. Die Novellierung des Filmförderungsgesetzes (FFG) und die Reform des Deutschen Filmpreises. Der wird 2005 erstmals nicht mehr von einer Jury ausgelobt, sondern von der neugegründeten Deutschen Filmakademie, in der die Filmwirtschaft sich nach dem Vorbild der «Oscar»-Academy organisiert hat, um den höchst-

dotierten deutschen Kulturpreis in Eigenregie zu vergeben. Anfangs hielt man das Ganze für einen schlechten Scherz, ausgedacht an der Bar des Berliner Adlon-Hotels im ersten Ärger über einige Juroren des deutschen Filmpreises, die partout sperrige Filme wie Dominik Grafts DER FELSEN mit Preisen bedachten, anstatt ihn Bully Herbig für seinen Publikums-hit DER SCHUH DES MANITU hinterherzuwerfen. Bernd Eichinger – Filmproduzent mit Büros in München und Los Angeles – ärgerte sich heftig und lautstark in eigener Sache, schimpfte auf inkompetente Juroren und forderte stattdessen die Gründung einer deutschen Filmakademie, aber nur, wenn sie auch den deutschen Filmpreis vergeben dürfe. Irgendwie ging dann alles sehr schnell. Auf einer öffentlichen Anhörung des Ausschusses für Kultur und Medien im Juni 2003 durften Kritiker der «Initiative der Filmwirtschaft, eine Filmakademie einzurichten» noch einwenden, dass die Zielsetzung des deutschen Filmpreises ja eigentlich die «Förderung der Filmkultur» sei und man deshalb der Branche nicht eine derartige Selbstbedienung gestatten dürfe. Schließlich handelt es sich bei den drei Millionen Fördergeldern im Grunde um den Kern der kultu-