Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 284

Artikel: Die Kinder des jungen deutschen Films : das rigorose Kino der Berliner Schule
Autor: Weber, Julian
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864399

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1

2

5

6

1 DER SCHÖNE TAG *von Thomas Arslan*; 2 YELLA *von Christian Petzold*; 3 SEHNSUCHT *von Valeska Grisebach*; 4 GESPENSTER *von Christian Petzold*; 5 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler*; 6 MEIN LANGSAMES LEBEN *von Angela Schanelec*; 7 DEALER *von Thomas Arslan*; 8 GESCHWISTER – KARDESLER *von Thomas Arslan*

die kinder des jungen deutschen films

das rigorose kino der berliner schule

3

4

8

7

Die Bemerkung des Kunsthistorikers Stefan Germer, wonach «künstlerisches Schaffen heute nicht aus der Neuheit, sondern (...) aus dem Durchdenken der Geschichte, der Möglichkeiten und Bedingungen» zu rechtfertigen sei, gilt auch als eine Prämisse für die sogenannte Berliner Schule. Anders als ihr Ahne, der «Junge Deutsche Film» in den sechziger Jahren, der sich in Abkehr vom Heimatfilm-Muff der fünfziger Jahre selbst erfinden musste, propagieren die Protagonisten der Berliner Schule gerade nicht die Neuerfindung des Kinos. Sondern – und das lässt sich als politischer Akt lesen – sie besinnen sich auf den Autorenfilm, dessen Traditionslinien seit den achtziger Jahren unterbrochen waren. Die Berliner Schule ist der ernsthafte Versuch, Antworten auf die Fragen des Filmemachens zu erhalten. Historienschinken und Beziehungskomödien *made in Germany* gibt es nach wie vor, aber die Genre- und Nummer-Sicher-Filme bestimmen das Bild des deutschen Kinos nicht mehr allein – was auch ein Verdienst der Berliner Schule ist. Sie hat Sehgewohnheiten nachhaltig verunsichert, ihre Filme sind eindringlich und rigoros. Indem sie zurückschauen, zeigen sie nach vorne. «Man macht Filme nicht aus dem Kopf», sagt der Regisseur *Christian Petzold*, «man macht Filme, weil es andere Filme gibt, zu denen man sich in Beziehung setzt.» Sein neuer Film YELLA zitiert bereits im Titel den Vornamen von Yella Rottländer, der Hauptdarstellerin in Wim Wenders' ALICE IN DEN STÄDTEN (1974). (Die von Nina Hoss dargestellte Yella in Petzolds Film entspricht freilich nicht dem von Yella Rottländer verkörperten Mädchen. Hoss spielt eine ostdeutsche Buchhalterin, die ihre Heimat verlässt, aber nie im Westen ankommt.) «Wir sind voller Kino-Mütter und -Väter», meint Petzold.

Die Berliner Schule ist im Ausland angekommen. Die «New York Times» beispielsweise konstatiert in Bezug auf SCHLÄFER, den Debütfilm von *Benjamin Heisenberg:* «ausgezeichnet und radikal anders». Umgekehrt ist eine Begeisterung für das internationale Kinoschaffen auch bei den «Neuen Berlinern» zu spüren. So wie einst in Frankreich die Nouvelle Vague gewisse Hollywood-Regisseure für sich entdeckte und urbar machte. «Filme von Bresson und Eustache waren Augenöffner für mich», sagt der Berliner Regisseur *Thomas Arslan*. «Pickpocket» heisst Arslans Filmproduktionsfirma in Anlehnung an diesen Bresson-Film.

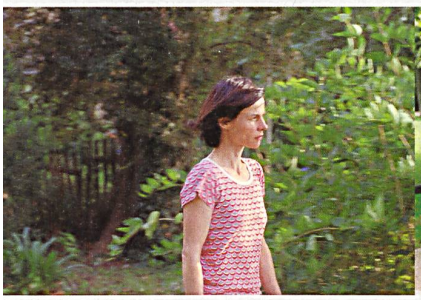
1

1 ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND *von Michael Klier;* 2 NACHMITTAG *von Angela Schanelec;* 3 SCHLÄFER *von Benjamin Heisenberg;* 4 DEALER *von Thomas Arslan;* 5 GESCHWISTER – KARDESLER *von Thomas Arslan;* 6 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler;* 7 MARSEILLE *von Angela Schanelec;* 8 FALSCHER BEKENNER *von Christoph Hochhäusler*

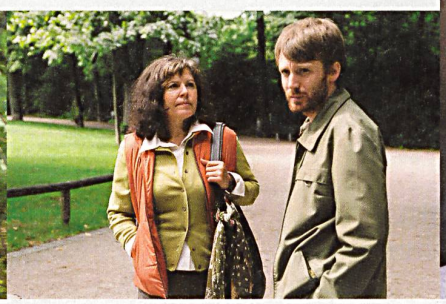
Thomas Arslan, Christian Petzold, Angela Schanelec, Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach, Maren Ade, Maria Speth, Henner Winckler und Ulrich Köhler werden als Regisseure zur Berliner Schule gerechnet. Auch der Kameramann *Reinhold Vorschneider* und die Cutterin *Bettina Böhler* arbeiteten bereits mehrfach für einige dieser Regisseure. «Als Bezeichnung erscheint "Berliner Schule" sinnvoll für ein anderes Kino, das sich vom Mainstream absetzt», erklärt die Regisseurin und Produzentin *Maren Ade*. Die Berliner Schule lässt sich aber nicht dem Undergroundfilm zuordnen. Ihre Arbeiten entsprechen professionellen Standards und können sich auch mit der internationalen Konkurrenz im direkten Vergleich etwa bei Festivals behaupten. Sie sind vielschichtig und nicht genregebunden. «Auch ohne nennenswerte Einspielergebnisse kann man künstlerische Positionen durchsetzen, wenn man die vitalen Interessen seiner Zeit berührt», sagt *Christoph Hochhäusler*. Die Konflikte Einzelner stehen zwar im Mittelpunkt, aber ohne dass die Filme als explizit "politisch" zu bezeichnen wären, dringt das Politische dennoch oft durch das Private hindurch.

Unsicherheit als Lebensgefühl

Die Bezeichnung Berliner Schule wurde zuerst auf die drei Regisseure Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold angewendet. Ende der achtziger Jahre waren sie sich auf der Deutschen Film- und Fernsehakademie (dffb) Berlin begegnet. «Wir haben damals zunächst kaum Eigenes produziert, sondern vor allem alte Filme angesehen, um Nachbarschaften zu suchen», erinnert sich Christian Petzold. Denn es gab Ende der achtziger Jahre keine Strömung im deutschen Kino, der sie sich hätten anschliessen wollen. Aber nicht nur Filme, auch Popmusik, Comics und Fotografie wurden von dieser Gruppe an der dffb ständig diskutiert. Die Erzeugnisse der Popkultur boten im gesamtgesellschaftlichen Umschwung der Jahre nach 1989 wichtige Orientierungshilfe. Beim gemeinsamen Sehen von Filmen entwickelten sie allmählich eine Vorliebe für eine Ästhetik, die Christian Petzold als «Kino-Heimat» bezeichnet. «Jean Renoir hat einmal gesagt, dass ein Filmemacher aus Frankreich sich einem amerikanischen Regisseur näher fühlt als irgendeinem Franzosen, so kann man auch die Verbindungslinien in der Berliner Schule sehen.» Die Wiedervereinigung der beiden deutschen

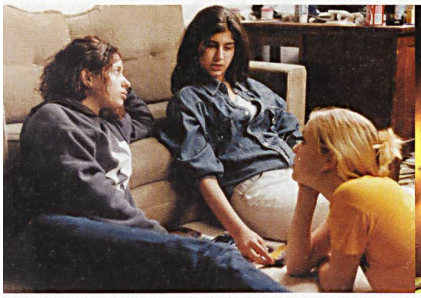


2



3

4



5

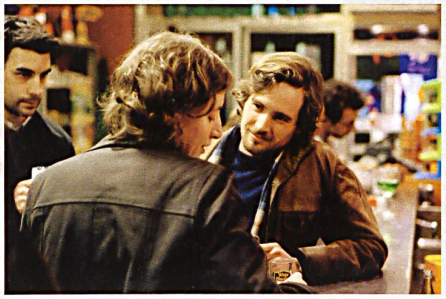
6

7

7

8

7

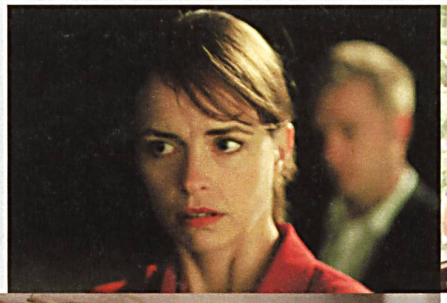
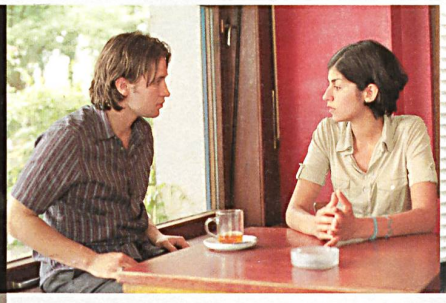


Staaten führte nach dem Fall der Mauer zu einem nationalen Taumel. Begriffe wie Heimat oder Herkunft erlebten eine Renaissance. Die Frage nach den eigenen Wurzeln und der Identität wurde in der medialen Berichterstattung thematisiert.

Das deutsche Kino jener Jahre aber nahm sich vor allem leichter Themen an. Vorherrschend waren Beziehungskomödien, ihre harmonisierenden Farb- und Tonmischungen suggerierten eine heile Welt satter Zufriedenheit. Nüchterne Macher bestimmten während den neunziger Jahren die Szene. Sie wendeten sich vom «genialischen Image des Autorenfilms» der Siebziger ab und scholten die vermeintliche theoretische Übermacht der intellektuellen Autorenfilmer und deren angeblichen Einfluss auf die Filmkritik. Ihre Produktionen entstanden oft in Zusammenarbeit mit privaten Fernsehsendern. Die Produktion in Deutschland (München war damals noch Filmhauptstadt) sollte sich an Hollywood messen lassen, was bis auf wenige Ausnahmen grandios misslang.

Signalwirkung für die Berliner Schule hatte ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND (1989) von Michael Klier, ein wenig beachteter Film, dessen Realismus den jungen Filmemachern ungeheuren Eindruck machte. «Berlin war darin wie ein Hafen, in dem Matrosen strandeten und weiterzogen», meint Christian Petzold. Die Stadt wird darin zur Metapher für die Goldgräberstimmung um die Nachwendezeit, in der die frischgebackenen Bundesbürger aus dem Osten in den Westen kommen und das Konsumparadies aus nächster Nähe bestaunen. Heute, achtzehn Jahre nach der Wiedervereinigung, ist das Lebensgefühl der allermeisten Deutschen von Unsicherheit geprägt. Die Berliner Schule versucht, in ihren Filmen diese Unsicherheit zu ergründen. Auch wenn die Tristesse des Alltags zum Thema wird, werden die Menschen nicht voyeuristisch ausgebeutet, sondern als Individuen mit Würde und Anmut gezeigt. Die Filmemacher sind teilnehmende Beobachter, die Zeugen eines tiefgreifenden Wandels werden. «Ich fühle mich meinen Figuren nicht überlegen», hat der Regisseur *Ulrich Köhler* einmal dazu bemerkt. Der Filmkritiker Rüdiger Suchsland hat diese Haltung als «Insistieren auf Realität» bezeichnet.

Die soziale Wirklichkeit und das Dokumentarische fanden sich im deutschen Kino seit Anfang der achtziger Jahre immer seltener. Öffentliche Institutionen gerieten aber nicht erst durch die Wiederver-

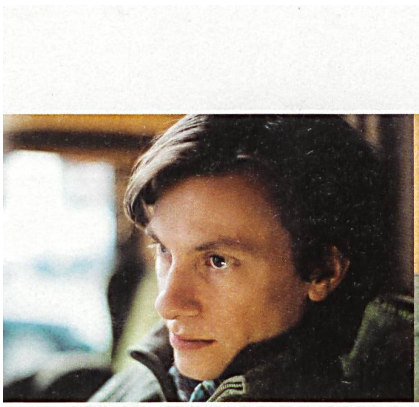
1 DIE INNERE SICHERHEIT *von Christian Petzold;* 2 FERIEN *von Thomas Arslan;* 3 SEHNSUCHT *von Valeska Grisebach;* 4 SCHLÄFER *von Benjamin Heisenberg;* 5 GESPENSTER *von Christian Petzold;* 6 YELLA *von Christian Petzold;* 7 DER SCHÖNE TAG *von Thomas Arslan;* 8 GESCHWISTER – KARDESLER *von Thomas Arslan;* 9 FALSCHER BEKENNER *von Christoph Hochhäusler;* 10 MEIN LANGSAMES LEBEN *von Angela Schanelec;* 11 NACHMITTAG *von Angela Schanelec;* 12 HOTEL VERY WELCOME *von Sonja Heiss*

einigung in die Krise. Nach dem Regierungswechsel 1982 privatisierte die CDU-FDP-Koalition staatliche Betriebe. Das Monopol des öffentlich-rechtlichen Fernsehens wurde durch ein duales System aus Privatfernsehen und öffentlich-rechtlichen Sendern abgelöst. Der Bildungsauftrag der «Öffentlichen» wurde unter Berufung auf Einschaltquoten und Konkurrenzdruck immer mehr in Frage gestellt.

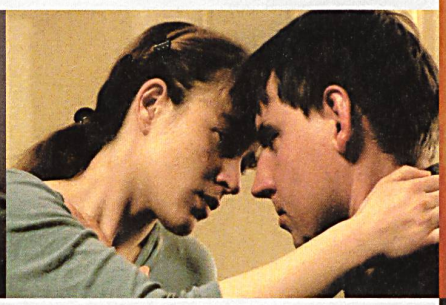
Dokumentarischer Bezug zur Gegenwart

Dass die Autorenfilmer der Siebziger zahlreiche kommerzielle Misserfolge erlitten, bleibt im verklärenden Rückblick oftmals ausgeblendet. Gegen Ende der siebziger Jahre waren Literaturverfilmungen leichter zu finanzieren als Filme nach Originaldrehbüchern. «Ich bin mit den Bildern von Fassbinder und den anderen Regisseuren aufgewachsen», meint Christian Petzold. «Aber 1979 war aus dem Autorenfilm eine Literaturverfilmung geworden.» Die Nähe zum Stadttheater und zum Bühnenschauspiel besiegelte nach Petzold das Schicksal des New-Hollywood-Nouvelle-Vague-Kinos der frühen siebziger Jahre. «Eine Literaturverfilmung hat sich, bevor die erste Klappe fällt, schon amortisiert. Man weiss, es gibt Jahrestage und Jubiläen, und wenn darüber ein Film gedreht wird, wird er hundertprozentig gesendet und diskutiert. Dadurch hat man auf billigste Weise einen Event produziert.»

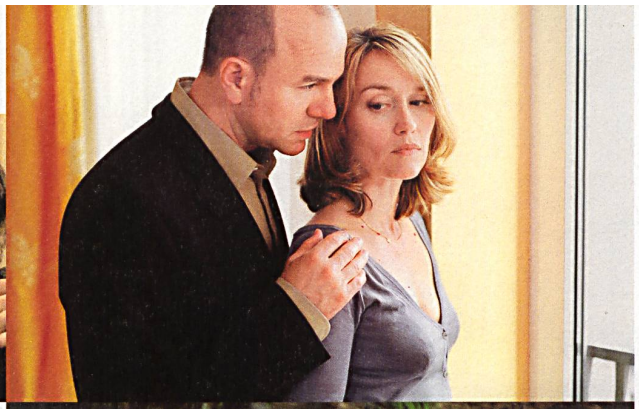
Die Berliner Schule verwendet eigene Drehbuchstoffe, hat einen dokumentarischen Bezug zur Gegenwart und ein klassisches Verständnis vom Filmhandwerk. Es ist ein präzises Kino, aber ein in den verwendeten filmischen Mitteln reduziertes Kino. Die Filme fliessen ruhig und gleichmässig, zeigen Interesse am beiläufigen Geschehen. Den Figuren der Handlung wird Raum und Zeit zum Entfalten gegeben. «Mich interessieren Lebenswelten», erörtert Ulrich Köhler. «Nicht unbedingt der Konflikt einer Figur, sondern ein bestimmtes Milieu, eine bestimmte Umgebung.» Für MONTAG KOMMEN DIE FENSTER (2006) begab er sich, um eine Kleinfamilie zu porträtieren, in die nordhessische Provinz. Nina verlässt Mann und Kind und wandert ziellos umher, bis sie in einem Sporthotel im Harz einen abgehalfterten Tennisprofi (dargestellt vom ehemaligen Weltklassespieler Ilie Nastase) trifft. «In jedem zweiten Nachkriegsroman verlässt ein Mann seine Familie. Sozial wird



4

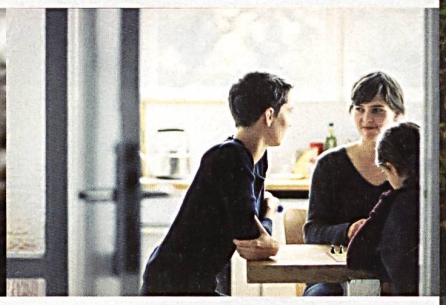


3



5

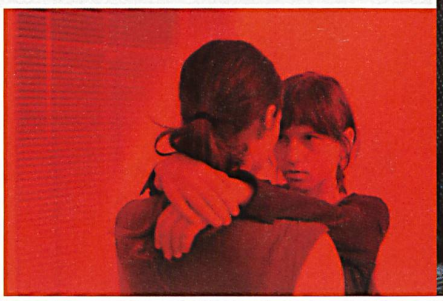
9



10

1

8



5

3

es viel stärker sanktioniert, wenn dies eine Frau macht. Das hat mich als Beschreibung einer neuen Form von Familie interessiert, in der es das klassische Rollenverhältnis nicht mehr gibt.» Nicht die Geschichte ist entscheidend, sondern wie sie inszeniert ist: Köhler und die anderen Regisseure der Berliner Schule drehen immer an Originalschauplätzen und wissen auch, wie man diese in eine Geschichte einbezieht. In Benjamin Heisenbergs SCHLÄFER stehen zwei Virologen zueinander in Konkurrenz. Farids algerische Herkunft trägt dazu bei, dass sein deutscher Kollege Johannes Informant für den Verfassungsschutz wird und Farid ausspioniert. Die Arbeitssituation in den Universitätslabors schildert Heisenberg wie in einer Langzeitdokumentation. Minutenlang werden Aufnahmen einzelner Arbeitsschritte gezeigt. Die Kamera folgt den Protagonisten auf ihren Wegen durch die Gänge in den Stockwerken und zwischen den Gebäudekomplexen der Arbeitsstätte. Die Regisseure achten auf die Ästhetik und die fotografische Dimension von Räumen. «Man sieht, dass dem Ort etwas entspricht, was dem entspricht, was einen interessiert. Das hat zu tun mit dem Licht, mit der Architektur, mit einer Vorstellung davon, wo Leute sein könnten, und mit unserem ganz persönlichen Geschmack», so *Angela Schanelec* in einem Gespräch.

Dennoch ist die Formensprache der Berliner Schule viel zu heterogen, als dass gemeinsame Merkmale automatisch in jedem ihrer Filme abgerufen werden könnten. Ein Manifest wie «Dogma 95» sucht man bei den Berlinern vergebens, es gibt auch kein gemeinsames Konzept, wie es in den Sechzigern durch die «Politique des auteurs» in den «Cahiers du Cinéma» zum Ausdruck kam. Die Filmemacher äussern sich zur Tatsache, dass sie als Gruppe wahrgenommen werden, eher vorsichtig, ja sogar widerwillig. Vielleicht aus einem begründeten Misstrauen gegen das blinde Versprechen von Gemeinschaft. «Die Verbindungen untereinander sind lose», meint Thomas Arslan. «Aber das formuliert auch eine Position, für die sich niemand schämen muss.»

1

1

1

1

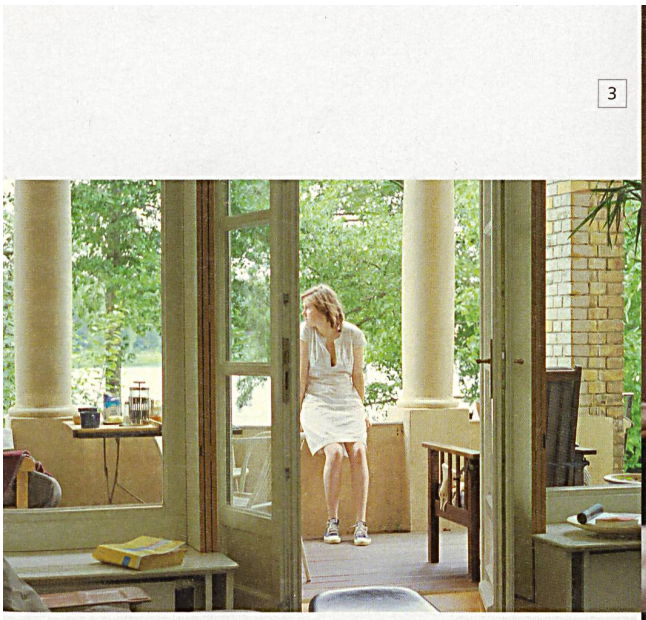
1 AUS DER FERNE *von Thomas Arslan;* 2 NACHMITTAG *von Angela Schanelec;* 3 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler;* 4 MARSEILLE *von Angela Schanelec*

Das Leben ist unabsehbar

Zwei Frauen in einem Auto. Die Kamera beobachtet die beiden vom Rücksitz aus nächster Nähe, aber doch in gebührendem Abstand. Das Licht ist fahl und düster. So beginnt MARSEILLE (2004) von Angela Schanelec. MARSEILLE spielt im Winter, einer Jahreszeit, mit der man die südfranzösische Stadt gemeinhin nicht assoziiert. Was die Frauen nach Marseille gebracht hat, bleibt zunächst im Unklaren. Doch die Tonspur liefert Anhaltspunkte. Fast physisch werden die Geräusche und ruckartigen Bewegungen erfahrbar, die die Fahrerin mit der Gangschaltung verursacht. Nur langsam macht sie sich den Wagen zu eigen. Während sie durch die fremde Stadt fährt, legt auch der Film einen niedrigen Gang ein, schaltet runter auf eine methodisch-sinnliche Er-Fahrung von Marseille mit zahllosen Eindrücken von der Stadt.

Die Banalität des Lebens wird eingefangen, ausschnittweise aufgezeichnet. Auf Manipulationen wird weitestgehend verzichtet, oder sie werden etwa durch Zeitsprünge sichtbar gemacht. «Mich interessiert, wie sich Personen bewegen, wie Dinge aufeinanderfolgen, wie unerwartet und wie wenig absehbar, wie sich Geschichten wenden. Das Leben ist unabsehbar, und ich finde es schön, wenn es im Film auch so ist», erklärt Angela Schanelec.

Berlin ist vielfach nur Ausgangspunkt für die Themenreisen der Regisseure der Berliner Schule. Von dort brechen sie immer wieder auf, um die Welt zu erkunden, Bilder und Töne zu finden. «Eigentlich sind Bewegungen dazu da, um festzementierte Strukturen zu zerstören. Bei allen kinematografischen Strömungen stehen am Anfang gleichzeitig immer Dokumentarfilme», sagt Christian Petzold. Das Dokumentarische ist mit der Berliner Schule wieder sichtbar geworden. Es ist aber nicht nur Ausgangspunkt für fiktionale Erkundungen. Thomas Arslan beispielsweise kehrt immer wieder zum Dokumentarfilm zurück. Auf der Berlinale 2006 präsentierte er AUS DER FERNE, eine filmische Reise durch die Türkei, von den grossen Metropolen ausgehend bis in die Provinz. Abseits der ewiggleichen Schablonen von Orient und Okzident, zeigt er ein Land der Kontraste, das modern und rückständig zugleich ins Bild kommt. Es wird wenig gesprochen, Arslan hat keine Interviews geführt, still beobachtet er das rege Treiben. Auch in AUS DER FERNE

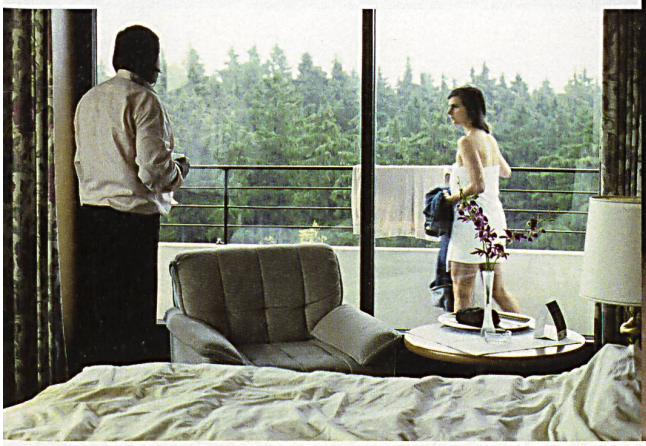


3

2

4

3



wird der zurückhaltende Stil deutlich. «Meine Kamera führt nicht, das Geschehen entwickelt sich von selbst.» Angeregt wurde der Regisseur von den kontroversen Debatten um den EU-Beitritt der Türkei. «Ständig wurden die gleichen Türkeibilder serviert. Mir ging es dagegen darum, hinzusehen, wie der Alltag in der Türkei aussieht. Ich wollte Bilder finden, die unterhalb der grossen Reizschwelle liegen.»

Revolver!

«Das deutsche Kino ist die Fortsetzung der Schrankwand mit anderen Mitteln», postulierte der Münchner Regisseur Christoph Hochhäusler 1998. In seiner Unzufriedenheit gründete er damals zusammen mit Kommilitonen der Münchner Filmhochschule (HFF) das Filmmagazin «Revolver». Grundgedanke war, sich wie die «Cahiers du Cinéma» eine blühende Filmlandschaft zu erschreiben. «Revolver» leistet sich in bis heute 16 Ausgaben den Luxus, persönliche Perspektiven zum Film zu entwickeln: Ausführliche Interviews mit jungen und alten Filmschaffenden aus dem In- und Ausland wechseln sich mit theoretischen Betrachtungen ab. Nicht nur produktive Neugier wird in «Revolver» artikuliert, eine fast romantische Beziehung zum Film wird deutlich. Die Zeitschrift entwickelt nicht nur einen Gegenentwurf zum artifiziellen deutschen Kino der Neunziger, sie übernimmt für das Metier auch Verantwortung. «Es geht darum, aufzustehen. Zu kämpfen! Für eine Gesellschaft, eine neue Liebe, einen neuen Film.» (Revolver 5). Alle an «Revolver» Beteiligten leben inzwischen in Berlin und zählen sich als Regisseure zur Berliner Schule. In einem Interview mit der «Berliner Zeitung» bilanzierte Christoph Hochhäusler kürzlich seine Erfahrungen: «Es gibt in Deutschland keine Filmindustrie, es gibt nur eine Fernsehindustrie, die sich die Kinoauswertung von Filmen gewissermassen leistet.» Hochhäuslers zweiter Film FALSCHER BEKENNER wurde nicht vom Fernsehen koproduziert. Er lief beim Filmfestival in Cannes 2006 mit grossem Erfolg und wurde schliesslich an zahlreiche Fernsehstationen, auch ans ZDF, verkauft.

Immer öfter werden Mittel von Fernsehen und öffentlicher Filmförderung zusammengelegt, um Projekte zu finanzieren. Dass die künstlerischen Freiräume für Filmemacher, die nur fürs Kino arbeiten

1 SEHNSUCHT *von Valeska Grisebach;* 2 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler;* 3 MARSEILLE *von Angela Schanelec;* 4 HOTEL VERY WELCOME *von Sonja Heiss;* 5 YELLA *von Christian Petzold;* 6 DIE INNERE SICHERHEIT *von Christian Petzold*

wollen, dadurch enger werden, ist keine Frage. Die Kluft zwischen kommerzieller Verwertbarkeit und künstlerischem Anspruch ist grösser geworden. Da erstaunt es doch, dass seit Ende der Neunziger allen ökonomischen Zwängen zum Trotz künstlerisch wertvolles Kino in Deutschland gedeiht.

Christoph Hochhäusler ist einer der wenigen Regisseure der Berliner Schule, der sich über die Vergabe von Fördermitteln und zu den Produktionsbedingungen überhaupt kritisch äussert. Als Bewegung von Filmregisseuren ist die Berliner Schule verglichen mit dem italienischen Neorealismus oder der französischen Nouvelle Vague im eigenen Land schwach. Das ist ein Manko. «Es fehlt der kommerzielle Erfolg und es fehlt der Hype», sagt Christian Petzold. «Vielleicht hätte man besser formulieren müssen. Vielleicht ist es auch so, wie in den Filmen selber: Man will das Spiel nicht mitspielen. Das reicht erstmal. Man hat dann eben nur einen kleinen Etat und macht es auf dem untersten Niveau.» So unterschiedliche Werke wie MILCHWALD (Christoph Hochhäusler), SEHNSUCHT (Valeska Grisebach) oder GESPENSTER (Christian Petzold) erzählen ihre Geschichte mit konsequentem Stilwillen. Das erinnert an den Autorenfilm, der Anfang der achtziger Jahre von der Bildfläche verschwand. Seit damals steht als Regisseur in Deutschland unter Verdacht, wer komplexe Zusammenhänge herstellt oder auch nur eine Spur von theoretischer oder auch filmhistorischer Reflexion ins Kino einbringt. Hartmut Bitomsky, der derzeitige Direktor der dffb, bemängelt, dass das deutsche Mainstreamkino stets seine Traditionslosigkeit betone. Ausserdem fehle in Deutschland die Einsicht, «dass man etwas für das Kino von morgen tun muss.» Die anspruchsvollen Filme von heute könnten auch die Vorbilder von morgen sein, die dem Nachwuchs auf die Sprünge helfen und die Ausgangslage für alle besser machen.

Achtungserfolg in Frankreich

Die Berliner Schule ist aber auch ein Netzwerk: Film als soziale Kunst wird wieder ernst genommen, und so gibt es Kooperationen beispielsweise mit der Wiener Produzentenfirma Coop 99. Christoph

3

4

6

3

Hochhäusler, Christian Petzold und der Regisseur Dominik Graf planen ein gemeinsames Filmprojekt. «Es sind Freundschaften, die durch Arbeit und Kommunikation entstehen», sagt Christian Petzold.

Von der Kritik respektiert, steht die Berliner Schule in der Gunst der Kinozuschauer freilich noch weit hinten, was auch kein Wunder ist, wenn ihre Filme mit nur wenigen Kopien in Deutschland anlaufen und schnell wieder aus den Lichtspielhäusern verschwinden. Dennoch gibt es Achtungserfolge. Einige Filme hatten als Fernsehkoproduktionen bei ihrer Erstausstrahlung im deutschen Fernsehen durchaus respektable Zuschauerzahlen. Zu nennen wäre auch der deutsche Filmpreis für DIE INNERE SICHERHEIT von Christian Petzold und die mediale Aufmerksamkeit, die die Berliner Schule (auch dank Interviews von Christoph Hochhäusler) in Frankreich geniesst, wo sie als «Nouvelle Vague Allemande» firmiert und viele Zuschauer in die Kinos lockt. «Wir geben dem Kino etwas wieder, was vom Gammelfleisch-Kino vernichtet worden ist», sagt Christian Petzold.

Gerade weil die Berliner Schule auch das Bedürfnis nach Unterhaltung ernst nimmt, ist sie ein Gegenentwurf zum mutlosen Mainstreamkino. Christian Petzold, der die gegenwärtige Situation der Berliner Schule nüchtern betrachtet, gibt sich vorsichtig optimistisch: «In den vergangenen acht Jahren ist ein reiches Kino entstanden. Es existiert wieder eine Filmkultur, mit der man sich positionieren und formulieren kann. Anfang der Neunziger gab es nichts Vergleichbares.»

Julian Weber