

Podium

Kristina Konrad (Filmemacherin), Jutta Doberstein (Produzentin), Constantin Wulff (Produzent), Rüdiger Suchsland (Moderation)

Im Fokus der diesjährigen Podiumsdiskussion „Dreiecke“ steht anlässlich des 25. Jubiläums der „Dokumentarfilmzeit“ des Senders 3sat das Gespräch über Vergangenheit und Zukunft, sowie Bedingungen und Möglichkeiten der länderübergreifenden Kooperationslandschaft zwischen Deutschland, Österreich und der Schweiz im Vordergrund. Redakteur Udo Bremer begrüßt das Publikum im Namen von 3sat und weist darauf hin, dass im Rahmen des Jubiläums ab dem 19. November eine Woche lang im Abendprogramm Autoren-Dokumentarfilme der drei Länder gezeigt werden, die auch in der Online-Mediathek abrufbar sein werden. Ebenso wird die Podiumsdiskussion selbst online in Form eines Podcasts zum Nachhören bereitgestellt.

Der Autor und Filmemacher Rüdiger Suchsland ist im Gespräch mit Jutta Doberstein (Zero One Films, Berlin), dem Wiener Regisseur und Produzenten Constantin Wulff (Navigator Film, Wien) und der Berliner wie Zuger Filmemacherin und Produzentin Kristina Konrad. Suchsland macht das Publikum an dieser Stelle auf den Lebensweg Constantin Wulffs aufmerksam, der in Hamburg geboren wurde, in der Schweiz aufwuchs, heute in Österreich lebt und damit offensichtlich in einem engen biografischen Bezug zum Thema der Podiumsdiskussion stünde.

Diesen Kommentar aufgreifend, berichtet Wulff von seiner Produktion ULRICH SEIDL UND DIE BÖSEN BUBEN (2014) – eine Produktion mit dem ZDF/arte, dem ORF und SRF, an dem sich exemplarisch die Besonderheiten einer solchen länderübergreifenden Kooperation veranschaulichen lassen. Gedacht war der Film als eine Reaktion auf Ulrich Seidls IM KELLER. In jedem der beteiligten Länder lief jedoch am Ende eine andere Fassung des Films, die an die jeweiligen Vorstellungen der Sender-Redaktionen angepasst waren: „Die Schweiz hatte mit dem Sexuellen ein Problem, Österreich hatte mit der [...] Nazi-Vergangenheit ein Problem und ZDF/arte hatte mit überhaupt nichts ein Problem.“ Auf die Frage von Suchsland, ob man in Anbetracht dieser redaktionellen Eingriffe nicht auch von Zensur sprechen könne, verwies Wulff jedoch auf die Tatsache, dass man sich durch die vertragliche Bindung, die man mit dem Sender eingeht, gewissermaßen mit solchen Bedingungen einverstanden erkläre. Auch Doberstein hält den Begriff der Zensur in diesem Zusammenhang nicht für angebracht. Viel mehr handele es sich schlichtweg um „viel Arbeit“ für alle Beteiligten, da der Film letztlich auf verschiedene Abnahmeinstanzen und dementsprechend auch verschiedenen Diskurse zugeschnitten werden müsse.

Suchsland kommt auf die vergleichsweise schwache Intervention von Seiten der österreichischen Sender im Vergleich zu den deutschen zu sprechen, die teilweise die Rolle eines Koproduzenten einnahmen. Was die Schweiz betrifft, so schildert Konrad zunächst ihre Beobachtung, dass nahezu alle Schweizer Dokumentarfilme, die auf Filmfestivals zu sehen sind, unter Fernsehbeteiligung produziert werden. Von Freunden aus der Branche wisse sie, dass das Maß der redaktionellen Intervention sich jedoch heterogen gestalte. Sie selbst produzierte einen ihrer Filme mit der Beteiligung eines Schweizer Senders, der letztlich gar nicht in den Prozess eingriff.

Mit Hinblick auf das Filmgespräch vom Vortrag zu DIE VIERTE GEWALT (2018) von Dieter Fahrer seien durchaus länderspezifische Unterschiede in der Diskussionskultur, beziehungsweise in der Kultur des Zeigens und Nicht-Zeigens

EXTRA: DREIECKE

Do 8.11. | 14.30 Uhr

erkennbar geworden, so Suchsland. Die Frage lautet deshalb: Gibt es Stereotype („Schweizer sind höflicher“), die sich von den Gesprächsteilnehmern bestätigen lassen? Konrad ordnet die spezifische Haltung Fahrers eher seiner persönlichen Handschrift zu, räumt jedoch ein, dass sie die Schweizer Diskussionskultur – vor allem in politischer Hinsicht – stärker konsensorientiert sei, als in Deutschland. Suchsland selbst hat den Eindruck, dass die Deutschen vor allem in Österreich immer als „ein wenig grob“ wahrgenommen würden und dass der Vorwurf oft lautet, sie nähmen die Dinge so ernst. Im Hinblick auf länderspezifische Differenzen verweist Wulff auf einen dezidierten Fokus auf Grenzüberschreitungen innerhalb der österreichischen Dokumentarfilmkultur, den es seiner Wahrnehmung nach in der Schweiz und in Deutschland nicht gebe. Darüber hinaus bezeichnet er den österreichischen Dokumentarfilm im Vergleich als „immer ein wenig verspätet“. Dieser Umstand berücksichtige und ermögliche aber wiederum die mitunter experimentellere Prägung des österreichischen Films. Dennoch gibt es durchaus Unterschiede bei der Förderung durch unterschiedliche Sender. So sei die Programmstruktur des ORF „viel normierter“, als die von Sendern wie 3sat. Wulffs Film IN DIE WELT (2008) sei beispielsweise im ORF „irgendwann um Mitternacht versenkt“ worden. Durch die zusätzliche Ausstrahlung auf 3sat bekam der Film allein in Österreich eine wesentlich größere Reichweite.

Suchsland fragt seine Gesprächspartner nach den individuellen Erfahrungen mit Förderinstitutionen der jeweiligen Länder. Doberstein äußert, dass es in Deutschland sehr schwer sei, ohne Senderbeteiligung eine Förderung zu bekommen. Habe man die Sendebeteiligung sicher, bemühten sich dann viele Produzenten, möglichst viele Förderer zu akquirieren, um die Beteiligung des Senders und dessen redaktionelles Interventionspotenzial möglichst gering zu halten. Es ginge darum, so Doberstein, sich bei den durchaus auch produktiven Diskussionen „auf Augenhöhe“ begegnen zu können. Gerade im Zusammenhang mit der Förderakquise stelle die Möglichkeit, auf drei verschiedene Länder zurückgreifen zu können, eine große Chance dar. Spannend sei jedoch auch die globale Entwicklung der Senderlandschaft. So habe ein Sender wie Netflix beispielsweise keine Redakteure, was sicherlich nicht konsequenzlos für die Branche bleiben werde.

Was aber macht die Arbeit mit einer länderübergreifenden Förderung interessant? Ist die Debatte eine neutralere, beziehungsweise objektivere oder verzettelt man sich, je mehr Partner mitreden? Die Antwort auf diese Frage muss in vielfältige Richtungen gedacht werden. So gebe es laut Doberstein auch pragmatische Parameter, beispielsweise ob es sich finanziell lohnt, mit Schweizer Beteiligung zu arbeiten, deren Honorare wesentlich höher sind. Dem gegenüber stünde jedoch der große Vorteil einer jahrelang gewachsenen Beziehungsarbeit, die auf inhaltlicher und distributiver Ebene daran interessiert ist, dem jeweiligen Film zu seinem größtmöglichen Potenzial zu verhelfen. Dabei sei zu beachten, dass ein Autorenfilm unter diesen Bedingungen sicherlich schwieriger koproduziert sei als ein Film, der sich in erster Linie einem gesellschaftlich relevanten Thema zuwendet.

Wulff äußert sich der Aussage gegenüber irritiert und erwähnt, dass es auch Gegenbeispiele gebe, in denen ein Autorenfilm erfolgreich länderübergreifend finanziert wurde. Die aktuelle autobiografische Produktion des deutschen Filmemachers Thomas Heise HEIMAT IST EIN RAUM AUS ZEIT eignete sich durchaus für eine österreichische Förderung, da ein Teil der Geschichte in Wien erzählt werde. Darüber hinaus, so Wulff, sei die Zusammenarbeit mit Heise auch über die Förderthematik hinaus als kulturelle Bereicherung wahrgenommen worden. Konrad bestätigt jedoch eher die Auffassung Dobersteins und hält dieses Beispiel für

eine Ausnahme, bei der eventuell auch die große Bekanntheit des Filmemachers eine Rolle spiele.

Ein eindeutiger Vorteil, so Wulff, liege bei länderübergreifenden Produktionen hauptsächlich in den erweiterten Verwertungsmöglichkeiten und einem dementsprechend größeren Publikum. Darüber hinaus betont er noch einmal den kulturellen Mehrwert, der sich durch den intensiven Austausch mit den Regisseurinnen und Regisseuren der anderen Länder ergebe. Wenn man über die Vor- und Nachteile einer Koproduktion diskutiert stellten sich neben den finanziellen Fragen aber auch stilistische. Mit einem Verweis auf Martin Schaub's Untersuchungen zum Schweizer Dokumentarfilm von 1963 bis 1983 in „Die eigenen Angelegenheiten“ (1983) stehe auch die Frage im Mittelpunkt, inwiefern es verbindende stilistische Elemente gebe. Er erachtet den Begriff des Nationalstils problematisch. Seiner Erfahrung nach werde das Klischee des österreichischen Films oft mit den Filmen Ulrich Seidls gleichgesetzt. Filme wie IM KELLER entwickeln sich aufgrund ihrer Reichweite häufig zu so genannten „Repräsentationsfilmen“, aus denen dann ein nationaler Stil abgeleitet werde.

Das erste Filmbeispiel ist ein Ausschnitt aus UNSER TÄGLICH BROT (2005) von Nikolaus Geyrhalter. Suchsland stellt zur Debatte, ob nicht an diesem Film doch so etwas wie ein österreichischer Stil im Hinblick auf ein strenges Formbewusstsein oder einer spezifischen Ästhetisierung zum Tragen komme. Zunächst tritt er jedoch mit der Frage an das Plenum, ob ein solcher Film, der das Publikum sowohl inhaltlich als auch formal herausfordert, nur mit einem Sender wie 3sat oder ZDF/arte oder aufgrund der Reputation des Filmemachers möglich sei. Konrad ist der Meinung, dass es in jedem Fall nur mit einer geringen Intervention durch Redakteure möglich und 3sat sicherlich der richtige Vertragspartner sei. Sie zweifelt allerdings daran, dass die Reputation des Regisseurs eine vordergründige Rolle spiele. Udo Bremer kommentiert aus dem Publikum heraus, dass es in erster Linie auf die Überzeugungskraft des Projekts ankomme, da im Grunde genommen jeder Film als Unikat gehandelt würde. Der Dokumentarfilm, so Bremer, sei weder seriell noch erwartbar, noch berechenbar im Hinblick auf den wirtschaftlichen Erfolg.

Doberstein erwähnt, dass auch zwischen verschiedenen Formaten der Förderung unterschieden werden muss. So sei beispielsweise der „Grand Accord“ – die seit 1996 bestehende vertragliche Übereinkunft zwischen ARD, ZDF, WDR und arte, jährlich sechs gemeinsame europäische Koproduktionen zu fördern – eine klar für das Fernsehen angepasste Dokumentarfilmförderung, die zwar einen knappen Zeitplan vorsieht, dennoch aber auch eine klare Autorenhandschrift zulasse. Dem gegenüber stünden aufwendigere Produktionen mit einem Förderzeitraum von mehreren Jahren.

Auch die diesjährige 42. Duisburger Filmwoche wurde, so der Moderator, mit KULENKAMPFFS SCHUHE (2018) von Regina Schilling mit einem Film eröffnet, der explizit für das Fernsehen produziert wurde. Suchsland verweist auf die bereits in der Filmdiskussion angesprochene Problematik, dass die Verwendung von Archiv-Material in solchem Umfang ohne die Beteiligung eines Senders aus finanziellen Gründen nicht möglich sei. Ein Folgeproblem dieser Nutzung bestehe außerdem in der erforderlichen Erneuerung dieses Erwerbs in bestimmten Zeitabständen, so dass Filme wie Pepe Danquarts JOSCHKA UND HERR FISCHER (2011) nicht nachhaltig finanzierbar und damit auch nicht nachhaltig zeigbar seien. Suchsland betont deshalb die Dringlichkeit, eine Initiative ins Leben zu rufen, die sich an die politisch Verantwortlichen wendet, um diese Situation für Filmschaffende in Zukunft zu verbessern. Constantin Wulff kehrt noch einmal zurück zu der Frage nach den jeweiligen nationalen Spezifika des Dokumentarfilms. In Zusammenhang mit

EXTRA: DREIECKE

Do 8.11. | 14.30 Uhr

Geyrhalters UNSER TÄGLICH BROT oder auch WALDHEIMS WALZER (2018) von Ruth Beckermann werde deutlich, dass die österreichische Filmförderung an Filmen interessiert ist, die einen Entwurf der Gesellschaft widerspiegeln oder sich an explizit österreichisch politischen oder gesellschaftlichen Mythen abarbeiten.

Es folgt ein zweiter Filmausschnitt – aus Harun Farockis ZUM VERGLEICH (2009), der im Vergleich zu UNSER TÄGLICH BROT eine ganz andere Stilistik transportiert. Suchsland fragt, wo ein solcher Film heute, nach fast zehn Jahren sowohl stilistisch, als auch inhaltlich stehe. Für Wulff, der den Film damals koproduzierte, ist der Film noch immer ungebrochen aktuell. Begründet sieht er diesen Umstand auch in der künstlerischen Freiheit, die ihm trotz der immensen Senderbeteiligung seitens 3sat gelassen wurde. Für „normale Filmförderer“, so Wulff sei das Manuskript schlichtweg unbrauchbar aufgrund seiner eigenwilligen Unverständlichkeit gewesen. Für den österreichischen Kontext war jedoch gerade dieser Umstand das ausschlaggebende Argument für eine Förderung. Doberstein verdeutlicht an dieser Stelle noch einmal, dass eine länderübergreifende Finanzierung heute aber auch manchmal bedeute, drei verschiedene Förderanträge mit unterschiedlichen Schwerpunkten verfassen zu müssen. Dies sei für einige Filme aufgrund der differenzierteren Auseinandersetzung ein inhaltlicher oder stilistischer Gewinn. Andere liefen jedoch Gefahr, an Stringenz einzubüßen und sich in der Beliebigkeit zu verlieren.

Suchsland stellt daraufhin die provokante Frage, ob ein Film wie ZUM VERGLEICH tatsächlich heute noch die gleichen Chancen auf eine Förderung hätte, wie vor zehn Jahren und spricht von einem spürbar grassierenden Pessimismus innerhalb der Branche. Doberstein hingegen beobachtet gegenwärtig eine starke Bewegung des Marktes – vor allem durch neuere Produktionsfirmen wie Netflix und Co. Aus dem Publikum wird eine Stimme laut, die diesen Eindruck nicht teilt. Vielmehr sehe er eine Szene, die sich zunehmend im Auflösungszustand befinde. Als Lehrperson bemerke er regelmäßig, dass der Sender 3sat einigen seiner Studierenden kein Begriff mehr sei. Seiner Meinung könne man dieser Unübersichtlichkeit nur durch radikalere Entscheidungen entgegen wirken, beispielsweise durch eine klarere Trennung von expliziten Kino-, Fernseh- oder Internetformaten. Suchsland sieht dies allerdings problematisch, da sowohl der Ort, an dem diese Filme gesehen werden, als auch das Publikum oft dasselbe sei.

Das letzte Filmbeispiel zeigt einen Auszug aus Kristina Konrads WEIT WEG VON HIER (2008). Dabei handelte es sich um reine Auftragsproduktion für das Fernsehen. Die Frage von Suchsland, ob bei einer Fernsehproduktion eigentlich auch ein anderes Publikum imaginiert würde, verneint Konrad mit der Begründung, dass sie an jeden Film mit dem gleichen Anspruch heranginge. Wenn es etwas gebe, so Konrad, was sie mit ihren Filmen erreichen wolle, so sei es in erster Linie, dass sich die Zuschauer die Zeit nehmen, sich auf ein Thema einzulassen, und die Bereitschaft zu fördern, eigene Stereotype zu hinterfragen. Es bedeute ihr sehr viel, dass sie auf jeden ihrer Filme auch persönliches Feedback von Seiten des Publikums bekommt.

Geht es um die Frage nach der Rezeptionserwartung an einen Dokumentarfilm, so beschreibt Suchsland das Publikum mit den Worten Werner Ružičkas als ein „polymorph perverses“, das in seiner Reaktion völlig unvorhersehbar sei. Wie kann man also von Seiten der Förderung damit umgehen? Doberstein äußert, dass sie so etwas wie „ein Publikum“ oder „eine Zielgruppe“ nicht mehr mitdenken würden. Vielmehr orientiere man sich heutzutage an so genannten „Taste Clustern“, bei denen es eher um Inhalte ginge, weniger aber über bestimmte Bevölkerungsgruppen. Daran anschließend fragt sich Suchsland jedoch, ob es angesichts solcher Verhältnisse überhaupt noch den Raum dafür gebe, dass ein Film sich gewissermaßen seinen

EXTRA: DREIECKE

Do 8.11. | 14.30 Uhr

eigenen Taste Cluster schafft, beziehungsweise seine eigene Aufmerksamkeit erzeugt. Doberstein plädiert hier für die Möglichkeiten des Fernsehens als ein Medium, das selbst bei schlechter Einschaltquote verhältnismäßig viele Zuseher erreiche – allemal mehr als das Kino. In diesem Sinne sollte die oft als hinderlich empfundene Diskussionen mit den Redakteuren uns vielleicht auch einmal mehr daran erinnern, was ein Film eigentlich tut: kommunizieren.

Franya Barth