



**as nationale  
im postnationalen:  
zum internationalen erfolg von  
die fetten jahre sind vorbei  
/ Los Edukadores<sup>1</sup>**

**Lo nacional en el desarrollo de lo postnacional  
internacional desde los años prohibidos:  
Los Edukadores**

*Wolfgang Fuhrmann\**

Recibido el 27 de noviembre de 2009

Aprobado el 15 de octubre de 2010

---

1 Bei dem Aufsatz handelt es sich um eine überarbeitete Fassung meines Beitrags "Deutsche Kinos: Politik, Konsens und das Postnationale". In: Judith Seipold (Hg.), *Media Art Culture - Medienkultur mit Blick auf die documenta 12. Kassel* (2008).

\* Doctor en Historia del arte por la universidad Utrecht de Hollanda. Profesor interno Universität Zürich – Zürich, Suiza.

Correo electrónico: wolfgang.fuhrmann@fiwi.uzh.ch



## Resumen

El resultado de una película brilla no exclusivamente por el interés público en la reunificación alemana y en las situaciones conflictivas basadas en hechos reales, sino también por la proyección del film en otras historias nacionales que transmiten experiencias similares.

**Palabras clave:** Dialogo, Cine postnacional, Los Educadores, Prohibido, Perspectiva.

## Abstract

The result of a movie shines not exclusively for the public interest in the German reunification and in the troubled situations based on real events, but also for the projection of the film in other national histories that convey similar experiences.

**Key words:** Dialogue, Postnational Film, Educators, Forbidden, Perspective.

## Zusammenfassung

Der Erfolg des films scheint somit nicht ausschliesslich auf einem Publikumsinteresse an spezifisch bundesdeutschen Konfliktsituationen zu beruhen, sondern auch darauf, dass sich die Thematik des Films auf andere nationale Geschichten und Erfahrungen übertragen lässt.

**Wörter code:** Dialog, Postnationalen Kino, Los Edukadores, Vorbai, Perspektive.



Das Neue Deutsche Kino mit seinen bekannten Autoren wie Alexander Kluge (u.a. abschied von gestern/una muchacha sin historia 1965/66), Werner Herzog (u.a. Aguirre, der Zorn Gottes/Aguirre, la cólera de Dios 1972) und nicht zuletzt Rainer Werner Fassbinder (u.a. Katzelmacher, 1969) genoss in den siebziger und achtziger Jahre Weltruf. In den Folgejahren wurde es jedoch von den Kritikern für tot erklärt (Seeßlen, 1997; 1984).

Dem einstmals gefeierten Kino folgte in den neunziger Jahren ein Kino, dessen Reputation kaum schlechter sein konnte (Rentschler, 2000).

Erst seit wenigen Jahren hat der deutsche Film erneut international auf sich aufmerksam gemacht, ohne dass es sich dem Neuen Deutschen Kino oder irgendeinem Konsens verpflichtet fühlt.<sup>2</sup> Populäres Kino und Autorenkino stellen für heutige Regisseure wie Tom Tykwer keinen unüberbrückbaren Gegensatz dar, sondern beeinflussen heute gleichermaßen die Arbeit des Filmemachers (Sight & Sound, 2006b).

Indem nationale (Film)-Geschichte, internationale Diskurse sowie die veränderten Produktionsbedingungen in Deutschland in einen Dialog gebracht werden, soll im Folgenden der jüngste Erfolg des "neueren" deutschen Kinos, am Beispiel von Hans Weingartners Film *Die fetten Jahre sind vorbei / Los edukadores* (BRD/Österreich, 2004) näher untersucht werden.<sup>3</sup>

*Die fetten Jahre sind vorbei* erzählt von den Mittzwanzigern Jan (Daniel Brühl), Peter (Stipe Erceg) und dessen Freundin Jule (Julia Jentsch). Unzufrieden mit der gesellschaftlichen Gleichgültigkeit gegenüber sozialen Problemen, engagiert sich Jule in Aktionen z.B. gegen so genannte Sweatshops ("Ausbeuterbetriebe"). Sehr viel radikaler und gefährlicher sind die nächtlichen Aktionen von Jan und Peter. In ihrem Widerstand gegen das Establishment steigen sie nachts in Berliner Villen ein, um dort die luxuriösen Einrichtungen auf den Kopf zu stellen und hinterlassen den Besitzern Botschaften, in denen sie mitteilen "Die fetten Jahre sind vorbei" oder "Sie haben zu viel Geld". Sie unterzeichnen ihre Aktionen mit "Die Erziehungsberechtigten". In Peters Abwesenheit verlieben sich Jule und Jan, wobei Jule über die "Erziehungsaktionen" erfährt. Bei einer nächtlichen Tour überredet Jule Jan, in die Villa des Managers Hardenberg (Burghart Klaußner) einzusteigen, dem Jule auf Grund eines Verkehrsunfalls über 90.000 Euro schuldet. Als sie von Hardenberg überrascht werden und er Jule wiedererkennt, schlagen sie ihn bewusstlos und rufen Peter zu Hilfe. Sie beschließen, Hardenberg zu entführen.

In der Abgeschiedenheit einer Berghütte in den Tiroler Alpen entpuppt sich Hardenberg als Alt-Achtundsechziger. Durch Hardenbergs Anspielun-

---

2 So sieht Hans-Christian Schmid lediglich in der Ablehnung des Vorgängerkinos die einzige Gemeinsamkeit mit dem Neuen Deutschen Kino (Sight & Sound, 2006a).

3 Hans Weingartner ist gebürtiger Österreicher. Nach seinem Studium und Diplom in der Gehirnforschung in Berlin 1997 studierte Weingartner von 1997-2001 an der Kölner Kunsthochschule für Medien (KHM). Sein Debütfilm *Das weiße Rauschen* (2001) wurde u.a. mit dem Max-Ophüls Preis und dem First Steps Award 2001 ausgezeichnet.



gen erfährt Peter von Jules und Jans Beziehung. Im Laufe der Zeit erkennen die drei Erziehungsberechtigten, dass ihre Entführung “moralisch nicht zu vertreten ist” und bringen Hardenberg zurück nach Berlin. Hardenberg bestätigt Jule den Erlass aller Schulden und verspricht, die Polizei nicht zu informieren. Am darauf folgenden Tag wird die Wohnung von Peter und Jan von der Polizei gestürmt, Hardenberg hat sein Versprechen gebrochen. Alles, was die Polizei findet, ist ein beschriebener Zettel: “Manche Menschen ändern sich nie”. Jule, Peter und Jan befinden sich zu dieser Zeit bereits sicher in einem Hotelzimmer in Spanien.

In einem zweiten, alternativen Ende, das nach der Premiere in Cannes beigefügt wurde, sieht man die Drei auf Hardenbergs Yacht zu einer Insel aufbrechen, wo wichtige Telekommunikationssatelliten stehen, die das Trio bereits zuvor als mögliches Sabotageziel diskutiert hatte. In Form eines Fernsehbildes sieht man die Übertragungsanlagen in der untergehenden Sonne. Das Bild geht in Flimmern und Rauschen über, dann bricht die Übertragung ab. Der geplante Sabotageakt war erfolgreich.

Weingartners Film lief als erster deutscher Beitrag nach elf Jahren des Wartens im großen Wettbewerb von Cannes und wurde dort von Zuschauern und Presse gleichermaßen gefeiert.<sup>4</sup> Der inter-nationale Erfolg und die Aufmerksamkeit, die dem Film zuteil wurde, sind ihm buchstäblich eingeschrieben. Im nationalen Kontext der Nachkriegsgeschichte der BRD setzt sich der Film mit einem Generationskonflikt auseinander, in dem sich die 68er-Bewegung mit ihren Idealen, unkonventionellen Lebensweisen und ihrer Auflösung den kritischen Fragen der Nachfolgeneration stellen muss. Diese nationale Auseinandersetzung wird jedoch im Film um eine internationale bzw. postnationale Perspektive erweitert. Das rebellisch-politische Engagement der jungen Protagonisten ist Teil einer global agierenden Bewegung, die die Politik und Öffentlichkeit daran erinnert, dass die wirtschaftliche Entwicklung des Westens nicht nur Wohlstand produziert, sondern auch zu einem extremen Ungleichgewicht in der Besitzverteilung der Güter auf der Welt geführt hat. Der Erfolg des Films scheint somit nicht ausschließlich auf einem Publikumsinteresse an spezifisch bundesdeutschen Konfliktsituationen zu beruhen, sondern auch darauf, dass sich die Thematik des Films auf andere

---

4 Letztmals davor gelang das im Jahr 1993 Wim Wenders mit *In weiter Ferne so nah / ¡Tan lejos, tan cerca!* (1993).

nationale Geschichten und Erfahrungen übertragen lässt. Dafür spricht, dass neben den Festivalerfolgen der Film in über 43 Länder verkauft wurde und neben den deutschsprachigen Ländern in Frankreich, Spanien, Italien und vor allem in der Türkei sehr erfolgreich war<sup>5</sup>. Durch den weltweiten Vertrieb des Films auf DVD dürfte er zu den bekanntesten Produktionen des deutschen Kinos der letzten Jahre auf dem internationalen Markt gehören. In den USA schaffte es der Film auf Platz 1 der DVD-Charts für fremdsprachige Filme, und ein US-Remake unter der Regie von Brad Anderson ist in Planung.

Der Filmtitel *Die fetten Jahre sind vorbei* lässt sich aber auch als ein Kommentar auf die schwierigen Produktionsbedingungen in der BRD beziehen. Wenn, wie Thomas Elsaesser bemerkt, auf Grund massiver Veränderungen im Förderungssystem der BRD seit dem Ende des Neuen Deutschen Kinos, Regisseure darauf angewiesen sind, ein breites Publikum anzusprechen, was nicht gleich als "kommerziell" gelten muss, dann steht Weingartners Film exemplarisch für ein Kino, das trotz schmalen Budgets erfolgreich international bestehen kann (Elsaesser, 1999, S. 11.).

## Vom konsens- zum postnationalen Kino

Das Kino, das dem renommierten, politisch engagierten Neuen Deutschen Kino der siebziger und achtziger Jahre folgte, war "bland and provincial, infantile and harmless" (Rentschler 2000), oder, um mit Thomas Elsaesser (1999) zu sprechen, "a cockily mainstream, brazenly commercial cinema that wants to have no truck with the former quality label 'art cinema'" (S. 3). Dieses "cinema of consensus", wie es Eric Rentschler nennt, war ein Rückzug in ein Genrekino, das mit leichten Komödien, vorhersehbaren Handlungsabläufen und flachen Charakteren national populär und erfolgreich, aber international unbedeutend war.<sup>6</sup> Mit nur wenigen Ausnahmen waren zeithistorische Themen wie Mauerfall, Wiedervereinigung oder Ost-West Identität kein Thema für deutsche Filmemacher, die eher jegliche kritische Reflektion über Deutschlands jüngste Geschichte oder Gegenwart vermissen ließen.

5 Vgl. hierzu die Zuschauerzahlen in den verschiedenen Ländern: [http://lumiere.obs.coe.int/web/film\\_info/?id=21962](http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=21962). [http://www.diefettenjahre.de/index\\_flash.html](http://www.diefettenjahre.de/index_flash.html).

6 Beispiele sind *Abgeschminkt* (Katja, 1993), *Stadtgespräch* (Rainer, 1995) oder *Das Superweib* (Sönke, 1996).

In all ihrem Pessimismus über den Zustand des deutschen Kinos am Ende des Jahrtausends, sahen Kritiker aber auch neue Talente. In Filmen von Fatih Akin, Wolfgang Becker, Hans-Christian Schmid oder Tom Tykwer sah man ein Potenzial, das psychische und soziale “makeup” der jungen Generation auszuloten (Rentschler 2000, s. 275).

Mittlerweile haben die neuen Talente zunehmend an internationalem Profil gewonnen: Neben Tykwers *Lola rennt / Corre, Lola, corre* (1998), dessen weltweiter Erfolg sich geradezu anachronistisch zum Konsenskinos der neunziger Jahre verhielt, waren es Filme wie Hannes Stöhrs *Berlin is in Germany* (2001), Michael Schorr's *Schultze gets the Blues* (2003) oder Fatih Akins *Gegen die Wand / Contra la pared* (2004), die auf internationalen Festivals den deutschen Film zurück ins Bewusstsein der Zuschauer brachten.

Im gleichen Jahr, in dem *Die fetten Jahre sind vorbei* in Cannes gefeiert wurde, gewann Fatih Akin mit seinem Film *Gegen die Wand* den Goldenen Bären auf den Berliner Filmfestspielen, und nachdem Caroline Link 2003 den Oscar mit *Nirgendwo in Afrika/En un lugar de África* (2001) für den besten fremdsprachigen Film erhielt, konnte ihn erneut Florian von Donnersmarck in 2007 mit seinem Debütfilm *Das Leben der Anderen/La vida de los otros* (2006) gewinnen. Folgt man jüngsten Kritiken, so geben auch neuere Produktionen wie Hans Christian Schmid's *Yella* (2007) Hoffnung, dass das deutsche Kino weiterhin den hohen Qualitätsansprüchen der letzten Jahre gerecht werden kann (Möller 2007).

In den jüngsten Produktionen des deutschen Kinos erkennt die US-amerikanische Filmwissenschaftlerin Jennifer Kapczynski (2007) zwei Trends: einen “historical turn” sowie einen “postnational turn”. Unter dem “historical turn” versteht Kapczynski Filme, die sich zeitgeschichtlichen Ereignissen der deutschen Geschichte zuwenden, wie z. B. *Good Bye, Lenin!* oder Leander Haußmann's *Sonnenallee* (1998), und sich auch in ihrer ästhetischen Ausgestaltung dieser Zeit annähern:

Notably, these works each employ cinematic technologies that evoke the filmmaking styles of periods they represent, from the lurid green and red tones of Agfacolor to the jittery visuals of GDR handheld cameras. In marked distinction to the films coming out of the New German Cinema movement, these recent works attempt to address the nation's history through a cinematic style that mimics, rather than breaks with, the past (Kapczynski, 2007, s. 4).

Im Gegensatz zu einer Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte durch Annäherung an eine vergangene Ästhetik zeichnet sich der “postnational turn” durch die Infragestellung nationaler Identität und Handlungsverläufe in klar definierbaren Grenzen aus (Kapczynski, 2007, s. 4.)<sup>7</sup>. Filme wie *Lola rennt*, *Schultze gets the Blues*, Hans-Christian Schmid's *Lichter* (2003) oder Fatih Akins jüngster Film *Auf der anderen Seite* (BRD/Türkei, 2007) sind Beispiele dafür, wie die Protagonisten der Filme im Verlauf der Story ihre Identität finden, ihr Leben und ihre Zukunft gestalten.<sup>8</sup> Deutschland als Handlungsort ist dabei nicht primär von Bedeutung: *Lola rennt* ist keine Berliner Geschichte; *Lichter*, der an der deutsch-polnischen Grenze spielt, könnte ebenso an jeder anderen europäischen Grenze spielen. Entscheidend ist, wer auf welcher Seite des europäischen Wirtschaftsraumes steht, der ein vermeintlich sorgenfreies Leben verspricht.

Grenzerfahrungen, sei es im übertragenen Sinn wie in *Lola rennt* oder wörtlich genommen in *Lichter*, transnationale Biographien wie in *Auf der anderen Seite* oder Rejustierung des bisherigen Lebensentwurfs in *Schultze gets the Blues* kennzeichnen einen Teil des deutschen Kinos, in dem das Alte und Tradierte dem Druck des Neuen nicht mehr standhalten kann und neue deutsche Geschichte(n) geradezu herausfordert:

These films – whether they deal with the real or metaphorical dissolution of boundaries and walls – unite in their shared preoccupation with a world in which the limits of the nation seemingly are suspended, and time and space no longer obey the laws of physics. In stark contrast to the historical groundedness of German period dramas, a sense of suspension and dislocation characterizes the figures and formal energies of these movies. The individuals in these postnational films do not move through history, but rather through space, often with only the most nebulous of regional or national markers to guide their journeys (Kapczynski, 2007, s. 4).

Auch Hans Weingartners Film *Die fetten Jahre sind vorbei* lässt sich dem oben skizzierten “postnational turn” zurechnen, in dem er u.a. von den Schwierigkeiten einer Generation erzählt, eine politische Identität in einer Zeit

---

7 Der “postnational turn” lässt sich ebenso im Dokumentarfilm finden, wie Ulrike Franke und Michael Loekens *LOSERS AND WINNERS* (2004-2006) oder Florian Opitz' *THE BIG SELL Out* (2006) belegen.

8 In dieser Hinsicht ist Michael Schorr's *SCHULTZE GETS THE BLUES* zweifellos der tragischste Film. Mit dem Erreichen seines Reiseziels und seiner gesellschaftlichen Akzeptanz stirbt Schultze.



zu finden, in der persönliches Handeln und politische Verantwortung nicht länger in lokalen und nationalen Grenzen zu denken sind, sondern sich unter den Bedingungen weltweiter wirtschaftspolitischer Veränderungen und multinationaler Verzahnungen stets kontextualisieren und globale Konsequenzen nach sich ziehen. Dennoch lässt sich der postnationale Aspekt in dem Film nicht von seiner Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte trennen.

## Eine deutsche Geschichte – Generationen und Ideale

Als eine “deutsche” Geschichte steht die Auseinandersetzung zwischen dem politisch engagierten Trio und dem erfolgreichen Manager Hardenberg als Vertreter der 68er-Generation im Vordergrund. Das Verhältnis zwischen den Generationen ist ambivalent. In ihren Äußerungen und ihrem Engagement folgen die Drei der Aufbruchstimmung und den Parolen der 68er-Generation; doch im Gegensatz zu dieser Generation, die dem Trio zufolge ihre Ideale verraten hat, hat das Trio den Kampf für die Verwirklichung von unmittelbaren Bedürfnissen des Alltagslebens für jedermann nicht aufgegeben, sondern sehen darin eine der wichtigsten Aufgaben, nicht nur national, sondern weltweit (Sichtermann, 2004). Für Hardenberg ist im Laufe der Zeit persönlicher Wohlstand und Sicherheit für seine Familie wichtiger geworden als die politische und gesellschaftliche Verwirklichung der Ideale von einst. Ihm zufolge ist es nur ein logischer Schluss, dass man mit über 30 nicht mehr “links” sein kann.<sup>9</sup> Bei einem der Gespräche auf der Alm bemerkt Hardenberg selber: “Und irgendwann ertappst du dich in der Wahlkabine, wie du für die CDU das Kreuz machst”.

Die ambivalente Beziehung zwischen den beiden Generationen lässt sich am Beispiel der Wohngemeinschaft (WG), ein Symbol der 68er-Bewegung für eine neue Art eines zukünftigen gemeinschaftlichen Zusammenlebens, diskutieren, da sie eine prominente Funktion im Film einnimmt, an der die Veränderungen und Entwicklungen im Film abgelesen werden können.

Ähnlich wie zur Zeit der Studentenbewegung bildet Jans und Peters WG in Berlin den Dreh- und Angelpunkt für ihre Aktionen. Mit dem Auf-

---

9 Hardenberg: “Wer unter 30 ist und nicht links, hat kein Herz, wer über 30 ist und immer noch links, keinen Verstand”.

tauchen von Julia wird die WG vergrößert, ein weiteres Motto der 68er, das der freien Liebe, angedeutet (Sichtermann, 2004). WG-gleich ist auch das ungewollte Zusammenleben auf der Alm, wo in zunehmendem Maße die Grenzen zwischen Entführer und Geisel verschwimmen. Hardenberg bewegt sich frei in der Gruppe, unterhält mit seinen Erinnerungen, wird Partner beim abendlichen Kartenspiel und finanziert letztendlich das WG-Leben, da er der einzige ist, der Geld besitzt. Auf der Alm erzählt Hardenberg schließlich von seinen WG-Erlebnissen und dem Prinzip der freien Liebe, womit er bewusst(?) Spannungen in der Alm-WG produziert: Peter wusste bis dahin noch nichts von der Beziehung zwischen Jan und Jule. Die WG scheint damit auseinanderzubrechen, doch erlebt die Geschichte eine weitere, für Hardenberg unerwartete, Wendung.

Nicht ohne Ironie ist Hardenbergs Verrat des Trios bei der Polizei, denn die Erstürmung der WG in Berlin ist nicht das Ende von Jan, Peter und Jules Zusammenleben. Wenn auch in veränderter Konstellation geht ihre WG mehr gefestigt denn je aus der Krise hervor. Hardenberg bleibt alleine in seiner Villa zurück; er hat die Bindungskraft der WG unterschätzt, seine Biographie und das Ideal der WG verraten.

Die Auseinandersetzung mit dem Manager Hardenberg lebt von einem offensichtlichen Ungleichgewicht der Lebenserfahrungen. Im Gegensatz zu Hardenberg, der während seiner Studienzeit im Vorstand des SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) aktiv war, Rudi Dutschke seinen Freund nannte und somit aus erster Hand erzählen kann, verfügen Jan, Jule und Peter nur über ein indirektes bzw. medialisiertes, historisches Wissen. Dies zeigt sich in Peters Vorschlag, die Entführung Hardenbergs als eine "politische Entführung im 70 style" zu organisieren, indem man eine Videoaufnahme an die Fernsehanstalten schickt, die Hardenberg mit einem Schild um den Hals zeigt, auf dem er als "Gefangener der Erziehungsberechtigten" ausgewiesen wird. Peters Bemerkung erinnert unweigerlich an das Bild des entführten Arbeitgeberpräsidenten Hans-Martin Schleyer aus dem Jahr 1977, das zum Symbol für den RAF-Terrorismus bzw. den "Deutschen Herbst" geworden ist.<sup>10</sup>

10 Hans Martin Schleyer wurde am 05.09.1977 von der Roten Armee Fraktion (RAF) entführt, um die Freilassung von RAF-Gefangenen von der BRD zu erpressen. Nach dem Scheitern der Forderungen wurde Schleyer am 18.10.1977 von der RAF ermordet. Die weiteren Ereignisse zur Zeit der Entführung Schleyers sind heute als "Deutscher Herbst" bekannt.



Das Verhältnis des Trios zu den Medien ist jedoch sehr viel ambivalenter als das genannte Beispiel vermuten lässt. In ihrer Diskussion mit Hardenberg üben sie deutlich Kritik an dem Medieneinfluss und seinem vermeintlichen Glücksversprechen an den Zuschauer, der letztendlich nur als apathisch glotzender Konsument adressiert wird. Dem Einfluss der Medien unterliegen nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Symbole, die einst als Zeichen des Widerstandes verstanden wurden. Wie Jan selbstkritisch gegenüber Jule anmerkt, sind Insignien der Rebellion von einst heute zu Modeaccessoires geworden:

Das Rebellieren ist halt schwieriger geworden; früher brauchtest du nur zu kiffen und lange Haare zu haben und das Establishment war automatisch gegen dich. Was früher subversiv war, kannst du heute im Laden kaufen: Che-Guevara-T-shirts, Anarcho-Sticker.

Der erfolgreiche Sabotageakt auf europäische Übertragungsanlagen im alternativen Ende des Films mag auf den ersten Blick naiv utopisch erscheinen, doch scheint er auch eine mögliche Antwort auf die Orientierungslosigkeit des Trios bzw. dessen Generation zu sein: Nicht ein einfaches Aufnehmen oder Fortführen alter Parolen und Symbole, sondern eine konsequente Unterbrechung im Medialisierungsprozess als Chance, aus der Apathie zu erwachen und neue Symbole zu entdecken.

## National - International

Das Orientierungsdilemma, in dem sich das Trio bzw. die junge Generation befindet, scheint kein spezifisch deutsches Problem zu sein, wie der Blick auf ein anderes neues Kino zeigt, das ein ähnlich schweres filmhistorisches Erbe trägt wie das zeitgenössische deutsche Kino. Der brasilianische Filmhistoriker Luiz Zanin Oricchio kommt in seiner Analyse des zeitgenössischen brasilianischen Kinos zu einem Ergebnis, das durchaus anschlussfähig ist an Jans Feststellung bzw. Weingartners Film:

In the past the enemy was easier to identify. The world was unjust and everyone knew what they were fighting against. Now, with the hegemony and omnipresence of globalized capital, everything is becoming less clear-cut. The world is still unjust, but the targets have disappeared into thin air, establishing what you could term with microphysics of exploitation (Oricchio, 2006, s. 156).

Versteht Oricchio eine Reihe von Erzählungen im zeitgenössischen brasilianischen Kino als Ausdruck einer politischen Unsicherheit und Desorientiertheit, beobachtet der brasilianische Filmwissenschaftler Ismail Xavier, dass mit dem Ende der großen politischen Utopien ein Rückzug ins Private stattgefunden hat, was keine Abwendung von Politik bedeutet, sondern vielmehr eine filmästhetische Auseinandersetzung mit den Auswirkungen politischer Entscheidungen im Mikrokosmos der privaten Beziehungen (Xavier, 2003).

Ähnlich verhält es sich mit Jan, Jule und Peter. In dem Wissen, dass ihre Rebellion schwieriger geworden ist, verweigern sie sich keinem politischen Handeln, sondern verlagern es in private Aktionen und Aktionsräume. Julias Demonstrationsteilnahme gegen Sweatshops zu Beginn des Films und die Diskussionen mit Hardenberg zeigen den engen Zusammenhang von persönlichem Handeln und globaler Verantwortung. Während sich das Trio bewusst ist, dass ihr politisches Engagement Verantwortung verlangt, besteht Hardenberg auf sein Recht handeln zu dürfen, ohne Verantwortung zu übernehmen (Bordat, 2005): Auf den Hinweis, dass Menschen in Südostasien genauso viel arbeiten wie er, antwortet Hardenberg lediglich, dass er nichts dafür könne, dass er nicht dort geboren sei. An diesem Punkt zeigt sich, wie sich das zuvor erwähnte Ungleichgewicht der Erfahrung umkehrt.

Kann sich Hardenberg in Bezug auf die nationale Geschichte und Erinnerung noch einen Erfahrungsvorteil sichern, ist er umso naiver oder wohlweislich ignorant und selbstgerecht, wenn es darum geht, seine Erfahrung nicht eigennützig, sondern zukunftsgerichtet für das Gemeinwohl einzusetzen: Nicht politikverdrossen sind Jan, Jule und Peter, sondern verdrossen gegenüber Personen wie Hardenberg, die nicht bereit sind, verantwortlich zu handeln und zu denken (Arnold, 2004, s. 10).

## **Filmförderung, Filmästhetik und internationale Erfolge**

Wurden bisher die inhaltlichen Aspekte des Films untersucht, soll abschließend auf die Produktionsbedingungen des Films eingegangen werden. Auf dem Hintergrund der besonderen Filmförderungssituation in der Bundesrepublik findet die Guerillataktik des Trios, die sich durch unerwartete



und punktuelle Aktionen auszeichnet, eine bemerkenswerte Analogie in der Produktion des Films.

Die öffentlich-rechtliche Filmförderung ist eine der wichtigsten Rahmenbedingungen, die die deutsche Filmlandschaft seit den sechziger Jahren geprägt und nachhaltig verändert hat. Einst mit dem kulturpolitischen Auftrag angetreten, nach dem Krieg das deutsche Kulturschaffen international wieder salonfähig zu machen, konnten insbesondere solche Filmprojekte auf Förderung hoffen, die eine erkennbare künstlerische Handschrift im Sinne eines autonomen Kulturprodukts, d.h. eines Kunstwerks, trugen (Garwood, 2002). Mit der Institutionalisierung der Filmförderung Ende der sechziger Jahre konnten Filmemacher des Neuen Deutschen Kinos von einem “links-liberalen Gießkannenprinzip” profitieren, das ihnen die Realisierung ihrer Filmprojekte sicherte (Elsaesser 1999, s. 12). Auf Grund der spezifischen Beschaffenheit der Filmförderung aus staatlichen Mitteln und ab 1974 auch mit Geldern der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten wurde die Aufführung der Filme sichergestellt, zuerst in den deutschen Kinos und später im deutschen Fernsehen (s. 12).

Der Übergang des Neuen Deutschen Kinos zu einem populären, aber unkritischen “Konsenskinos” wurde von der Einführung regionaler Filmförderungen begleitet, die von nun an Filmemacher in sehr viel stärkerem Maße an bestimmte Produktionsstandorte bzw. eine Standortpolitik banden. Damit wurden die Anforderungen an deutsche Filmemacher nicht etwa einfacher, sondern an komplizierte Vorbedingungen geknüpft, womit die lang praktizierte Kulturpolitik des Neuen Deutschen Kinos einer gesamteuropäischen Medien-Standortpolitik weichen musste (s. 12). Mit der Veränderung hin zu einer marktorientierten Förderung mussten von nun an regionale Belange berücksichtigt werden. War die künstlerische Freiheit Kennzeichen des Neuen Deutschen Kinos, ist sie heute an die Aufgaben einer Medien-Standortpolitik gebunden: Schaffung und Sicherung von Arbeitsplätzen, Nutzung und Entwicklung der vorhandenen technischen Ressourcen und eine indirekte Ankurbelung des Kulturtourismus (s. 12). Mag man die Auswirkungen dieser Standortpolitik und den Verlust der künstlerischen Freiheit beklagen, so resultiert der Erfolg der zuvor genannten Regisseure letztendlich gerade aus der lokalen und regionalen Identität in den Filmen: Hamburg als kultureller und sozialer “melting pot” in Fatih Akins *Gegen die Wand* (2003), Berlin und Brandenburg als Schauplatz für Andreas Dresens post-Wende Milieustudien des kleinen Mannes oder die “abgewickelten” Wirtschaftstandorte in Sachsen-

Anhalt für Michael Schorr's lakonische Erzählung eines frühpensionierten Bergarbeiters, der in Schultze Gets the Blues über sein Akkordeonspiel den US-amerikanischen Westen entdeckt (Clarke, 2006, S. 14).

Zu der Situation der heutigen Filmförderung bemerkt Thomas Elsaesser, dass deutsche Regisseure sehr genau wissen, dass der deutsche Markt zu klein ist, dass großbudgetierte Filme ihre Produktionskosten auf nationaler Ebene einspielen können und daher alternative Auswertungsmärkte wie z.B. das Fernsehen unverzichtbar sind (Elsaesser, 1999, S. 11). Als deutsch-österreichische Koproduktion und co-finanziert von Geldern verschiedener Fernsehanstalten wie Arte und Südwestrundfunk stellt der Film keine Ausnahme in den begrenzten Finanzierungsbedingungen deutscher Filme dar. In seiner Drehortwahl bedient der Film die Standortpolitik deutscher bzw. europäischer Filmförderung.

Dass aber auch kleinbudgetierte Filme internationale Erfolge verzeichnen können, belegt eindrucksvoll Weingartners Film. An seinem Film zeigt sich, dass der Film gerade auf Grund des begrenzten Budgets seine besondere ästhetische Qualität erreicht, in der sich Form und Inhalt auf originelle Weise ergänzen.<sup>11</sup>

Wie bereits in Weingartners Debütfilm *Das weiße Rauschen* wurde *Die fetten Jahre sind vorbei* digital mit lichtempfindlichen Videokameras in kurzer Zeit gedreht. Das Fehlen großer Lichtsetzung erlaubte schnelle und spontane Drehs und eine größere Bewegungsfreiheit für die zwei Kameraleute.<sup>12</sup> Eine interessante Analogie zeigt sich in der Ähnlichkeit der "Guerillataktik" des

---

11 Mit einer marktorientierten Filmförderung ist die Bedeutung des Autors keineswegs obsolet geworden, sondern bedarf, wie David Clarke betont, einer Neubestimmung. Am Beispiel von Tom Tykwers Filmen plädiert Clarke von einer Kommodifizierung des Autors zu sprechen. Tykwers persönlicher Stil entspringt zwar keinem politischen oder sozialen Anspruch, doch sein exzessiver visueller Stil, seine obsessive Wiederholung eines sich immer ähnelnden romantischen Szenarios mache ihn auf dem deutschen Markt als Filmemacher erkennbar. In dem Tykwers Filme nur eine zaghafte Verbindung zur Welt des Zuschauers herstellen und eher ihren eigenen filmischen Regeln folgen, unterscheidet sich Tykwer mit seinen "künstlichen" Filmerzählungen deutlich von Regisseuren wie z.B. Andreas Dresen oder Fatih Akin. Zugleich positioniert ihn sein eigener Stil auf dem internationalen Markt als "Europäischer Autor" (Clarke, 2006).

12 *Die fetten Jahre sind vorbei*. <http://mmeansmovie.de/fettejahre.html>. In den Extras auf der DVD findet sich eine ähnliche Szene, in der Daniel Brühl und Stipe Erceg in ihrem VW Bus von Fans/Passanten in einem vorbeifahrenden Auto erkannt werden, womit die Szene unbrauchbar wurde.



Trios im Film und der Produktion des Films selbst, das ebenso mit einem kleinen Team, leichter Technik und spontanen Drehs mit schnellem Auf- und Abbau seine Filmaufnahmen durchführte.<sup>13</sup> Die “unbemerkten” Drehs führten nicht selten zu unfreiwillig komischen Ereignissen. So wird über die zu Beginn des Films, der die Aktion gegen Sweatshops darstellt, berichtet:

Beim Dreh der Demonstration zu Beginn des Films führte diese Reduzierung des technischen Aufwands dazu, dass viele Passanten überhaupt nicht mitbekamen, dass hier ein Filmteam bei der Arbeit war. Einige beherzte ältere Berlinerinnen wollten den vermeintlich von Demonstranten in die Enge getriebenen Polizisten zu Hilfe eilen, weil sie die Demo für Realität hielten (<http://mmeansmovie.de/fettejahre.html>).

Das begrenzte Budget und die Spontanität des Teams ist auch formal-ästhetisch spürbar. Die Improvisation der Dialoge auf Gesprächsideen wirken wie aus dem Leben gegriffen und authentisch, die lichtempfindlichen elektronischen Kameras verstärken die intime Atmosphäre bei den allabendlichen Gesprächen auf der Alm zwischen dem Trio und Hardenberg, und der Gebrauch von Handkameras erzeugt sowohl eine dokumentarisch anmutende Nähe zu den Protagonisten wie auch, im Falle des Einstiegs in Hardenbergs Villa, ein Spannungselement.

Eine ebenso interessante Bedeutung kommt der Almhütte als Drehort der Auseinandersetzung zwischen den Generationen zu. Als Handlungsort gehörten die Alpen zu den bevorzugten Drehorten des so genannten Heimatfilms, dem populärsten Filmgenre im deutschen Nachkriegskino. Unter dem Titel “Papap Kino ist tot” verlasen 1962 Regisseure des Neuen Deutschen Kinos auf den Oberhausener Kurzfilmtagen das “Oberhausener Manifest”, in dem sie sich gegen ein unkritisches Unterhaltungskino wie dem Heimatfilm aussprachen und ein künstlerisch anspruchsvolles Kino forderten (Oberhausener Manifest). Die Diskussionen mit Hardenberg, in denen er mit seinen aufgegebenen Idealen und Ideen konfrontiert wird, finden somit auf einem Film-Terrain statt, das einst Hardenbergs Generation als Zielscheibe in ihrem kulturpolitischen Anliegen gegen Verflachung und Verdrängung in der deutschen Kulturlandschaft galt.

---

13 Weingartners “aktionsähnlicher” Produktionsstil findet auch filmhistorische Parallelen, etwa zu der Arbeitsweise von Dziga Vertov (Vertov, 1998); oder die Entmystifizierung der Technik im Dritten Kino. Vgl. Solanos, Getino, 1976.

Die fetten Jahre sind vorbei ist ein Beispiel aus dem Repertoire des zeitgenössischen deutschen Kinos, das sich selbstbewusst zu seinen Vorgängerkinos absetzt. Im Gegensatz zu dem Konsenskinos der neunziger Jahre und den "Pseudokrisen" seiner Protagonisten (Rentschler, 2000) versteht es das heutige Kino, politisch-engagierte und unterhaltende Filme zu drehen. Ohne einer gemeinsamen Agenda zu folgen, wie es das Neue Deutsche Kino mit dem "Oberhausener Manifest" tat, zeigt das zeitgenössische deutsche Kino dennoch eine Gemeinsamkeit, etwa in der filmischen Auseinandersetzung mit Politik und Gesellschaft, wie in dem von Kapczynski konstatierten "postnational turn", zu dem Hans Weingartners Film zählt. Der Exkurs zum brasilianischen Kino zeigt, dass es im Rahmen eines World Cinema eine globale Filmbewegung gibt, deren Gemeinsamkeiten es noch weiter zu untersuchen gilt. Der internationale Erfolg des heutigen deutschen Kinos zeigt, dass deutsche Filmemacher ihre nationale Geschichte nicht aus den Augen verlieren, die heutigen gesellschaftlichen Probleme aber keine Grenzen mehr kennen.

## Referenzen

- \*k.A. (2001). Oberhausener Manifest 1962. In Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric (Hg.), *Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren.
- \_\_\_\_\_. (2006). Don't laugh too much. Interview mit Hans Christian Schmid. *Sight & Sound*, (12).
- \_\_\_\_\_. (2006a): German Cinema. New mix, new rules. *Sight & Sound*, (12).
- Arnold, Ingrid. (2004). *Filmheft. Die fetten Jahre sind vorbei. Hans Weingartner, Deutschland/Österreich 2004*. Bonn: bpb.
- Bordat, Josef. (2005). Erziehungsethos ohne Zeigefinger-moral. Die fetten Jahre sind vorbei (2004) als globalisierungskritisches Aufklärungskino. In *Marburger Forum*. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart, 6 (2). Abgerufen <http://www.marburger-forum.de/mafo/heft2005-2/bordat.html>
- Buchka, Peter. (1984). Schwangesang. Abschied vom deutschen Film. In Pflaum, Hans Günther (Hg.), *Jahrbuch Film 83/84*. Berichte, Kritiken, Daten. München, Wien: Carl Hanser Verlag, S. 7-15.
- Clarke, David. (2006). Welcome to Tykwer-World: Tom Tykwer as Auteur. In: *gff-journal*, 3, 7-21. Abgerufen <http://www.gff-journal.de/3-2006/clarke.pdf>
- Die fetten Jahre sind vorbei. Abgerufen: [http://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_fetten\\_Jahre\\_sind\\_vorbei](http://de.wikipedia.org/wiki/Die_fetten_Jahre_sind_vorbei).

- Die fetten Jahre sind vorbei. Erholt [http://www.diefettenjahre.de/index\\_flash.html](http://www.diefettenjahre.de/index_flash.html).
- Elsaesser, Thomas. (1999). Introduction: German Cinema in the 1990s. In Elsaesser, Thomas & Wedel Michael (Hg.), *The BFI Companion to German Cinema*. London: British Film Institute.
- Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hg.). Die fetten Jahre sind vorbei. In Lumiere – Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa. Abgerufen [http://lumiere.obs.coe.int/web/film\\_info/?id=21962](http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=21962), (22.10.2010).
- Fuhrmann, Wolfgang. (2007). *Rethinking Contemporary German Cinema*. Vortragsmanuskript. Veranstaltung vom 15.10.2007. Veranstalter: University of British Columbia, Kanada.
- Garwood, Ian. (2002). The Autorenfilm in Contemporary German Cinema. In Bergfelder, Tim; Carter, Erica & Göktürk, Deniz (Hg.), *The German cinema book*, (202-210). London: British Film Institute.
- Kapczynski, Jennifer M. (2007). Newer German Cinema: From Nostalgia to Nowhere. *The Germanic Review*, 82, (1), 3-6.
- Möller, Olaf. (2007). Vanishing Point. *Sight & Sound*, (10), 40-42.
- Oricchio, Luiz (2003). The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millennium. In Nagib, Lucia (Hg.), *The New Brazilian Cinema*, (139-156). London: I B Tauris & Co Ltd.
- Prinzler, Hans & Rentschler, Eric. (Hg.) (2001). *Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren.
- Rentschler, Eric. (2000). From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus. In Hjort, Mette & MacKenzie, Scott (Hg.), *Cinema and nation*, (260-277). London, New York: Routledge.
- Seeßlen, Georg & Jung, Fernand. (1997). Das Kino der Autoren ist tot. Glauben wir an ein neues? Eine Polemik zum deutschen Film. *epd-Film*, (9), 18-21.
- Sichtermann, Barbara. (2004). Es ist doch Dutschkes Ding. Abgerufen <http://www.taz.de/digitaz/.dutschkestrasse/revolution>
- Solanos, Fernando & Getino, Octavio. (1976). Für ein drittes Kino. In Schumann, Peter B. (Hg.), *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, (9-19). München, Wien: Hanser (Reihe Hanser).
- Vertovs, Dziga. (1998). Dziga Vertov: Vorläufiger Instruktion an die Zitrikel des Kinoglaz. In Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, (87-93). Berlin: Vorwerk 8 (Texte zum Dokumentarfilm).
- Weingartner, Hans. (2004). *Die fetten Jahre sind vorbei, Deutschland/ Österreich*. Spielfilm, Ufa DVD 2005.

Wikipedia. (2008). *Oberhausener Manifest*. Abgerufen [http://de.wikipedia.org/wiki/Oberhausener\\_Manifest](http://de.wikipedia.org/wiki/Oberhausener_Manifest).

Xavier, Ismail. (2003). Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character. In Nagib, Lucia (Hg.), *The New Brazilian Cinema*, (39-64). London: I B Tauris & Co Ltd.

