

Der Lohn ist Erkenntnis: Der Qualitätsdiskurs in der Kategorie »Fiktion«

Barbara Sichtermann

Jurytätigkeit erfordert mehr Verantwortung, als ein Einzler tragen kann. Deshalb ist es gut, dass sie in der Regel auf mehrere Personen, auf eine Gruppe verteilt ist. Und dass der Abstimmungs- und Entscheidungsprozess seine Zeit dauern darf – beim Grimme-Preis in der Kategorie »Fiktion« ist das für die Jury eine ganze Arbeitswoche. Bei der Nominierungskommission, die aus der Grundgesamtheit aller Einreichungen die Liste der Nominierten aufstellt, sind sogar drei Arbeitswochen anberaumt. Diese Fristen reichen aus, um der Verantwortung gerecht zu werden. Die Juroren und die Kommissionsangehörigen ringen Jahr für Jahr um die Qualitätskriterien der Stunde, um Antworten auf die Frage, was ein gutes, ein wertvolles, ein wichtiges Werk des fiktionalen Fernsehens ausmacht. Am Ende sind sie sich nicht immer einig, aber die sozusagen demokratischen Mehrheitsentscheidungen gelten und setzen neue Standards, bestätigen auch bereits bewährte, sie belohnen bisweilen den Wagemut, etwas Ungewöhnliches auszuprobieren, aber auch mal die Bereitschaft, an klassischen Normen des überzeugenden Erzählens festzuhalten. Jedenfalls greifen sie über das wohl erwogene Urteil eines einzelnen Rezensenten hinaus und bündeln die Ansprüche der Epoche an das Niveau des fernsehfilmischen Erzählens, an seine Form, seinen Inhalt, seine Technik und seine Botschaften. Das Herausarbeiten von Kriterien, an denen die fiktionalen Werke eines Jahrgangs gemessen werden sollten, ist der Sinn der Juryarbeit und für die Beteiligten auch der Reiz und die Herausforderung. Dabei stehen alle, die an diesem Findungsprozess beteiligt sind, in einer doppelten Spannung: Zum einen müssen sie sich selbst treu bleiben und dürfen ihre Überzeugungen, ihre Präferenzen und selbst ihren Geschmack nicht verraten. Zum anderen sollten sie aber offen sein für die Debatte und so eventuell auch mal von sich selbst abweichen, wenn ein Argument, das ihrer Sicht der Dinge widerspricht, sie unsicher macht. Juryarbeit verlangt den Mut, zum eigenen Urteil zu stehen, aber auch die Bereitschaft, sich selbst zu korrigieren und fremde Sichtweisen aufzunehmen, vielleicht auch zu übernehmen. Sie ist deshalb, wenn sie ehrlich betrieben wird, immer sehr fordernd, aber sie spendet auch einen guten Lohn: Erkenntnis. Was ist heute nicht bloß angesagt, sondern wirklich dringlich? Wie wird

erzählerisch mit dem Stoff der Zeit umgegangen? Was ist wirklich bestürzend, was nur Schaumschlägerei? Wo längs geht der Weg für die deutsche Fernsehfilmkunst weiter, ästhetisch, dramaturgisch, technisch, intellektuell, politisch? Die Antwort ist immer nur eine Art Skizze, ein Vorschlag für die Öffentlichkeit, ein Angebot an das Publikum. Bei der Preisverleihung wird dann eine Inszenierung daraus, die, wenn alles gut geht, in der Erinnerung bleibt und die Maßstäbe, die gefunden wurden, für ihre Zeit festhält.

Ich bin seit circa dreißig Jahren für den Grimme-Preis tätig – nur wenige Jahre war ich seit Ende der 1980er nicht in Marl dabei – meistens in der Jury, insgesamt fünf Mal in den Nominierungskommissionen, überwiegend bei der Kategorie »Fiktion«. In ›meine‹ Zeit fielen unter anderem die Heraufkunft der kommerziellen Fernsehsender, die deutsche Einheit, die Bankenkrise und die Digitalisierung der Medienwelt – medienhistorische und welthistorische Ereignisse, die ihren Niederschlag im Fernsehprogramm fanden. Derzeit muss sich das Grimme-Institut mit Streaming-Diensten und anderen Angeboten des world wide web auseinandersetzen, auch diese Prozesse beeinflussen jenes Medium, das einst als ›das Fernsehen‹ ein Leitmedium war, das diese Funktion jedoch an das Internet abgeben musste. Die Qualitätskriterien reagieren auf diese Wandlungen und verändern sich mit ihnen, sie bleiben aber dabei einem ›harten Kern‹ verpflichtet, an den sie sich anlagern müssen und mit dessen Beschreibung ich die Antwort auf die Frage, wie sich der Qualitätsdiskurs in der Kategorie »Fiktion« im Laufe meiner Mitarbeit beim Grimme-Preis gestaltet hat, beginnen möchte.

Ein zentraler Gesichtspunkt war und ist die Eigenart, die Originalität eines Werkes, ist der Eigensinn, die Handschrift seiner Urheber. Gemeint ist damit all das, was nicht business as usual, was nicht bloße Routine ist. Gemeint sind Werke, die von den ausgetretenen Pfaden in formaler und inhaltlicher Hinsicht abweichen und das eine oder andere überraschende Moment aufweisen, die dabei eine neuartige oder sonstwie aufrüttelnde Sicht auf ihr Thema entwickeln und durch eine Perspektive auf den Gegenstand zu fesseln vermögen, die mit den üblichen Herangehensweisen bricht. Ein Beispiel wäre der Tatort »Im Schmerz geboren« (2014).¹ Um solche die Sehgewohnheiten herausfordernden Filme geht es den Jurys und Kommissionen, sie sollen durch deren Arbeit ermittelt werden. Aber Vorsicht! Man darf diesen ›Raus-aus-der-Routine-Aspekt‹ nicht umstandslos mit ›Neuheit‹ oder gar ›Innovation‹ gleichsetzen. Neu um jeden Preis oder unbedingt provokant müssen die gewählten Mittel gar nicht sein. Wichtiger ist, dass sie etwas Persönliches, Lebendiges, Erregendes transportieren, das die Kraft hat, die Seh- und Verständnisweisen des Fernsehpublikums zu irritieren mit dem Ziel, sie zu schärfen oder zu verfeinern. Ein weiteres Beispiel: ›Neu im Sinne von noch nie

¹ Alle in diesem Beitrag genannten Fernsehfilme, bei denen nicht »preislos« dabei steht, haben einen Grimme-Preis bekommen.

da gewesen waren und sind Versuche, die Einbahnstraße des televisionären Verkehrs in eine Straße mit Gegenverkehr zu verwandeln, also das Publikum etwa darüber mitbestimmen zu lassen, wie ein Krimi ausgeht. Zu Zeiten der Neuen Medien mit ihrer Interaktivität gibt es für solche Experimente wieder plausible Begründungen. Aber sie sind in der großen Mehrzahl misslungen, d.h. es scheint eine unhintergehbare Wahrheit zu sein, dass die Fernsehfilmfiktion sich an ein passiv empfangendes Publikum wendet. Auch der gern immer mal wieder gestartete Probelauf mit der Improvisation, d.h. der Verzicht auf ein ausgearbeitetes Drehbuch wie z.B. bei dem preislosen Tatort »Babbeldasch« (2017) oder aber die Arbeit mit einer Kamera, die den Akteuren von der ersten bis zur letzten Minute auf dem Fuße folgt, also ohne Schnitt auskommt, wodurch man einen Zuwachs an Authentizität zu gewinnen hofft (»Die Musik stirbt zuletzt«, 2018, ebenfalls preislos), geht selten gut aus. Es ist mal so: Ein ausgefeiltes Drehbuch und ein rhythmussicherer Schnitt sind nicht zu ersetzen. Die Flucht aus der Routine also, der Aufbruch zu neuen Ufern, die bei der Jury- und Kommissionsarbeit so wichtig und willkommen sind, erweisen sich öfters als nicht schon aufgrund von Kühnheit oder Radikalität preiswürdig, vielmehr müssen sie beweisen, dass sie anders und besser zu überzeugen vermögen als die herkömmlichen Methoden. Und das klappt längst nicht immer. Eine konservative Skepsis gegenüber der vorschnellen Preisgabe so mancher Grundregeln des Filmemachens bleibt also unverzichtbar. Alles in allem hatten Werke, die das überkommene Handwerk des filmischen Erzählens meistern und beherzigen und dabei durch Feinheiten und Freiheiten der Stilmittel, durch eine originelle Tonspur – musikalisch ebenso wie dialogisch – und durch eine souveräne eigenwillige Bildsprache überzeugen, stets die besten Chancen. Aber Außenseiter, die mal alle Regeln über den Haufen werfen und ganz was Anderes wagten, waren dann doch immer wieder mal auf den Nominierungslisten. Man will als urteilendes Gremium fair sein, gute und ideenreiche Arbeit belohnen, die souveräne Handhabung klassischer Mittel wertschätzen, aber durchaus auch mal ein Risiko eingehen.

Ein der Routine eng verwandtes Reizwort ist das Klischee. Filme, die auf herkömmliche Figurenzeichnung und die immer gleichen Standardsituationen verzichten, haben eher die Chance, nominiert bzw. mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet zu werden. Man sollte aber mit dem Kriterium ›Klischee-fern‹ ebenso vorsichtig umgehen wie mit dem Kriterium ›Routine-fern‹. Gewisse Routinen wie die Beibehaltung des Schnitts und der ›Einbahnstraße‹, aber auch die ›Verabredungen mit dem Publikum‹, die sich auf Genres beziehen und beispielsweise beim Krimi das Versprechen geben und halten sollten, dass am Ende der Täter gefasst oder wenigstens gefunden wird, sind durchaus in Ordnung, ja vielleicht unverzichtbar. Und Klischees werden ganz gut aufgebrochen, indem man mit ihnen spielt oder sie auf die Spitze treibt, sie also vorkommen lässt. Das fernsehfilmische fiktionale Erzählen hat mittlerweile seine eigene Tradition, hat einen

großen Fundus an Bildern, Verweisen, zeitlichen Dynamiken und sprachlichen Mustern entwickelt, die ihre eigene Ausdruckskraft, Tragweite und Würde mitbringen und deren Einzelteile man nicht umstandslos als Produkte von Routine oder als Klischees verwerfen sollte. Deshalb bedarf der Diskurs um den Aufbruch zu neuen Ufern und den Bruch mit dem Gewohnten eines ausgeprägten Fingerspitzengefühls. Dieser Diskurs ist und bleibt einer der wichtigsten in den Jurys und Kommissionen. So viel zum ›harten Kern‹ der Kriterien-Entwicklung, der seine Geltung behalten dürfte.

An dieser Stelle ist es nützlich, etwas über die unterschiedliche Arbeitsweise in den Jurys und in den Nominierungskommissionen zu sagen. Diese Unterschiede beziehen sich wohlgemerkt auf die Arbeitsweisen – nicht auf die Kriterien. Letztere bleiben die gleichen – man sucht nach unerhörten Ausdrucksformen und sortiert bloße Routineprodukte aus. In den Jurys ist die Ausgangslage, was die Verfügung über Zeitquanta betrifft, sehr luxuriös: Alle schauen gemeinsam den jeweils ganzen Film, vom Vorspann bis zum Ende, und diskutieren im Anschluss; das Kontingent, das sie bearbeiten, ist ja auch überschaubar. Bei den Nominierungskommissionen ist diese Vorgehensweise wegen der großen Grundgesamtheit von eingereichten Werken praktisch nicht möglich. Man müsste wochenlang Filme schauen und wüsste am Ende nicht mehr, womit man angefangen hat. Das bedeutet: Jeder Film wird vom Beginn an circa zehn Minuten gesichtet, es folgt ein genau so langer Ausschnitt aus der Mitte und dann einer gegen Schluss. Ist die Kommission rasch einig, dass es sich um ein chancenloses Werk aus dem Formatfernsehen handelt, lässt sich diese dem einzelnen Film zu widmende Zeit dennoch nur ausnahmsweise verkürzen, jeder Film muss seine gerechte Chance bekommen. Für Serien gilt dasselbe in Bezug auf Piloten und ausgewählte Folgen. In fraglichen Fällen übernimmt ein Kommissionsmitglied (es können auch mehrere sein) als ›Hausaufgabe‹ die Sichtung des gesamten Films und speist seine Erkenntnisse auf der nächsten Sitzung in die Diskussion ein. Jedes Mitglied kann, wenn es nicht im Stande ist, sich nach der Kurz-Sichtung ein Urteil zu bilden, um eine DVD oder ein Zuspiel des betreffenden Films (oder der Serie) bitten.

Natürlich beeinflusst diese im Vergleich zur Jury pragmatisch-kursorische Vorgehensweise die Diskussion – aber nicht die anzulegenden Qualitätskriterien. Man trennt sich in der Nominierungskommission rasch von Werken, bei denen Übereinstimmung besteht: Das ist das Übliche, das ist business as usual, das ist misslungen und damit wollen wir die Jury nicht behelligen. Die Jury kann sich mehr in die Details vertiefen, sie kann die Hintergründe der Werkentstehung einbeziehen, sie kann Einzelleistungen intensiv begutachten, sie hat aber auch nach der Vorauswahl durch die Nominierungskommission ein Kontingent vor sich liegen, das in der Regel ein gewisses ›preiswürdiges‹ Niveau vorab garantiert. Meine persönliche Erfahrung ist, dass in den Nominierungskommissionen stärker auf den möglichen Konsens hin diskutiert wird, weil der Preis noch nicht unmittel-

bar in Rede steht, während in den Jurys, wo es um die Wurst geht, gerade die Vertiefung des Dissenses weiterhilft, mithin die Auseinandersetzung bzw. der Schaulauf konträrer Sichtweisen, seine produktiven Potenziale nach vorne bringen kann.

Nun aber zu der Frage nach jenen Qualitätskriterien, die sich situativ ändern, weil das Leben, die Lage, die Zeiten sich ändern. Sie gehören, wie ich es sehe, zur inhaltlichen Debatte und dort auch zur gesellschaftspolitischen Dimension des Grimme-Preises: Welche Themen braucht unsere Zeit? Welche wirft sie auf und welche fordert sie? Welche versucht sie zu vermeiden? So war es selbstverständlich, dass nach der Wende Werke wie »Romeo« (2000), »Weißensee« (2010-18) oder »Der Turm« (2012) besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen. Und dass Filme, die auf ein bundesrepublikanisches Wohlfühl-Pantoffelkino hinausließen, eher skeptisch angeschaut wurden. Ein wenig übernimmt der Grimme-Preis im Rahmen dieses politischen Diskurses auch die Rolle des ›Gewissens der Nation‹. Wenn die Stunde es erfordert, muss auch das fiktionale Fernsehen bestimmte Themen aufgreifen und vertiefen. Andrerseits ist ein Themen-Bonus auch wieder nicht das, was Grimme-Juroren vergeben möchten. Wenn sie das Gefühl haben, hier würden sich Filmemacher Aufmerksamkeit versprechen, nur weil sie ein brennendes Thema variieren, werden die Juroren unwirsch. Im ersten Jahrzehnt nach der Jahrtausendwende zum Beispiel häuften sich Filme zum Thema Kindesmissbrauch und Menschenhandel – angestoßen durch den Fall des Eisernen Vorhangs, der eine neue Freizügigkeit eben auch für die Kriminalität zur Folge hatte. So manch ein Macher geriet in den Verdacht, einen Themenbonus abgreifen zu wollen – aber nur wenige Werke kamen in Preisnähe, ein Gewinner wurde »Das weiße Kaninchen« (2016). Auch die Bankenkrise war so ein Thema, das irgendwann bei der Fernsehfiktion ankommen musste – so mit »Dead Man Working« (2016) und »Bad Banks« (2017). Die Folgen der Digitalisierung für das Leben besonders von Jugendlichen, die desaströse Ausmaße annahmen, weil der Umgang mit sozialen Medien gelernt werden muss, waren ein weiteres Thema, das zu dramatisieren so nötig wie schwierig war, hier setzte »Homevideo« (2011) einen neuen Standard. Einen weiteren Focus schuf die Flüchtlingskrise. Nach 2015 hatten es Filme, die nicht um das Thema Migration oder Islamismus kreisten, besonders schwer. Also: Die Gefahr der inflationären Bearbeitung eines Ereignisses, eines Wendepunktes, einer Krise besteht durchaus und beeinflusst die Kategorienfindung. In diesem Kontext kann es manchmal angezeigt sein, das Interesse für konventionelle und zugleich künstlerisch überzeugende Bearbeitungen von Alltagsfragen, Familienproblemen, komödiantischen oder skurrilen Stoffen oder auch historischen Narrativen gleichsam gegen die starke Strömung der Aktualität und ihre Angriffe auf die allgemeine Aufmerksamkeit zu verteidigen.

›Künstlerisch überzeugend‹ – was soll das sein? Im Bereich des Ästhetischen regieren, und das ist wohl unhintergehbar, die Subjektivität oder der Geschmack.

Dort lässt es sich zwar streiten, aber am Ende ist man froh, dass es die Abstimmung ist, die entscheidet, denn einigen kann man sich nicht. Ob man eine Neuheit als solche akzeptiert, ob man ein ›Thema der Zeit‹ für angemessen umgesetzt hält, das lässt sich rational begründen. Aber auf die Fragen: Was ist schön? Was ist gewollt hässlich? Was ist Kitsch? oder: Was ist berührend und was bloß rührselig, was faszinierend, was effekthascherisch? Was ist ergreifend und was hohl-pathetisch? gibt es viele mögliche Antworten und deshalb keine verbindliche. Für den Diskurs bei Grimme spielen diese ästhetischen Fragen, verknüpft mit solchen der technischen Mittel, stets eine große Rolle, hier wandelt sich viel entlang der Moden, Geschmäcker, Einflüsse seitens der internationalen Filmkunst und der neuen tragbaren digitalen Kameras. Die Schnittfolgen wurden schneller, die Varianz der Farben bedeutender, die Schauspielkunst nach Hinzutreten vieler in der DDR ausgebildeter Darsteller direkter und differenzierter, die Drehbücher bezüglich der Dramaturgie freier und wilder, bezüglich der Dialoge frischer und frecher. Es gab und gibt aber auch immer Gegenbewegungen: Manche Filmemacher bevorzugen jetzt erst recht wieder langsamere Schnittfolgen und einen ruhigen Takt, sogar Schwarz-Weiß kam erneut vor; es gibt TV-Geschichten, die mit ganz wenig Text auskommen, etliche sogar ohne Musik – was von den Jurys und Kommissionen stets gut geheißen wird, da der Missbrauch der Musik als allzeit verfügbarer Stimmungsmacher von uns Profi-Guckern verurteilt wird, jedoch sehr verbreitet ist und unausrottbar scheint. Die Regie- und Schauspielkunst hat ihr beachtliches Niveau im internationalen Vergleich über die Jahre hinweg gehalten, ja sie hat es durch den Einfluss des weit weniger manierierten künstlerischen Personals aus den neuen Bundesländern sogar erhöht. Auch die Kamera-Arbeit interessiert bei Grimme; hier kommt immer wieder Freude auf, wenn das Durchschnittsniveau, das durch die vielen Amateure, die sich im Netz tummeln, tendenziell sinkt, durch einen phantasiereichen professionellen Einsatz wieder gehoben wird.

Die Kriterien für eine ästhetische Bewertung von Fernsehfilmkunst sind schwer zu verallgemeinern, sie müssen im Grunde bei jeder Sitzung oder sogar bei jeder Diskussion um einen Film neu entwickelt oder doch verschärft und verfeinert werden und zwar entlang der Maßstäbe, die das Werk selbst vorgibt. Ich nenne es das Prinzip der Immanenz: Man kann eine Komödie nicht nach den Gesetzen eines Thrillers bewerten und eine Romanze nicht nach denen eines Action-Krimis. Das heißt, ein jeder Film hat seinen eigenen Entstehungshintergrund, sein Genre, seine Vorläufer, seine ästhetischen Valeurs, seine Botschaft und seinen Anspruch. Ein leichter ›Sommerfilm‹ hat genauso seine Existenzberechtigung wie ein Drama, das die gesamte conditio humana spiegeln will, beide müssen gewürdigt werden nach Maßstäben, die sie sich selber setzen. Dieses Immanenz-Prinzip ist für die Jury- und Nominierungskommissions-Arbeit entscheidend und mir auch persönlich bei meiner kritischen Arbeit sehr wichtig. Es wandelt sich nicht als Prinzip oder Debatten-Grundlage, aber es bringt immer

wieder neue Qualitätskriterien hervor, insofern sich neue Genres herausbilden (derzeit: Filme, die den Wandel durch die Digitalisierung spiegeln, wie zum Beispiel der Mehrteiler »Hackerville« [2018]), neue Botschaften ans Publikum gebracht werden müssen und so auch das Insgesamt der Bewertungskriterien sich stetig ausdifferenziert.

Eine weitere wichtige Veränderung entsteht aus der allgemeinen Zunahme von Angeboten, aus einer Verschärfung des Wettbewerbs. Zum Beispiel die Filmanfänge. An ihnen erkennt man Strategien von Filmemachern, die Aufmerksamkeit ihres Publikums im Zeitalter der wachsenden Konkurrenz zu sichern, indem sie schon in den allerersten Sequenzen ein Feuerwerk abbrennen. Oft entfällt der Vorspann. Es geht immer häufiger mit einer Autojagd, einem Mord oder einer Sex-Szene los, damit die Zuschauer bloß »dranbleiben«. Wenn die Geschichte, die erzählt wird, die Jagd oder den Mord oder den Sex rechtfertigt, ist es okay. Ahnt aber die Jury – oder die Nominierungskommission –, dass hier ein taktischer Zweck verfolgt wird, können Vorbehalte wachsen. Natürlich müssen Filmemacher um ihr Publikum kämpfen und ihr ganzes Können einsetzen, um es zu überzeugen und möglichst zu halten, aber es ist immer die Frage, wie weit sie dabei der offenbar unbesiegbaren Sensationsgier ihrer Zuschauer durch das Ausspielen von Sex-and-Crime-Motiven entgegenkommen sollten. Es gehört zur Funktion der Grimme-Preis-Gremien als sozusagen moralischer Instanz, nicht nur die Macher zu prämieren, deren Werke auf Effekthascherei verzichten, sondern auch dem Publikum Wertmaßstäbe anzubieten.

Der Versuch, in der Konkurrenz zu bestehen und dafür mit optischen oder dramaturgischen Lockmitteln zu arbeiten, ist natürlich schon älter. Er bekam in der Bundesrepublik einen kräftigen Schub, als sich in den 1980er Jahren die kommerziellen TV-Sender neben den öffentlich-rechtlichen etablierten und mit populären Formaten und viel Unterhaltung ein möglichst breites Publikum zu gewinnen suchten. Die Kritik an den öffentlich-rechtlichen Anstalten, die sich laut vieler Stimmen seitens der Fernsehkritik niveaumäßig nach unten angepasst hätten, um mitzuhalten, anstatt ihren aus Gebühren stammenden Reichtum dafür zu nutzen, die TV-Kunst zu fördern, ist seitdem nicht mehr verstummt. Hier geht es nicht darum, diese Kritik zu wiederholen oder zu widerlegen – es geht um die Arbeit des Grimme-Instituts. Obwohl die Alt-Sender also häufig einer Vulgarisierung im Zuge der Quotenentwicklung beim Wettbewerb mit den privaten Anbietern geziehen wurden, eines Verrats an den höheren Zielen der Volkspädagogik, galten sie dann doch wieder als relativ abgehoben, und dem Grimme-Institut wurde vorgeworfen, mit diesem öffentlich-rechtlichen Snobismus zu paktieren und nur Produktionen mit ARD- oder ZDF-Gütesiegel zu akzeptieren. Das war und ist unberechtigt. Seit die Privatsender überhaupt Sendungen für den Preis in Marl einreichten, haben die Juries von Jahr zu Jahr inständiger gehofft, mal Werke privater Provenienz prämieren zu können – und es hat dann ja auch irgendwann

geklappt, z.B. Anfang der 90er Jahre mit der Serie »Wolffs Revier« (lief bis 2006) oder 2016 mit »Deutschland 83« (RTL). Das Bedürfnis, dem Fernsehprogramm als Ganzem gerecht zu werden und alle Wettbewerber um den Preis gleichmäßig zu bedenken, war stets lebendig und dehnt sich heute selbst auf Streaming-Dienste und internationale Produktionsfirmen (mit deutschem Anteil) aus.

Zum Schluss ein Gedanke über den Stellenwert des Grimme-Preises in der digitalisierten Medienwelt. Diese Welt vergrößert das Angebot in bisher unbekanntem Ausmaß, und sie hebt die zeitliche Bindung an das Fernsehprogramm auf. Umso wichtiger sind alle Filter, die dem großen Publikum dabei helfen, sich zu orientieren und Halt zu finden. Das ist eine fast schon triviale Erkenntnis, immer wieder spricht man davon, dass es nicht die ›Informationsflut‹ oder die Masse an runterladbaren Filmwerken als solche seien, gegen die man etwas tun müsse, sondern das Fehlen von Wegweisern, Leitlinien, Kompassen. Der Grimme-Preis erfüllt die Funktion eines solchen Kompasses. Seine Gremien arbeiten dafür, dass sich Publika aller Generationen und Milieus einen Begriff davon machen können, worauf es beim Fernsehen ankommt, wie gute Spielfilme, seriöse Information, treffliche Dokumentationen, witzige oder auch nachdenklich machende Unterhaltung gemacht sein sollen. Die Gremien selbst schöpfen dabei Erkenntnis, denn sie werden ja nicht von einer unhintergehbaren Autorität eingesetzt, sondern erarbeiten sich ihre Autorität als Preisrichter jedes Mal in der teilweise durchaus harten und mühsamen Auseinandersetzung erneut. Und wenn man ihnen hin und wieder vorwirft, dass sie sich mit dieser normativen Seite ihres Tuns als Pädagogen der Nation aufspielten, so sollten sie diese Anwürfe locker von sich abprallen lassen. Als Hervorbringung des Volkshochschulverbandes ist das Grimme-Institut allerdings der Volksbildung verpflichtet, und es sollte diese Aufgabe als eine Ehre betrachten. Ich glaube auch: Das tut es. Unser Land macht Krisen durch, und die Bevölkerung ist uneins. Dass man das weiß und beobachten kann, gerade in den Medien, ist ein Vorteil. Es heißt, dass unsere Demokratie lebt. Das Grimme-Institut ist als eine Einrichtung der Öffentlichkeit sehr wohl privilegiert, aber es ist und war nie elitär, was seine Qualitätsmaßstäbe betrifft. Es möchte die Interessen aller Bevölkerungsschichten wahrnehmen und allen einreichenden Anbietern gerecht werden, wenn es TV-Produktionen bewertet. Entsprechend kritisch und selbstkritisch, offen, wandelbar und risikobereit sind seine Diskurse. Die Digitalisierung ist nur eine Technik – die allerdings selber wieder Inhalt werden kann, weil sie die Lebenswelt verändert. Aber sie wird weder dem linearen Fernsehen in nächster Zukunft den Garaus machen, noch Qualitätsdiskurse um Fernsehproduktionen in den virtuellen Raum verlagern. Solche Diskurse werden, zu einem guten Anteil, immer noch unter Echtmenschen im Grimme-Institut stattfinden. Und die Preisverleihung nicht im Cyberspace, sondern im Marler Theater.