

die sich nur dem Eingeweihten erschließen. Dadurch erschwerte er natürlich zusätzlich einem größeren Publikum den Zugang zu seiner Musik. Text und Musik ergaben oft einen unverständlichen Stil, der gerne auch in Anspielung an Kafka als »zappaesk« bezeichnet wird. Einige Platten wie etwa *Uncle Meat* von 1969 waren geeignet, potenzielles Publikum für immer abzuschrecken. Auch seine mitunter in größeren dramaturgischen Zusammenhängen gestalteten Bühnenshows, die schon einmal in Publikumsbeschimpfungen münden konnten, und seine (Musik-)Filme, die die Bildästhetik des Musikfernsehens vor-

wegnahmen, waren abseits des Gewöhnlichen.

Frank Zappa, der am 4. Dezember 1993 im Alter von 52 Jahren an den Folgen eines Krebsleidens starb, war vielleicht der »universalste Gestalter der Rockkultur« (Volker Rebell). Heute pflegt aber nur noch eine überschaubare, aber treue Fangemeinde das Andenken. So etwa in jedem Sommer seit 1990 bei der sogenannten »Zappanale« im mecklenburgischen Bad Doberan. Entstanden aus der Initiative eines einzelnen Fans, hat sich dort das weltgrößte Zappa-Festival etabliert. Dieses Jahr findet es zum 25. Mal statt.



Dirk Kohn

Redaktion NG/FH, ist Politik- und Wirtschaftswissenschaftler.

dirk.kohn@fes.de

David Leuenberger

Nur Bully, Schweiger und schweigende Berliner?

Der deutsche Film im neuen Jahrtausend

Am 10. Juni 1982 starb der deutsche Film, und am 20. August 1998 feierte er seine Wiederauferstehung – zumindest, wenn man der Meinung des Filmkritikers Rüdiger Suchsland folgen mag. Am ersten Datum verstarb mit Rainer Werner Fassbinder die originellste und prägendste Person des deutschen Nachkriegsfilms. 16 Jahre später feierte Tom Tykwers dritter abendfüllender Film, *Lola rennt*, seine Premiere und sorgte für eine kleine Sensation. Dazwischen lag, so Suchsland, eine Ära des künstlerischen Stillstands, die nicht ganz zufällig mit der »geistig-moralischen Wende« der Kohl-Ära zusammenfiel.

Lola rennt zeigte im Sommer 1998 über das hinaus, was heute als »Konsens-Kino« der Beziehungs-Komödien der 90er

gesehen wird, Alternativen auf: Der Film ist voller kinohistorischer Zitate und zeichnet sich durch manische Detailbesessenheit und gleichzeitig große Leichtigkeit aus. Dieses Filmexperiment an der Grenze zwischen Autorenfilm und Genre-Unterhaltung zahlte sich sowohl an den inländischen wie auch an den internationalen Kinokassen aus. Doch wohin rannte Lola im neuen Jahrtausend? Filmkritiker und Medienwissenschaftler sind sich weitestgehend einig, dass es *den* deutschen Film nicht gibt. Und er hat auch nicht nur eine Richtung, sondern viele divergierende Tendenzen hinsichtlich Themen, Ästhetik und Verwertungsformat.

Relativ bruchlos hatte sich das »Konsens-Kino« der Beziehungs- und Klamauk-

Komödien in die 2000er gerettet, teils mit personellen Kontinuitäten. *Der Schuh des Manitu*, (T)Raumschiff *Surprise – Periode 1*, *Keinohrhasen*, *Kokowäh*: das sind die kommerziell erfolgreichsten deutschen Filme des neuen Jahrtausends – inszeniert, produziert, geschrieben und gespielt vom »Bully-Schweiger-Club«, wie der Nachwuchs-Regisseur Oliver Haffner dieses fiktive Konglomerat nennt. Ihre filmischen Meriten mögen diskutabel sein, die betont antiintellektuelle Haltung ihrer Gallionsfigur Til Schweiger – der nur handverlesene Journalisten zu Spezialpressevorführungen zulässt, um »seine« (öffentlich geförderten) Filme vor angeblich publikumsfeindlichen Filmkritikern (»Humorpolizei«) zu »schützen« – ist es nicht: Eine willkommene, aber viel zu billige Vorlage, um den deutschen Film als veralbert, stagnierend und einfalllos zu bezeichnen.

Die andere, »düstere« Seite der Konsens-Kino-Medaille, die ebenfalls ihre Wurzeln in den 90er Jahren hat, ist der »ernsthaft-authentische« Historienfilm bzw. das Nazi-Kostümdrama, wobei »Nazi« zwischendurch auch schon einmal von »vergewaltigungswütigen Russen«, »Stasi-Schergen« und »RAF-Terroristen« ersetzt wurde. Diese Filme sind ästhetisch-narrativ meist sehr gleichförmig, stoßen allerdings im In- wie teils im Ausland auf große Resonanz.

Semi-alter Wein in nicht ganz neuen Schläuchen. Wirklich neu um die Jahrtausendwende war hingegen der »Doku-Boom«: 1998 sahen lediglich 200.000 Zuschauer nicht-fiktionale deutsche Filme im Kino, 2006 waren es über sechs Millionen. Heute ist jeder dritte deutsch produzierte Kinofilm eine Dokumentation. Als Auslöser des Booms gilt *Buena Vista Social Club* von 1999. Ausgerechnet Wim Wenders, Vertreter des immer wieder als »publikumsfeindlich« verschrienen Autorenfilms, drehte einen Publikumsmagneten, der über eine Million Zuschauer in die Kinos lockte. Zumindest thematisch legte

der Film um eine Gruppe kubanischer Musiker einen Trend: dominant wurden »weiche« Themen – Musik (wie in *Rhythm Is It*), Massensport (*Deutschland. Ein Sommermärchen*), orientalische Exotik (*Die Geschichte vom weinenden Kamel*) und ästhetisierte Naturbilder (*Unsere Erde*). Dezidiert politische Filme sind hingegen selten (sieht man von Andreas Dresens Wichmann-Filmen ab). Ästhetisch sieht der Journalist Bastian Ludwig generell – Ausnahmen wie der meditative Streifen *Die große Stille* bestätigen die Regel – eine Annäherung an den narrativen Spielfilm: Eine konzise Geschichte wird mit dramaturgischen Mitteln erzählt. Das reduziert den Kern des Dokumentarischen, erklärt aber vielleicht auch den enormen Publikumserfolg. Große Kassenknüller wie *Deutschland. Ein Sommermärchen* mit vier Millionen Kino-Besuchern sind seltener geworden, dafür bleibt das Segment der kleineren und mittleren Dokumentarfilmproduktionen konstant.

Greifen wir Suchslands These auf, wonach das Ende der Kohl-Ära den deutschen Film belebte, so dürfte auch die schlechende (Selbst-)Bewussterdung des Einwanderungslands Deutschland in der rotgrünen Ära das Kino beeinflusst haben: Was früher ein Thema des Autorenfilms war, kommt im neuen Jahrtausend im Film-Mainstream an. 2004 lockte Fatih Akins *Gegen die Wand* eine Viertelmillion Zuschauer in die Kinos und wurde international prämiert. Das Melodram schlug eine Schneise für weitere erfolgreiche Filme über die Lebenswege von Einwanderern und ihrer Kinder in Deutschland – eine Schneise, die in den Mainstream geführt hat und sogar in das »Pantheon« des Beziehungskomödien-Konsens-Kinos. So war *Türkisch für Anfänger* 2012 der erfolgreichste deutsche Kinofilm – eine Tendenz, die aus gesellschaftlicher Sicht wesentlich interessanter ist denn aus film-ästhetischer Perspektive. Nicht zuletzt Fatih Akin selbst hat als Drehbuchautor (*Ke-*

bab Connection) und Regisseur (*Soul Kitchen*) zu dieser Tendenz beigetragen.

Für das größte internationale Aufsehen in den 2000er Jahren sorgte hingegen die hierzulande eher stiefmütterlich behandelte »Berliner Schule«. Unter diesem Label wurden zunächst die drei in Berlin ausgebildeten Regisseure Christian Petzold, Angela Schanelec und Thomas Arslan aufgrund ihrer stilistischen Ähnlichkeiten zusammengefasst. Sie alle sind stark von realistischen Filmtraditionen beeinflusst (etwa dem sowjetischen und britischen Dokumentarfilm), aber auch von europäischen Filmautoren der 60er Jahre wie Eric Rohmer und Michelangelo Antonioni. Die Filme pflegen einen kontemplativen Erzählstil, ihre Figuren sind überaus schweigsam, misstrauisch, isoliert oder entfremdet und scheitern an der Kälte ihrer sozialen Umgebung. Die Werke der »Berliner Schule« sind fordernd, weil sie sich bewusst als unfertig begreifen. Nichtsichtbares soll der Zuschauer eigenständig in seinem Kopf ergänzen: »Der Film wird im Prozess des Sehens fertiggestellt«, so der Regisseur Christoph Hochhäusler. International wird die »Berliner Schule« gefeiert, in Frankreich etwa unter dem Label »nouvelle vague allemande«. In Deutschland sieht sie sich hingegen mit der ewigen Leier von der »Publikumsfeindlichkeit« des deutschen Autorenfilms konfrontiert: eine Behauptung, die Christian Petzolds Überraschungshit *Barbara* im Jahre 2012 Lügen strafte. Der Film markiert so etwas wie den Übergang der »Berliner Schule« zum Programmkinomainstream. Benjamin Heisenbergs Gangsteractionfilm *Der Räuber* (2010) und Thomas Arslans Western *Gold* (2013) zeigen hingegen den möglichen künftigen Trend der »neuen deutschen Welle« zum Genrefilm.

Natürlich gibt es auch einen deutschen Autorenfilm jenseits der »Berliner Schule«. Nennenswert ist besonders Andreas Dresen. Der ostdeutsche, in der DDR ausgebildete Regisseur fand 2002 mit seiner

Tragikomödie *Halbe Treppe* große Resonanz bei Kritik und Publikum. Dresen inszeniert ein Kino der kleinen Leute – ein humanistisches, tragikomisches und »warmes« Erzähl-Kino, das sich stets an den Figuren orientiert (im Gegensatz zur »kühlen«, Architektur-orientierten »Berliner Schule«). Eine erkennbare Handschrift verknüpft Dresen mit großer erzählerischer Vielfalt: Allein 2005 drehte er einen satirischen Vigilanten-Thriller (*Willenbrock*) und eine Liebeskomödie (*Sommer vorm Balkon*). Sein Markenzeichen, der »dokumentarische Realismus«, gehört zu den vielleicht missverstandenen Facetten seines Werks. Er selbst spricht von »pseudodokumentarischen Aspekten«: »Kino kann Wahrheit enthalten, aber keine Authentizität«, so Dresen.

Aufgrund des Finanzierungssystems gibt es produktionstechnisch nur wenige »reine« Kinofilme. Allerdings gibt es »reine« TV-Filme, die großes Kino sind. Kaum ein Name steht seit Jahren schon so sehr für die filmischen Möglichkeiten des Fernsehens wie Dominik Graf. Der Münchener Regisseur tritt seit den 80er Jahren für ein leidenschaftliches, körperliches, intensives und dennoch intelligentes Genre-Kino ein – auch wenn dieses »nur« im Fernsehen eine Heimat findet. Seit den 2000er Jahren inszeniert er seine Gangster- und Polizeithriller zunehmend dichter, komprimierter, experimenteller: im stilistischen Rückgriff auf den Italo-Thriller der 70er zerschlägt er immer weiter konventionelle Erzählweisen und visuelle Gewohnheiten. Am meisten beachtet dürften die TV-Filme sein, in denen er mit Feuer und Schwert (sprich: mit verschlungenen Narrativen, elliptischen Schnitten, desorientierenden Reißzooms, wahnhaft-scurrilen Figuren und einem abgründig-absurden Humor) eine der kunst- und experimentierfeindlichsten audiovisuellen Institutionen Deutschlands stürmt: den Sonn-

Wahrheit, aber keine Authentizität

tagskrimi. Grafs *Polizeiruf 110: Cassandras Warnung* (2011) und sein Tatort: *Aus der Tiefe der Zeit* (2013) sorgten für großen Unmut bei der Mehrheit der TV-Zuschauer, die der komplexen Erzählweise und der kinetischen Ästhetik nicht folgen mochten. Doch gerade im Falle von *Cassandras Warnung* feierten sowohl Feuilletons als auch die deutsche Film-Blogosphäre die Demonstration der künstlerischen Möglichkeiten, die der deutsche Film im Fernsehen hat bzw. haben könnte.

Viele Wege, teils schon beschrifteten, teils noch unerforscht, ging der deutsche Film in den 2000er Jahren. An dieser Stelle

erwähnt seien noch solche Exzentriker wie Oskar Roehler mit seinen derb-erotischen grotesken Melodramen, oder Uwe Boll, der Meister des umstrittenen Trashfilms, oder die zaghaften Versuche, den Horrorthriller in Deutschland (wieder) zu etablieren oder solche Unikate wie Franka Potentes bislang einzige Regiearbeit, dem Neo-Stummfilm *Der die Tollkirsche ausgräbt*. Es gibt nicht nur die Weggabelung »Til Schweiger«/»Schweigende Berliner« (auch wenn ersterer sich das offenbar wünscht). Viele weitere Wege stehen offen. Man muss nur bereit sein, sie zu beschreiten – Filmemacher und Publikum.



David Leuenberger

hat Osteuropäische Geschichte, Neuere Geschichte und Politikwissenschaft in Jena studiert. Er schreibt beim interkulturellen Magazin *unique* und beim Filmmagazin *Das Manifest* und ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Ostblicke*.

david.leuenberger@web.de

Michael Wendt

Weg in die »Postwachstumsgesellschaft«?

Wenn es zwischen vier verschiedenen, auch in den Fragestellungen unterschiedlichen Büchern einen gemeinsamen Faden gibt, dann ist es im hier behandelten Fall die explizite wie implizite Auseinandersetzung mit einer gescheiterten Prognose von John Maynard Keynes: seiner Vision von einer »Postwachstumsgesellschaft«, wie wir heute sagen würden. Diese ist durch kürzere Arbeitszeiten, weitgehend gesättigte Konsumbedürfnisse und das allmähliche Verschwinden des kapitalistischen »Rentiers«, also des reinen Geldkapitalisten, gekennzeichnet.

Für Robert und Edward Skidelsky steht die Auseinandersetzung mit diesem Irrtum von Keynes gleich am Beginn ihres Buches *Wie viel ist genug? Vom Wachstumswahn zu einer Ökonomie des guten Lebens*. Hier versuchen sie, Keynes' Vision

von der Möglichkeit eines guten Lebens im Rahmen einer kapitalistischen Entwicklung wieder aufzunehmen und zu erklären woran es lag, dass er mit dieser Prognose irrte und was getan werden muss, um in den nächsten Jahren ihr wieder näher zu kommen. Robert Skidelsky, einer der weltweit renommiertesten keynesianischen Ökonomen und Verfasser der Standardbiografie von J.M. Keynes und sein Sohn Edward, Inhaber eines Philosophie-Lehrstuhls an der Universität Exeter, greifen die Überlegungen wieder auf, die Keynes in den 40er Jahren entwickelt hatte. Jene werden von bestimmten Keynesianern als Theorie einer stagnierenden kapitalistischen Entwicklung gelesen. Entgegen der herrschenden Keynes-Interpretation im Rahmen der sogenannten neoklassischen Synthese, so wie wir sie in den 50er Jahren