

Good Bye, Fassbinder! – Der deutsche Kinofilm seit 1990



Der Autor: **Pierre Gras**, Jahrgang 1960, hat lange für die Cinéma-thèque française gearbeitet. Er hat zahlreiche Texte über das deutsche Gegenwartskino geschrieben und ist als Spezialist regelmäßiger Gast auf Veranstaltungen zum aktuellen deutschen Film. Gras ist Dozent für Filmökonomie an der Sorbonne, Paris.

Der Herausgeber: **Marcus Seibert** ist freier Drehbuchautor, Schriftsteller, Übersetzer und Mitherausgeber der Filmzeitschrift *Revolver*. Für den Alexander Verlag übersetzte er *Haneke über Haneke*.

Pierre Gras

Good Bye, Fassbinder!

Der deutsche Kinofilm seit 1990

Aus dem Französischen übersetzt
und herausgegeben von Marcus Seibert

Mit einem Vorwort von
Christoph Terhechte



Alexander Verlag Berlin

Gefördert von der Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst.



Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms des französischen Außenministeriums, vertreten durch die Kulturabteilung der französischen Botschaft in Berlin.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires étrangères, représenté par le service culturel de l'Ambassade de France à Berlin.

Unterstützt von



Aktualisierte deutsche Erstausgabe (Stand November 2014)

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Good Bye Fassbinder! Le cinéma allemand depuis la réunification*

in den Éditions Jacqueline Chambon © Actes Sud, 2011

© by Alexander Verlag Berlin 2014

Alexander Werka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com, info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Florian Marker

Satz, Layout: Antje Werka

Umschlaggestaltung: Antje Werka

Druck und Bindung: Interpress Budapest

Printed in Hungary (November) 2014

ISBN 978-3-89581-343-6

Für Isabelle

Inhalt

II	Vorwort
	von Christoph Terhechte
19	I. 2003: Neuanfang oder Wiederentdeckung?
36	II. Das Abenteuer X Filme: Lola, Lenin und der Führer
40	Tom Tykwer
51	Wolfgang Becker
59	Dani Levy
68	III. Die erste Generation: Christian Petzold, Angela Schanelec, Thomas Arslan
68	Christian Petzold
89	Angela Schanelec
97	Thomas Arslan
107	IV. Die junge Garde
107	Christoph Hochhäusler
117	Benjamin Heisenberg
123	Henner Winckler
126	Ulrich Köhler
136	Valeska Grisebach
139	Maren Ade
142	»Berliner Schule« und »Nouvelle vague allemande«

156	V. Drei Filmemacher jenseits aller Gruppenzugehörigkeit und ein Meteorit
156	Fatih Akin
168	Andreas Dresen
178	Hans-Christian Schmid
180	<i>Das Leben der Anderen</i>
188	VI. Besessene und Maîtres fous: Romuald Karmakar
214	VII. Das kommerzielle Kino
215	Bernd Eichinger
222	Sönke Wortmann, Detlev Buck, Oskar Roehler
225	Krimis
226	Doku-Dramen
228	Komödien
230	Til Schweiger
233	VIII. Die Kunst des Dokumentarfilms
234	Thomas Heise
244	Volker Koepp
249	Heinz Emigholz
251	Gerhard Friedl
257	Aysun Bademsoy
260	Bettina Blümner
262	Philip Scheffner
265	Peter Nestler

268	IX. Wachstumsfaktoren
269	Auswertung, Verleih, Produktion
276	Öffentliche Förderungen
279	Filmhochschulen
281	Die Berlinale
284	Schauspielerinnen und Schauspieler
288	X. Farocki und Kluge, zwei Mentoren
289	Harun Farocki
302	Alexander Kluge
315	XI. Ausblick
334	Dank
	Anhang
336	Literaturverzeichnis
346	Titelverzeichnis
355	Personenverzeichnis

Vorwort

Es dauerte einige Jahre, ehe der Neue Deutsche Film, als dessen Geburtsstunde das Oberhausener Manifest von 1962 gelten darf, im Bewusstsein unserer französischen Nachbarn ankam. Zieht man als Gradmesser den Wettbewerb von Cannes heran, so war in den fünfziger Jahren der bedeutendste deutsche Regisseur ein gewisser Harald Braun (*Der fallende Stern, Herz der Welt, Solange du da bist*).

Die frühen Sechziger sahen Altmeister Wolfgang Staudte mit dem längst vergessenen Kriminalfilm *Der letzte Zeuge* und den damals 44-jährigen Bernhard Wicki mit der zahmen Dürrenmatt-Verfilmung *Der Besuch* an der Croisette. Den ersten Vorstoß einer neuen Generation machte 1964 der spätere *Klimbim*-Fernsehproduzent Michael Pfleghar, damals 31 Jahre jung, mit der Kriminalsatire *Die Tote von Beverly Hills*. Am Drehbuch hatte Hansjürgen Pohland mitgewirkt, einer der Unterzeichner von Oberhausen.

Der Durchbruch gelang 1966, als gleich zwei deutsche Spielfilmdebüts in den Wettbewerb eingeladen wurden, Ulrich Schamoni's *Es* und Volker Schlöndorffs *Der junge Törless*. Der perfekt Französisch sprechende Schlöndorff wurde bald Dauergast in Cannes. Auch sein zweiter und dritter Film, *Mord und Totschlag* und *Michael Kohlhaas – Der Rebell* konkurrierten um die Goldene Palme.

Auf einmal waren deutsche Filme politisch geworden, zeitgenössisch, an gesellschaftlichen Veränderungen interessiert. »Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen«, hatte es

in Oberhausen geheißen. Der »neue Film« definierte sich durch den Bruch mit allem, wofür das deutsche Kino gestanden hatte. Er identifizierte sich mit den Aufbruchsbewegungen anderer Länder, vor allem wohl mit der französischen Nouvelle vague.

In den siebziger Jahren wäre das Festival von Cannes ohne die junge Generation westdeutscher Filmemacher kaum vorstellbar gewesen. Peter Lilienthal nahm mit *Malatesta*, Johannes Schaaf mit *Trotta*, Rainer Werner Fassbinder mit *Angst essen Seele auf* und *Despair – Eine Reise ins Licht*, Werner Herzog mit *Jeder für sich und Gott gegen alle* und *Woyzeck*, Wim Wenders mit *Im Lauf der Zeit* und *Der amerikanische Freund*, Peter Handke mit *Die linkshändige Frau* am Wettbewerb teil. Die »Semaine de la critique« und die »Quinzaine des réalisateurs« sowie der 1978 eingeführte »Certain regard« zeigten weitere Filme der Genannten sowie Werke von Uwe Brandner, George Moore, Reinhard Hauff, Werner Schroeter, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, Alexander Kluge, Peter Stein, Helma Sanders, Edgar Reitz, Hans-Jürgen Syberberg, Hans Noever und anderen. Die Krönung kam mit der Goldenen Palme, die sich Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* 1979 mit Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* teilen musste. Im Jahr darauf gewann Schlöndorffs Grass-Adaption den »Oscar« als »bester fremdsprachiger Film«. Zum ersten Mal erhielt ein deutscher Film diese Auszeichnung. Und für die nächsten 23 Jahre zum letzten Mal.

Doch kurz darauf war die Euphorie über den Neuen Deutschen Film, der auf einmal gar nicht mehr so neu strahlte, nicht nur in Frankreich verfliegen. Rainer Werner Fassbinders Tod mit nur 37 Jahren im Juni 1982 musste als trauriges

Symbol für den Niedergang des westdeutschen Autorenkinos erhalten.

Als ich 1987 nach Paris zog, in die Welthauptstadt der Cinephilie, krächte kein Hahn mehr nach dem Kino des »Outre-Rhin«. In Paris kam Anfang der neunziger Jahre die Rede von der »Nouvelle Nouvelle vague« auf, und das junge französische Kino schien unvergleichlich interessanter als das des Nachbarlandes. Nicht dass es in dieser Zeit in Westdeutschland keine interessanten Regiedebüts gegeben hätte. Aber nur wenige dieser Filme kamen je in den Verleih, es fehlte an Kontinuität. In Frankreich sei es deutlich schwerer als in Deutschland, einen ersten Film zu realisieren, erklärte man mir. Doch wer den Durchbruch geschafft hatte, konnte darauf hoffen, weiterzuarbeiten. Die Anerkennung durch Filmkritik und Filmbranche half, selbst im kleinen Maßstab. In Deutschland hingegen (und daran hat sich leider nicht viel geändert) war ein zweiter, dritter oder vierter Film gegen eben so viele Widerstände zu erkämpfen wie jedes Debüt. Kino für Kunst zu halten war eine lächerliche Vorstellung, umso mehr, wenn es sich um das eigene Land handelte. Das verworrene bundesrepublikanische Fördersystem tat ein Übriges. Im Wettbewerb der Berlinale wurden deutsche Beiträge nicht selten verlacht oder ausgebuht.

Unvorstellbar damals, dass sich das deutsche Kino in absehbarer Zeit erholen würde, unvorstellbar, dass es so bald wieder das Interesse des cinephilen Frankreich finden könnte. Und doch kommt die erste umfassende Monographie des deutschen Nachwende-Films aus Frankreich. Pierre Gras' kenntnisreiches Buch kann und will nicht vollständig sein. Seine Leistung besteht indes nicht nur darin, die wesentli-

chen Strömungen der letzten 25 Jahre mit großer Genauigkeit und kritischer Anteilnahme zu zeichnen. Er weiß vielmehr um ihre Entstehungsgeschichte, um ihre ökonomischen wie künstlerischen Ursprünge, und er widmet sich exemplarisch und treffsicher wichtigen Vorbildern, Vorläufern und Einflüssen der heute aktiven Filmregisseure in Deutschland.

Unsere Sympathie in der Zeit nach der Wende galt alten Haudegen des westdeutschen Films wie Roland Klick oder Klaus Lemke, die mehr oder weniger unstedt, aber beharrlich außerhalb des subventionierten und fernsehfinanzierten Systems arbeiteten. Nicht zu vergessen der von Eric Rohmer beeinflusste und bis heute bemerkenswert aktive Rudolf Thome. Alle drei debütierten in den sechziger Jahren mit frechen Kopien amerikanischer Genrefilme. Ihr Einfluss auf die jungen Filmemacher der Nachwendezeit ist unverkennbar.

Dann gab es Christoph Schlingensiefel mit seinen provokanten, respektlosen, intelligenten Undergroundfilmen, die die Spießigkeit des linksalternativen Gutmenschentums entlarvten. Wenn es unter den jungen deutschen Filmemachern einen würdigen Fassbinder-Nachfolger gab, dann ihn. Doch Schlingensiefel ging den umgekehrten Weg und fand seine Erfüllung in den neunziger Jahren im Theater und künstlerischen Aktionismus.

Der andere Lichtblick jener Zeit hieß Romuald Karmakar. Seinem originellen, formal wie politisch klugen und unangepassten, allzu oft gründlich missverstandenen Werk widmet Pierre Gras zu Recht ein umfangreiches Kapitel. So autark Karmakar stets gearbeitet hat, so konstitutiv ist sein Werk für das Selbstverständnis der intellektuellen Filmkritik im heutigen Deutschland und der unter dem proble-

matischen Begriff »Berliner Schule« zusammengefassten Filmregisseure.

Pierre Gras beschreibt die deutsche Filmindustrie der neunziger Jahre als »international bedeutungslos« und »unoriginell«. Und doch steht sie für ein Wiedererstarken des Interesses am heimischen Kino. Mit »platt« Komödien wie den von Bernd Eichinger produzierten *Manta Manta* oder *Der bewegte Mann* stieg der Marktanteil deutscher Filme signifikant. Ihr Erfolg schuf die wirtschaftliche Grundlage für eine neue Generation von Filmemachern; womöglich inspirierte er andere, die Gunst des Publikums mit ernsthafteren Stoffen zu finden. Pierre Gras sieht in diesen Filmen »junge Männer und Frauen auf der Suche nach neuen Rollen«. Deutschland hat sich nach dem Mauerfall neu definieren müssen. Dass das wachsende Selbstbewusstsein des wiedervereinigten Landes sich im Kino vor allem in Schwänken und Plattitüden niederschlug, die im Ausland bestenfalls Achselzucken hervorrufen konnten, forderte kritischere Geister geradezu heraus. Und nicht alles, was im Gewand der Komödie daherkam, war frei von Tiefgang. Die Filme von Detlev Buck zum Beispiel besaßen einen regionalen Humor, der Lust auf die Auseinandersetzung mit der Stimmung im eigenen Land machte. Bucks zweiter Spielfilm *Wir können auch anders ...* schaffte es in den Wettbewerb der Berlinale und brach dort mit Klischees, in denen der deutsche Film dieser Zeit erstarrt schien.

Am Ende der neunziger Jahre dann gelang dem Filmnarren und ehemaligen Kinobetreiber Tom Tykwer der Befreiungsschlag. *Lola rennt* passte in keine der Schubladen, in die man das deutsche Kino gemeinhin einsortierte. Der wilde,

exzessiv stilisierte Film beeindruckte schon deswegen, weil er alles über Bord warf, deswegen man sich für den typischen deutschen Film schämte: die biederen Literaturverfilmungen, die dialoglastige Dramaturgie, das verschnarchte Betroffenheitskino. Für das Image der hiesigen Filmproduktion wirkte *Lola rennt* enorm befreiend.

Die Regisseure der sogenannten »Berliner Schule«, der sich die vorliegende Bestandsaufnahme des deutschen Films ausführlich widmet, fanden eine völlig andere Situation vor als die Pioniere des Neuen Deutschen Films vierzig Jahre zuvor. Ihnen fehlt das Feindbild von »Papas Kino«, das im Oberhausener Manifest großspurig für tot erklärt werden musste. Sie können sich wie Christian Petzold und Thomas Arslan entspannt am Vorbild des amerikanischen Kinos bedienen, ohne zu plagiierten, ohne in die Falle des Zitatenskinos zu tappen. Sie haben sich mit einem Kino »jenseits der klassischen Codes« zu profilieren gewusst, wie Pierre Gras über Angela Schanelec schreibt. Sie widmen sich deutscher Gegenwart und Geschichte, ohne sich daran abarbeiten zu müssen wie die Vorgängergeneration, auf deren Errungenschaften sie sich gleichwohl beziehen. Der kürzlich verstorbene Harun Farocki, Mentor und Mitarbeiter Christian Petzolds, hat die eigene Filmarbeit mit den Worten kommentiert: »Mein Weg ist es, nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen.« Eine Sisyphusarbeit, gewiss. Aber sie ist begonnen, und jüngere Filmemacher wie Ulrich Köhler, Maren Ade, Valeska Grisebach setzen sie fort. Dass den meisten von ihnen das Etikett »Berliner Schule« eher unangenehm ist, während die »Oberhausener« sich über ein gemeinsames Manifest erst

definierten, macht Sinn. Der filmästhetische wie auch der historisch-soziale Kontext muss heute nicht erkämpft oder herbeigeredet werden.

»Petzold liefert eine Generation später die Bilder und Geschichten, die der Photograph bei *Alice in den Städten* von Wim Wenders nicht miteinander in Zusammenhang zu bringen vermochte«, schreibt Pierre Gras. Die Regisseure des Neuen Deutschen Films brachen mit »Papas Kino«, mit jener Generation, die ohne Umstände vom propagandistischen Missbrauch der Bilder im Nationalsozialismus zur erschreckenden Harmlosigkeit des Nachkriegskinos übergegangen war. Die heutigen Filmemacher dürfen sich hingegen auf ihre Vorgänger beziehen, eine Möglichkeit, die diesen verwehrt war. Wenders mühte sich an der Ikonographie des amerikanischen Kinos ab, Fassbinder schuf seinen eigenen Kosmos, Herzog wandert bis heute rastlos zwischen den Welten. Sie alle mussten mit der deutschen Geschichte hadern, sich als Nachkriegsgeneration ästhetisch wie moralisch behaupten.

Die präzisen, unaufgeregten, mehr am Detail als an der dramatischen Zuspitzung interessierten Filme von Arslan, Schanelec oder Ade deswegen unpolitisch oder ausdruckslos zu finden, ist ein beliebtes Missverständnis. »Was sind das für Regisseure, die die ganze Filmgeschichte gefressen haben, sich einen präventösen Titel nach dem anderen ausdenken, aber nicht in der Lage sind, eine einziges echtes Gefühl auszulösen?«, fragte Dietrich Brüggemann in seiner anlässlich der Berlinale 2013 publizierten Polemik »Fahr zur Hölle, Berliner Schule«. Die Antwort gibt der Autor dieses Buchs in seiner Beschreibung der Hauptfigur von Ulrich Köhlers Debüt *Bungalow*: »Die scheinbare Apathie ist nur Fassade, mit der

Vorwort

Paul nur seine eigensinnigen Winkelzüge kaschiert.« Den Charakteren von Köhlers zweitem Film *Montag kommen die Fenster* bescheinigt Pierre Gras dann, was das künstlerische deutsche Gegenwartskino kaum besser treffen könnte: »verkappte Vitalität«. Ein schönes Lob.

Christoph Terhechte, September 2014

Der Filmjournalist und Frankreich-Kenner Christoph Terhechte, Jahrgang 1961, leitet das *Internationale Forum des Jungen Films* der Berlinale. Er lebte und arbeitete als freier Journalist in Paris und schrieb u. a. für *taz* und *tip*. Seit 1997 ist Terhechte Mitglied im Auswahlkomitee des *Forums* der Berlinale und wurde 2001 Leiter dieser Sektion.

I.

2003: Neuanfang oder Wiederentdeckung?

In einer Schlüsselszene von *Good Bye, Lenin!* sitzt die Hauptfigur Alex, der seiner Mutter, um sie zu schonen, das Fortbestehen der DDR vorschwindelt, in der lauen Sommernacht des 8. Juli 1990 auf dem Dach an der Seite seiner Freundin Lara. Er hat gerade die Frist verpasst, 30.000 Ostmark, die er in einem Sperrmüllmöbel gefunden hat, eins zu eins in Westmark zu tauschen. Lara ermutigt ihn, einfach mal rauszuschreien, was ihm auf dem Herzen liegt. Mit einer kleinen Verbeugung vor dem Horrorfilm inszeniert der Regisseur Wolfgang Becker diese Szene so, dass sein Darsteller sich wie ein Affenwesen vor dem Mond aufrichtet und seine Wut hinausschreit, ein durch Magie zum Leben erwecktes Monster.

Diese Szene bringt stimmig den neu erwachten Anspruch deutscher Filmschaffender dieser Zeit zum Ausdruck: Eine nationale Filmindustrie, die während der neunziger Jahre international bedeutungslos geworden ist, kehrt 2003 überzeugend zurück. Nicht ganz zufällig ist dieser Schrei von Daniel Brühl im Film Auftakt eines triumphalen Feuerwerks im Himmel. Die Filmerzählung übernimmt bewusst ein historisches Ereignis: Die deutsche Fußballnationalmannschaft

gewinnt an diesem Tag zum dritten Mal die Fußballweltmeisterschaft. Und mit dem Film erklären Regisseure und Produzenten in Deutschland eindrucksvoll, wie sehr sie in der Lage sind, ein internationales Publikum zu begeistern.

Good Bye, Lenin! leitete das Comeback des deutschen Films auf internationalem Parkett ein, insgesamt kam der Film auf über vier Millionen Zuschauer außerhalb Deutschlands. 1998 hatte bereits *Lola rennt* einen Achtungserfolg erzielt. In Deutschland erreichte er 2,3 Millionen Zuschauer und machte damit internationale Verleiher auf sich aufmerksam. Der Film wurde schließlich in 38 Länder verkauft. In Amerika war der Film im Verleih von Sony sogar mit 1,5 Millionen Zuschauern richtig erfolgreich. In Europa außerhalb Deutschlands zählte man eine weitere Million Zuschauer.

Für die lang anhaltende Abwesenheit des deutschen Kinos auf internationalen Bühnen bis Ende der neunziger Jahre kann man, wie man sieht, nicht allein die Verleiher verantwortlich machen. Das Kinopublikum selbst war vom schlechten Ruf deutscher Filme überzeugt. Die »Deutsche Exportunion«, heute »German Films«, arbeitete schon deutlich vor *Lola rennt* mit sehr wechselhaftem Erfolg an der Verbreitung deutscher Produktionen und veranstaltet seit 1996 jeweils im Herbst das »Festival du cinéma allemand« in Paris. Das allgemeine Interesse für Kino made in Germany stieg erst seit dem Welterfolg von *Lola rennt* kontinuierlich an. Offensichtlich geben nur außergewöhnliche Filme dem internationalen Kinopublikum und auch den Filmschaffenden anderer Länder das Gefühl eines Neuanfangs in der Geschichte einer nationalen Filmwirtschaft.

Schon in den siebziger Jahren hatte der deutsche Film von

den Festivalerfolgen einiger wichtiger Filme profitiert, die anschließend international ins Kino kamen. 1975 *Aguirre, der Zorn Gottes* von Werner Herzog mit der jenseits aller Normen angesiedelten, von Klaus Kinski gespielten Hauptfigur des Konquistadors. Ein Jahr zuvor war der Film in Cannes in der Reihe »Quinzaine des réalisateurs« ein viel beachtetes Ereignis gewesen und zog schließlich eine halbe Millionen Zuschauer in die Kinos. Kurz danach lief Herzogs Film *Jeder für sich und Gott gegen alle* in Cannes im Wettbewerb, erhielt dort den Regiepreis und war ein ähnlicher Kinoerfolg. Herzog wurde ab sofort als bedeutender deutscher Regisseur wahrgenommen, und das bescherte auch Volker Schlöndorff mit *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, Margarethe von Trotta und den ersten Filmen von Wim Wenders *Alice in den Städten* und *Im Lauf der Zeit* nicht nur in Frankreich Erfolge an der Kinokasse. Die Filme von Rainer Werner Fassbinder fanden zwar deutlich weniger Zuschauer, dafür umso mehr die Aufmerksamkeit der Kritiker. 1976 erschien in der *Newsweek* ein langer Artikel, der sich mit dem »Boom of the German Cinema« befasste, die *Time* nannte 1978 die deutsche Filmlandschaft die »lebendigste in ganz Europa«. Davon war in den Jahren vor 2003 nichts mehr geblieben.

Es war mit *Good Bye, Lenin!* das filmische Werk eines außerhalb Deutschlands nahezu unbekanntem Filmemachers, das 2003 überraschend dem deutschen Film internationale Anerkennung einbrachte. Dem internationalen Fachpublikum war der Film mit dem damals noch jungen Sympathieträger Daniel Brühl auf der Berlinale vorgestellt worden, wo er allerdings keinen der wichtigen Preise gewann. Der Film wagt ungefähr ein Jahrzehnt nach der Wende einen tragi-

komischen Blick auf das wichtigste Ereignis der deutschen Nachkriegsgeschichte: Mauerfall und »Wiedervereinigung«. *Good Bye, Lenin!* wurde in Frankreich von einem mittelgroßen französischen Verleiher (Océan Films) in die Kinos gebracht. Unterstützt von einer geschickten Werbekampagne und einem Start im Herbst, gelang der unglaubliche Erfolg: 1,6 Millionen Zuschauer in Frankreich, nachdem schon in Deutschland 6,3 Millionen Zuschauer den Film im Kino gesehen hatten. Zusätzlich drei Millionen Zuschauer in 25 weiteren europäischen Ländern und immerhin 700.000 in Nordamerika.

Zehn Jahre danach hat sich der internationale Erfolg deutscher Filme, ihre Präsenz außerhalb des heimischen Marktes verfestigt. Die Kriterien dafür sind einmal die Zahl der Länder, in denen deutsche Erfolgsproduktionen vertrieben werden. Seit 1998 wurden mindestens neun Filme in mehr als zwanzig Ländern gezeigt, darunter *Lola rennt*, *Good Bye, Lenin!*, *Nirgendwo in Afrika*, *Der Untergang*, *Das Parfum*, *Das Leben der Anderen* und drei Filme von Fatih Akın, *Gegen die Wand*, *Auf der anderen Seite*, *Soul Kitchen*. Besser noch: Sieben dieser Filme hatten mehr Zuschauer im Ausland als in Deutschland. Nur *Good Bye, Lenin!* und *Soul Kitchen* waren zu Hause erfolgreicher als international.

In den letzten Jahren haben thematisch oder ästhetisch gewagtere Filme bereits aufgrund einfacher Festival-Einladungen eine Verbreitung gefunden, wie sie zwanzig Jahre zuvor undenkbar gewesen wäre. *Wolke 9*, *Alle Anderen* und *Barbara* wurden in zehn Länder verkauft und *Barbara* hatte sogar trotz der guten Zahlen in Deutschland mehr Zuschauer im Ausland. Die an der Kinokasse international besonders

erfolgreichen Filme haben die Verleiher generell auf das deutsche Kino aufmerksam gemacht, das in seinen sehr verschiedenen Sujets und Formen inzwischen als lohnenswerter Exportartikel gilt.

Dazu hat auch die Serie von internationalen Filmpreisen seit 2000 beigetragen, die messbare Rezeptionserfolge bestätigt. 2002 gewann *Nirgendwo in Afrika*, 2006 *Das Leben der Anderen* den Oscar für den besten ausländischen Film. Der letzte Auslands-Oscar für einen deutschen Film ging zuvor 1979 an *Die Blechtrommel*. 2004 gewann *Gegen die Wand* den Goldenen Bären auf der Berlinale, erstmals seit *Stammheim* 1986 ging der Hauptpreis an eine deutsche Produktion. Und in Cannes, wo seit 1984 mit Wim Wenders' *Paris, Texas* und 1993 *In weiter Ferne, so nah* kaum ein deutscher Film mehr im Wettbewerb lief und schon gar nicht einen Preis gewann, erhielt *Auf der anderen Seite* 2007 immerhin die Auszeichnung für das beste Drehbuch.

Es lohnt sich hier ein Blick nach Frankreich, nicht nur wegen der Bedeutung des französischen Filmmarktes, sondern auch wegen der dort offenkundigen Wertschätzung des Films als Kunstform: Neben amerikanischen, französischen und englischen Produktionen, die auch in Frankreich weitestgehend den Markt dominieren, ist die deutsche Filmindustrie seit 2003 die kommerziell erfolgreichste und das vor allem dank der genannten vier Filme, die von mindestens einer Million Zuschauer gesehen wurden. Waren es zwischen 1994 und 1997 nur sechs deutsche Filme pro Jahr, die den Weg in französische Kinosäle fanden, so stieg die Zahl zwischen 1998 und 2002 bereits auf neun. Zwischen 2006 und 2008 waren schließlich fünfzehn Filme im

Schnitt pro Jahr zu sehen, inzwischen werden etwa ein Dutzend deutscher Filme pro Jahr gezeigt. Hinzu kommt, dass sich die französische Filmkritik von Anfang an für die neue Blüte des deutschen Kinos interessiert hat, was wiederum in Deutschland als Trend wahrgenommen und besprochen wurde. Filmkritik trägt tatsächlich immer wieder zum Erfolg von Filmen bei, die weder französische noch angloamerikanische Produktionen sind noch durch Werbekampagnen unterstützt werden. Diese intellektuelle Unterstützung verschafft Filmen auch einen längeren Nachhall, wie man an zahlreichen Retrospektiven ablesen kann, die dem neuen Frühling des deutschen Kinos auf verschiedenen regionalen Festivals oder in den Filmreihen kultureller Organisationen in Paris gewidmet sind.

Die neue Rezeption deutscher Filme kann man heute in drei Phasen gliedern: 2003 bis 2005 waren die Jahre der Entdeckung. Jedes Jahr ein erfolgreicher Film, man sprach in der Presse bereits von einer neuen »Tendenz«. 2004, ein Jahr nach dem Erfolg von *Good Bye, Lenin!* startete *Gegen die Wand*, der Film des türkischstämmigen deutschen Regisseurs Fatih Akin. Der Film erzählt von den Leidenschaften und Verwicklungen eines Lebens mit Migrationshintergrund: Eine junge Frau heiratet einen depressiven und selbstzerstörerischen Vierzigjährigen, um der Bevormundung durch ihre Familie zu entfliehen. Der Film fand im Vergleich zu *Good Bye, Lenin!* in der Presse größeres Echo als bei den Zuschauern. Einen international ausgezeichneten Film mit einem brisanten Gegenwartsthema hatte es lange nicht zu sehen gegeben. Im Frühjahr 2005 folgte dann mit mehr als einer Million französischer Zuschauer der Historienfilm *Der*

Untergang. Bruno Ganz war dem französischen Publikum noch als Engel Daniel aus Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* in Erinnerung. In dieser Verfilmung des letzten Aktes eines traurigen Abschnitts der deutschen Geschichte spielt er Adolf Hitler in seinen letzten Lebenstagen. Der mit großem Budget produzierte Film wird von TFM, der Tochterfirma von TF1, dem wichtigsten französischen Fernsehkanal, herausgebracht. Bruno Ganz' darstellerische Leistung und der Realismus der historischen Rekonstruktion werden vom Publikum ausdrücklich gewürdigt.

Dank dieser drei Filme erobert sich das deutsche Kino innerhalb kürzester Zeit einen Platz im Bewusstsein des internationalen Kinopublikums zurück. Deutlich verschieden in Konzeption, Wahl der Sujets und Stil, wurde jeder dieser Filme auf seine Weise als neu und andersartig gegenüber den Produktionen der Neunziger wahrgenommen, die nie über akademische Historienmalerei und seichte Komödien hinausgekommen sind. Kinoliebhaber im Ausland bekamen darüber hinaus in den Jahren 2004 bis 2005 sechs Filme junger, bis dahin unbekannter Filmemacher zu sehen: *Milchwald* von Christoph Hochhäusler, *Lichter* von Hans-Christian Schmid, *Was nützt die Liebe in Gedanken* von Achim von Borries, *Klassenfahrt* von Henner Winckler, *Unterwegs* von Jan Krüger und *Marseille* von Angela Schanelec. Die drei Letztgenannten wurden vom Verleiher ASC unter der Überschrift »Neue Deutsche Welle« (»Nouvelle vague allemande«) zusammengefasst. Einige Kritiker, die sich vor allem für die ästhetische Entwicklung interessierten, bemerkten gleich gewisse Familienähnlichkeiten zwischen diesen Filmen und vermuteten dahinter eine Bewegung der filmästhe-

tischen Erneuerung.¹ Mit der Formel der »Nouvelle vague allemande«, einer bewussten Anspielung auf die Nouvelle vague um Godard, Truffaut und Rohmer, wird dem deutschen Kino schließlich neue filmästhetische Legitimation erteilt. Die dadurch entstandene Neugierde nützt seitdem vor allem den innovativeren Filmen aus Deutschland. Die Zahl der Kinozuschauer bleibt zwar begrenzt, aber die Aufmerksamkeit junger Filmliebhaber ist gesichert.

2006 und 2007 waren Jahre der Konsolidierung: Ein Filmmacher konnte seinen neu erworbenen Status festigen, die »Neue Deutsche Welle« machte auf dem eingeschlagenen Weg weiter und ein Film wurde 2006 unerwartet zum Überraschungserfolg: *Auf der anderen Seite* lief im Wettbewerb in Cannes. Dank *Good Bye, Lenin!* hatte zwei Jahre zuvor Hans Weingartners Film *Die fetten Jahre sind vorbei* mit Daniel Brühl und einem aktuellen politischen Thema Deutschland nach langer Abstinenz im Wettbewerb vertreten. Der Film fiel allerdings durch. *Auf der anderen Seite* gewann dagegen den Drehbuchpreis. Eine Bestätigung der internationalen Anerkennung für Fatih Akın. Die Intensität der Darstellung des Schicksals zweier junger Frauen, einer deutschen, einer türkischen, die Mitwirkung von Hanna Schygulla, die für das französische Publikum die Verbindung

1 Insbesondere Jacques Mandelbaum in *Le Monde*, Gérard Lefort und Didier Péron in der *Libération*. Siehe auch Sébastien Bénédic in den *Cahiers du cinéma*, Nr. 582, September 2003, Elisabeth Lequeret in den *Cahiers du cinéma*, Nr. 587, Februar 2004 und Nr. 609, Februar 2006. In *Positif* Catherina Axelrad, Nr. 506, April 2003, sowie im Dossier der Nr. 542, April 2006 und dort ebenfalls der Artikel von Michel Cieutat in Nr. 554, April 2007.

zur großen Vergangenheit des deutschen Kinos der Siebziger herzustellen half, und die Bemühungen des Verleihers Pyramide bescherten dem Film einen Erfolg in seiner Kategorie. Immerhin 350.000 Zuschauer sahen *Auf der anderen Seite* im Kino. 2006 war insgesamt ein besonders ergiebiges Jahr für deutsche Filme in Frankreich. Zählt man deutsch-französische Koproduktionen mit, kamen 24 deutsche Filme ins Kino. Den größten Erfolg verbuchte *Das Parfum* von Tom Tykwer, die aufwendig und mit großem Budget gedrehte englischsprachige Literaturverfilmung des Romans von Patrick Süskind, die viele Zuschauer überhaupt nicht mit dem deutschen Kino in Verbindung brachten. Außerdem fanden zwei Filme aus dem Umfeld der »Neuen Deutschen Welle« besondere Beachtung: *Lucy* von Henner Winckler und *Montag kommen die Fenster* von Ulrich Köhler, der 2002 bereits mit *Bungalow* auf Festivals, insbesondere in Belfort, aufgefallen war. Hans-Christian Schmid's *Requiem* war zu sehen und Philip Grönings Dokumentarfilm über das Leben in einem Schweigeorden. *Die große Stille* wurde sogar überraschend zum Erfolgsfilm. Für die geringe Zahl der Kopien, mit denen er in Frankreich vertrieben wurde, war auch Marc Rothemunds Film über die Weiße Rose *Sophie Scholl – Die letzten Tage* mit 84.000 Zuschauern recht erfolgreich.

Es musste aber erst ein Stasi-Offizier auf die Leinwand treten, um 2007 die Erwartungen zu erfüllen, die durch die Vorgängerfilme geweckt worden waren. Das Erfolgsrezept des ersten Langfilms von Florian Henckel von Donnersmarck, *Das Leben der Anderen*, war die Besetzung der Hauptrollen mit hervorragenden Schauspielern, die nicht unbedingt aus der Riege deutscher Kinostars stammen, ein solides Drehbuch,

vor allem aber ein immer noch empfindliches Thema der jüngeren deutschen Geschichte. Das DDR-Drama konfrontierte Dissidenten aus dem künstlerischen Milieu mit Funktionären der Stasi, die sie zu überwachen hatten. In Deutschland war der Film mit 2,4 Millionen Zuschauern ein Überraschungserfolg, aber auch in Frankreich zog er 1,5 Millionen ins Kino, insgesamt im europäischen Ausland fünf Millionen Zuschauer. Und das, bevor der Film als zusätzliche Bestätigung den Oscar für den besten ausländischen Film erhielt.

In den Jahren 2008 bis 2013 gab es keine herausragenden Einzelerfolge zu verzeichnen. Die Zahlen zeigen jedoch, dass in Frankreich – und nicht nur dort – die Rezeption deutscher Filme inzwischen etabliert ist. Auch Kinderfilme sind inzwischen auf dem internationalen Markt präsent oder Filme, die vor allem ein größeres deutsches Publikum ansprechen, noch vor zehn Jahren aber nicht aus Deutschland herausgekommen wären. In Frankreich laufen zahlreiche deutsch-französische Koproduktionen und jedes Jahr mehrere Arthouse-Filme aus Deutschland im Kino. *Barbara* von Christian Petzold war sogar ein echter Verleihesfolg. Die Bandbreite der Filme, die in dieser Zeit ihr Publikum fanden, ist erstaunlich groß: *Kirschblüten – Hanami* (2008) von Doris Dörrie zum Beispiel. Der Film spielt zur Hälfte in Japan. Dorthin reist ein Witwer, nachdem seine Frau plötzlich gestorben ist. Dank seines Krimiplots und dem geschickten Marketing der Verleihgesellschaft von Luc Besson fand auch Chris Krauses Film *Vier Minuten* 160.000 Kinobesucher. Die Adaption des amerikanischen Romans *Die Welle*, in dem es um die psychologischen Grundlagen autoritärer Regime geht, erreichte mit Jürgen Vogel in der Hauptrolle sogar 300.000

Zuschauer. Drei weitere Filme, die in Cannes liefen, kamen ebenfalls ins Kino: *Am Ende kommen Touristen* von Robert Thalheim, *Gegenüber* von Jan Bonny und *Wolke 9* von Andreas Dresen, dessen Filme bis dahin zwar bereits Verleiher gefunden hatten, allerdings ohne große Resonanz gelaufen waren. Christian Petzold, mit dem seit *Die innere Sicherheit* von 2002 das Wiedererwachen des deutschen Qualitätskinos verbunden wird, brachte 2009 gleich zwei Filme in den internationalen Verleih, *Yella* und *Jerichow*. Und auch wenn in diesem Jahr kein deutscher Film in Cannes lief, so waren doch mit *Das weiße Band*, *Inglorious Basterds* und *Antichrist* gleich drei deutsche Koproduktionen unter den Preisträgern. Ende 2010 gab es drei weitere Filme aus der Ecke der sogenannten »Nouvelle vague allemand«: *Orly* von Angela Schanelec, *Der Räuber* von Benjamin Heisenberg und *Unter dir die Stadt* von Christoph Hochhäusler. Und die bis dahin unbekannte Filmemacherin Maren Ade präsentierte ihren in Berlin ausgezeichneten Film *Alle Anderen*. Und *Tanzträume – Jugendliche tanzen »Kontakthof«* von Pina Bausch, ein Dokumentarfilm über einen Workshop der berühmten Choreographin mit einer Gruppe Jugendlicher, fand ebenfalls viel Beachtung. 2012 war jedoch *Barbara* mit 300.000 Kinobesuchern das größte deutsche Kinoereignis in Frankreich. Mit einem Thema, das besser geeignet war, das größere Publikum im Kino anzusprechen als die Vorgängerfilme, wurde Petzold nun auch einer größeren Öffentlichkeit bekannt, nachdem die Kritik schon länger auf seine Filme hingewiesen hatte. Ende September 2014 lief Petzolds neuer Film *Phoenix* an, wieder ein historischer Stoff (Holocaust), wieder mit Nina Hoss in der Hauptrolle.

Die Betrachtung der drei Phasen der internationalen Rezeption des deutschen Kinos Anfang des neuen Jahrtausends zeigt, wie sehr die Kinoindustrie auf herausragende Einzelproduktionen angewiesen ist, die als besonderes Ereignis wahrgenommen werden. Erst sie geben einer unsichtbar gewordenen nationalen Filmindustrie wieder eine Physiognomie. Die Wiederholung von Namen in einem zweiten Film macht sie zu Kristallisationspunkten der Kritik und wegen des Wiedererkennungswerts zu Anknüpfungspunkten für die so genannten Freunde des anspruchsvollen Kinos, die in allen Ländern nach wie vor den harten Kern der Zuschauer bilden und sich überhaupt Filme aus anderen Ländern als Amerika und der heimischen Filmindustrie ansehen.

Ursprünglich wurde dieses Buch für französische Filmliebhaber verfasst, auch um zu klären, ob die deutsche Film Landschaft durch die in Frankreich gezeigten Filme angemessen wiedergegeben wird. Schließlich ist das nur etwa ein Sechstel der deutschen Kinoproduktion. Die internationalen Filmverleiher, die Filmgrossisten, die von den Produktionsfirmen gerne im Paket Filmrechte zur Auswertung für Kino, Fernsehen und DVD im Ausland erwerben, geben ihren Zuschlag aber nur aufgrund guter Prognosen für die erfolgreiche Vermarktung. Dieses Buch will unabhängig von dieser Vorauswahl der Verleiher, die entscheidet, welche Filme im Ausland gesehen werden, die besonderen Stärken des aktuellen deutschen Kinos und seine Bedeutung für die Weiterentwicklung des Kinos zeigen. Dazu gehört auch die Einordnung in die Entwicklung der deutschen Filmgeschichte. Es ist leicht ersichtlich, dass dieses Projekt schon in seiner ursprünglich geplanten Form als Handbuch auch für den