

Seismografen in Zeiten der Krise

Chroniken der Gefühle in einer Sprache der Beiläufigkeit - kleine Gebrauchsanweisung für die "Berliner Schule"

von Rüdiger Suchsland

Es gibt ein deutsches Kino, das man nicht kennt, oder jedenfalls viel zu wenig. Es sind Filme, die Deutschland so zeigen, wie es wirklich aussieht, die auf die billige Imitation von Hollywood ebenso verzichten, wie sie nicht aus der Wirklichkeit in Vergangenheiten oder in Kunstwelten entfliehen. Es sind Filme, in denen Deutsche erwachsen sind, nicht kindisch oder Pappkameraden einer Dramaturgie. Es sind Filme, die sich gegen den Neokonservatismus des Mainstreamkinos wenden, gegen die in manchen Gegenwartfilmen grassierende Rückkehr zur 50er-Jahre-Ästhetik, zu "Opas Kino" gegen das schon der "Neue Deutsche Film" rebellerte.

Das deutsche Kino, das gegenwärtig interessant ist, und etwas zu sagen hat - ästhetisch, politisch, philosophisch - stammt zumeist von jüngeren Regisseuren. Es ist keine Massenware, aber es findet immer wieder für ein paar Wochen den Weg ins Kino. Davor sieht man es auf Festivals, danach in den Reihen von Filmmuseen und Programmkinos. Unter diesen Filmemachern gibt es Einzelgänger, Neoromantiker, wenige gute Humoristen, und Regisseure, die am Sozialrealismus in britischer oder spezifisch ostdeutscher Tradition interessiert sind. Aber die wichtigste, künstlerisch konsequenteste Strömung von allen, diejenige, die im Bewusstsein der Öffentlichkeit in Im- und Ausland, und in der Perspektive der Macher als ästhetische und thematische Einheit wahrgenommen wird, und als kraftvollstes Zeugnis der deutschen Filmtradition und des intensiven Dialogs mit dem zeitgenössischen Weltkino, ist die "Berliner Schule".

Was ist die "Berliner Schule"?

Die "Berliner Schule" ist ein filmischer, stilistischer, generationeller Zusammenhang im deutschen Kino, der sich über gemeinsame Vorbilder und ästhetische Vorlieben definiert, und über ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit, das man einmal probeweise als lakonischen Realismus bezeichnen könnte, und der sich von anderen Realismen unterscheidet.

Die "Berliner Schule" kommt nicht aus Berlin. Jedenfalls nicht nur. Und es gibt hier weder Schüler, noch Lehrer. Der Begriff wurde um das Jahr 2000 erstmals von Filmkritikern benutzt, um gewisse neue Tendenzen des deutschen Kinos - eine Wiederbelebung der Autorentheorien, das Anknüpfen an Neorealismus, Nouvelle Vague, Neuen Deutschen Film, sowie sich herausbildende persönliche Konstellationen - zu beschreiben, die sich in der boomenden deutschen Hauptstadt bündelten. Erstmals nachweislich verwandt wurde der Begriff im September 2001 vom ZEIT-Kritiker Merten Worthmann. Danach wurde er in verschiedenen Texten anderer Autoren verwendet und bürgerte sich ein. Einerseits hat sich der Begriff als für die Praxis tauglich erwiesen, als ein griffiges, gutes "Label", um nicht nur etwas zu kennzeichnen, sondern einen bestehenden Zusammenhang auch emphatisch aufzuladen. Andererseits besteht mehr denn je die Gefahr, durch diesen Oberbegriff die Filme zurechtzustutzen und gelegentlich zu erledigen, jedenfalls die Vielfalt und die Unterschiede zwischen den einzelnen Werken zu übersehen. Aber trotzdem: Bevor man Unterschiede herausarbeitet, muss man sich erst einmal Gemeinsamkeiten vor Augen führen.

Wer gehört dazu?

Immerhin begann alles an der Berliner Filmhochschule dffb. Hier studierten zwischen Ende der 80er und Mitte der 90er Jahre drei Regisseure, die seitdem gut befreundet blieben, in Berlin leben, und deren Werke bis heute den Nukleus der "Berliner Schule" bilden: Christian Petzold, Angela Schanelec und Thomas Arslan. Sie alle wurden zwischen 1960 und 1962 geboren. Ab etwa 2000 kamen weitere Regisseure hinzu, deren Werke erkennbare Nähne zu diesen drei aufwiesen: Aus Hamburg Ulrich Köhler und Henner Winckler. Aus Wien die in Bremen aufgewachsene Valeska Griegebach. Und aus München Christoph Hochhäusler und Benjamin Heisenberg. Alle haben sie in anderen Städten studiert, zogen aber in den vergangenen acht Jahren alle nach Berlin. Diese "zweite Generation" der "Berliner Schule" ist sämtlich zwischen 1968 und 1974 geboren, und damit etwa zehn Jahre jünger, als die erste.

Zu diesen treten weitere Regisseure, die vielleicht nicht zum Kern, aber zum engeren Umfeld oder zur ästhetischen Verwandtschaft der "Berliner Schule" zu rechnen sind: Maren Ade, Stefan Krohmer, Maria Speth, Matthias Lüthardt und Ayse Polat.

Sie alle teilen mit den anderen neben den Geburtsjahrgängen 1967-1976 einige weitere bemerkenswerte Gemeinsamkeiten: Sämtliche genannte Regisseure sind in Westdeutschland aufgewachsen. Die "Berliner Schule" ist explizit westdeutsch. Die große Mehrheit von ihnen stammt überdies aus dem Norden der Republik, und ist protestantisch sozialisiert. Sie kommen aus "guter" Familie, ihr Hintergrund ist meistens bürgerlich, die Familien oft wohlhabend, in jedem Fall nicht arm. Alle besuchten höhere Schulen, machten Abitur, studierten. Kein "zweiter Bildungsweg", keine Quereinsteiger. Zwei haben türkische Wurzeln. Erwähnt werden muss die Tatsache, dass in vielen Filmen auch die gleichen Kameramänner die Bilder gestalten: Hans Fromm, Reinhold Vorschneider, Michael Wiesweg, Patrick Orth, sowie Bernhard Keller. Und Editoren wie Bettina Böhler oder Stefan Stabenow.

Ästhetische Nähen der hier erwähnten gibt es fraglos vor allem zu dem vom Alter her aus dem Generationsrahmen fallenden Michael Klier (OSTKREUZ, HEIDI M., FARLAND), dessen indirekter Einfluss groß ist, sowie zu jenen österreichischen Filmemachern, die sich, stilistisch im Gefolge von Michael Haneke, in der Wiener Firma "Coop 99", zusammengeschlossen haben: Jessica Hausner (LOVELY RITA, HOTEL), Barbara Albert (NORDRAND, BÖSE ZELLEN), der Produzent Antonin Svoboda (der auch Regisseur ist, und mittlerweile mit SPIELE LEBEN auch seinen ersten Film als Regisseur gedreht hat) und der Kameramann/Produzent Martin Gschlacht. Und natürlich gibt es Vorlieben: Das französische Kino der Nouvelle Vague, Bressons, Garrels, Rohmers, die Filme Hou Hsiao-hsiens und Gus van Sants, Hanekes und Ulrich Seidl, sowie des Thailänders Apichatpong Weerasethakul.

Welche Diskurse? Welcher Stil?

[Die "Berliner Schule" ist also ein Zusammenhang. Seit Ende der 90er Jahre bildete dieser sich zunächst als gemeinsamer Diskurs über räumliche Entfernung hinweg. Eine Schlüsselrolle spielt dabei die Zeitschrift "revolver" (<http://www.revolver-film.de/>), die 1998 von Hochhäuser, Heisenberg und einem weiteren Kommilitonen, alle damals Studenten an der Münchner Filmhochschule, gegründet wurde, und inzwischen in der 19. Ausgabe erschienen ist. Man muss nur die ersten Hefte noch einmal durchlesen, um zu erkennen, wie weit dort die theoretischen Konturen und die wichtigsten Fragen jenes anderen deutschen Kinos bereits ausformuliert sind, für die die "Berliner Schule" heute steht. In "revolver" kann man auch sämtlichen Namen begegnen, die sich heute im weitesten Sinne unter "Berliner Schule" verstehen lassen. Seitdem sind die Filme der jeweiligen Regisseure zum Teil in enger Zusammenarbeit, oder im jedenfalls im Austausch untereinander entstanden - zugleich sind es unabhängige Werke, die immer auch individuelle Handschriften erkennen lassen. Alle teilen das Bekenntnis zu einem Kino der persönlichen Handschrift, zum Autorenkino. Dass Film Kunst sein muss und den Betrachter herausfordern soll, versteht sich von selbst.]

Natürlich gibt es vielfältige Unterschiede, sobald man die Werke im Einzelnen betrachtet. Aber die Gemeinsamkeiten überwiegen. Sie liegen nicht allein in einem Gruppenbewußtsein, das mit Aufbruchsgefühl und einer Stoßrichtung gegen das vorherrschende deutsche Kino verbunden ist, sondern im Insistieren auf Beobachtung, auf Realität. Was man auf der Leinwand sieht, ist Alltagsgeschehen. Man schaut dem Leben zu. Es ist zumeist nichts Besonderes, nichts Ungewöhnliches, was da passiert. Entscheidender ist das "wie?" Auf klassische Dramaturgien wird oft verzichtet. Der Fluss des Geschehens ist langsam. Die Kamera notiert und zeigt präzis, kommentiert voller Interesse, manchmal Neugier, aber immer unaufdringlich.

Erzählt wird minimalistisch, mit Auslassungen, die den Zuschauer zwingen, ins Offene mit eigener Phantasie einzudringen. Die Filme zeichnen sich durch eine Ästhetik der Reduktion aus, durch visuelle Disziplin, Nüchternheit, kühle, dabei überaus sorgfältige Beobachtung. Es sind oft lange Einstellungen, die ihren Figuren Raum geben, Aufmerksamkeit schärfen, wie von selbst für Spannung sorgen. Bei manchen - Petzold, Arslan, Heisenberg, Ade - scheint die Neugier stärker zu sein, als bei anderen, wird die Distanz auch mal verabschiedet, und narrative Lücken aktiv gefüllt.

Konzentriert, cool und neugierig ist der Blick dieser Filmemacher, ihre Aufmerksamkeit für kleine Annäherungen und Entfernungen zwischen Figuren, für Blicke und die stillen Kettenreaktionen, die sie

auslösen. Es ist ein Kino der Aufmerksamkeit, einer Aufmerksamkeit, die gerade durch Sparsamkeit verschärft wird, ein Tasten.

Welche Wirklichkeit?

Der Realitätsbegriff dieser Filme hat viel mit Wahrhaftigkeit zu tun, mit dem Wunsch nach Authentizität. Die Plots sind flach, auf Psychologisierung wird ebenso weitgehend verzichtet, wie auf Musik, dafür flanieren diese Filme durch eine Welt, die zwar normal, aber doch seltsam unvertraut scheint. suchen nach den Punkten an denen sie für eine Weile einhaken können. Ihr Blick ist ethnologisch, zeigt das gegenwärtige Deutschland wie aus dem Blick eines Fremden, wie eine Versuchsanordnung, deren Ergebnis noch nicht feststeht. Das Leben von außen.

Trotz allem Realitätshunger, aller Beiläufigkeit der Beobachtung, aller Passivität und Zurückhaltung sind diese Filme nicht dokumentarisch - dafür sind sie eben doch viel zu stark gestaltet. Fast immer herrscht ähnliches Licht: Hell, klar, kühl und trocken - ein Licht wie unter einer Neonsonne. Realismus ist dabei nicht mit Naturalismus zu verwechseln. Zwar gibt es mitunter, gerade bei Schanelec und Griesebach, Elemente, die wie Naturalismus erscheinen. Etwa der Umgang mit Ton, wo dann Ton und Hintergrund unbedingt "aus der Situation heraus" stammen sollen. Da wird dann die Dramaturgie mitunter zu offen, zu ungestaltet, zu nahe am Verismus-Pathos.

So problematisch Begriffe wie Atmosphäre und Stimmung sein mögen, ist es doch dies, wovon man reden muss, wenn man das Spezifische dieser Filme erfassen will.

Welche Themen?

Es sind private Geschichten. Häufig Familiengeschichten, Stories über Freundschaft, manchmal Liebe. Hier ist der Ort, wo Politik aufscheint - wer darunter große Entwürfe, Utopien gar, verstehen möchte, wird nicht befriedigt. Gesellschaftliche Stimmungen spiegeln sich um so deutlicher atmosphärisch in den privaten Geschichten. Über Schuld und Verrat, Tagträume und kleine Fluchten. Über große Melancholie und kleine Utopie. Ihre Figuren sind bürgerliche Spätzwanziger, Mitteldreißiger, Anfang-Vierziger. Nichts ist auf den ersten Blick politisch, fast alles auf den zweiten. Denn diese Thirty-somethings kommen meist aus bürgerlichen Kreisen. Geld ist hier selten ein Problem. Doch ökonomische Verhältnisse stehen für Machtverhältnisse, und so zeigen die Regisseure in ihren Filmen oft auch das innere Antlitz der Macht.

Im Ernst vieler Filme der "Berliner Schule" ist das Erbe der deutschen Geschichte ebenso spürbar, wie neue Verstrickungen. Grundiert wird das durch Motive aus der deutschen Romantik, während das 19. Jahrhundert, der Optimismus der Aufklärung und das Pathos der Avantgarden diesen Filmen und ihren Machern schon vom Temperament her fern scheinen.

Bei Petzold und Heisenberg scheint die Bereitschaft zum Melodram, zur emotionalen Dramatisierung am stärksten, und mit seinem eigenen Stil, seiner unkonventionellen Methode scheut Petzold keine Genre-Stoffe - im Gegenteil ist jeder Petzold-Film genaugenommen ein Genre-Pastiche. Auch bei Arslan ist das Drama da, nur explodiert hier nichts, es implodiert. Wie meistens im Leben. Und bei Arslan gibt es nicht eine einzige dieser moralisierenden Kameraeinstellungen, bei denen der Zuschauer stundenlang hingucken soll, und man gern fragen möchte, warum das jetzt eigentlich sein muss. Er erzählt mit bezwingender Ökonomie, nur anders als viele.

Tastend und voller Offenheit nähert sie sich das Kino der "Berliner Schule" mit seinem lakonischen Realismus der Jetzzeit der Bundesrepublik und wird zum Chronist und Seismograf ihrer vorherrschenden Lebensgefühle: Angst vor Nähe und vor der Wirklichkeit. Krise und Tristesse, Zukunftsangst und Kälte stehen der Glückssehnsucht der Menschen gegenüber. Solche präzisen Zustandsbeschreibungen eines Lebens in der Krise, von Zwischenexistenzen in Einsamkeit werden symbolhaft verdichtet.