



# Geschichten und Filme kennen [keine] Grenzen

Untersuchung der Programmdiversität  
der Internationalen Filmfestspiele Berlin  
von 1980 bis 2016

von Tanja C. Krainhöfer  
Konrad Schreiber  
und Dr. Thomas Wiedemann



## Das Forschungsprojekt

Diese Studie wurde gemeinschaftlich von Tanja C. Krainhöfer (Dipl.-Medienw.), Konrad Schreiber (M. Sc.) und Dr. Thomas Wiedemann durchgeführt und ist angesiedelt in der Abteilung Medienwissenschaft der Hochschule für Fernsehen und Film München sowie am Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Sie schließt an die Untersuchung *Frauen zeigen ihr Gesicht, Männer ihre Filme* zur Repräsentanz von Filmwerken von Frauen im Programm deutscher Filmfestivals (Krainhöfer/ Schreiber: 2016) an und leistet damit auch einen weiteren Beitrag in der Genderforschung am Lehrstuhl von Prof. Dr. Michaela Krützen an der HFF München.

Ermöglicht wurde die Untersuchung durch das Programm zur Realisierung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre des Bayerische Wissenschaftsministeriums.

## Das Forschungsteam

**Tanja C. Krainhöfer** studierte Produktion und Medienwirtschaft an der Hochschule für Fernsehen und Film München. Nach unterschiedlichen Tätigkeiten in der strategischen Entwicklung von Unternehmen und Non-Profit-Organisationen in der Film- und Kulturbranche wandte sie sich 2011 der marktorientierten empirischen Forschung zu. Ihr Schwerpunkt liegt heute auf explorativer und deskriptiver Forschung mit der Spezialisierung auf Filmfestivals. Darunter die Untersuchung von Erfolgsfaktoren, quantitative Markt- und Wettbewerbsanalysen sowie Diversitätsstudien von einzelnen sowie Filmfestivals im Verbund.

**Konrad Schreiber** ist Bioinformatiker mit Abschlüssen der LMU und TU München. Parallel zu seiner wissenschaftlichen Tätigkeit am Institut für Informatik der LMU München nahm er seine Tätigkeit als IT-Berater auf. Seine Expertise ist Softwareentwicklung, Projektmanagement und Methodik im Bereich der Datenanalyse und Statistik. Dieser Fokus führte ihn zu quantitativen Markt- und Wettbewerbsanalysen im Bereich Kultur- und Medien.

**Dr. Thomas Wiedemann** studierte Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft, Französische und Spanische Philologie und ist seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung der Ludwig-Maximilians-Universität München. Dort leitet er gegenwärtig das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt „Making of ... Das handelnde Zusammenwirken in der Spielfilmproduktion in Deutschland“.

## 1 Präambel

„Es begann 1951. ... Ihre Gründung geht zurück auf eine kulturpolitische Initiative der Amerikaner, im weitesten Sinne der drei Westalliierten. Berlin verstand sich als ‚Schaufenster der freien Welt‘. Das war sechs Jahre nach Beendigung des Krieges. ... 1971 etabliert sich das Internationale Forum des jungen Films neben dem Wettbewerb. Neue Kinematografien werden vorgestellt, unabhängige Filmemacher finden in Berlin ein aufmerksames und neugieriges Publikum und eine fachkundige Kritik. 1974 nimmt erstmals auch ein sowjetischer Film an den Internationalen Filmfestspielen teil. ... Gut fünfzehn Jahre später stehen die Filmfestspielen im Schnittpunkt zwischen Ost und West. Filme aus der Sowjetunion und aus anderen sozialistischen Staaten haben in Berlin ihre internationale Premiere ... Das US-amerikanische Kino beteiligt sich mit großen Studioproduktionen und mit den Filmen Unabhängiger; es werden Filme aus Lateinamerika, aus Australien, Afrika, Asien und Westeuropa gezeigt.“ (Jacobsen: 1990: S. 8)

Dies beschreibt das Selbstverständnis sowie zahlreiche Errungenschaften der Internationalen Filmfestspiele Berlin (Berlinale) im Sinne einer Diversität und der damit verbundenen Anerkennung, Wertschätzung und Einbeziehung von Vielfalt bereits in den ersten 40 Jahren. Zahlreiche weitere Schritte wurden seither begangen. Hierbei vor allem hervorzuheben sind die Auseinandersetzung mit der Gleichstellung von Frauen im Film erstmals 1983 mit dem Programm der Filmarbeiterinnen; die Einführung des schwul-lesbischen Filmpreises vor über 30 Jahren zur Würdigung von Produktionen, die sich thematisch mit sexueller Orientierung und Genderidentitäten (LGBT/Q-Themen) beschäftigen (vgl. Loist: 2014: S. 114f.); die „Pionierarbeit in den asiatischen Ländern“ (Ciment: 2010: S. 11) und damit die Erschließung des asiatischen Kinos für die westliche Welt unter der Intendanz von Moritz de Hadeln (Lee/ Stringer: 2012: S. 244) sowie die Förderung junger Talente und filminfrastrukturell rückständiger Länder oder Regionen mittels Initiativen wie der Berlinale Talents und des World Cinema Fund durch de Hadelns Nachfolger Dieter Kosslick.

Mit Blick auf Kulturinstitutionen mit internationaler Strahlkraft betont Kulturstaatsministerin Monika Grütters (2015: S. 28) die „Rolle der Kultur bei gesellschaftlichen Veränderungsprozessen und dem neuen Selbstverständnis des vereinigten Deutschlands als Partner Europas und in der Welt“. Dies birgt für die Internationalen Filmfestspiele als eines der bedeutendsten Filmfestivals weltweit eine große Verantwortung. Denn „(d)ie Berlinale ... ist heute nicht nur das größte Kulturereignis der Hauptstadt, sondern auch eines der wichtigsten Events der internationalen Filmindustrie. Nahezu 20.000 Fachbesucher aus über 100 Ländern, darunter rund 4000 Journalisten, akkreditieren sich pro Jahr bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin. Mit mehr als 335.000 verkauften Eintrittskarten pro Jahr ist die Berlinale nicht nur Branchentreff, sondern auch weltweit eines der größten Publikumsfilmfestivals“ (Internationale Filmfestspiele Berlin: o.D.).

## 2 Untersuchungsfrage

Der Film, Leitmedium des 20. und 21. Jahrhunderts, stellt in seiner Funktion als Kultur-, aber auch als Wirtschaftsgut eines der bedeutendsten und wirkungsvollsten Referenzsysteme für gesellschaftliche Pluralität und kulturelle Vielfalt dar. Denn es gelingt ihm, Vielfalt und Verschiedenheit auf unterschiedlichsten Ebenen und hinsichtlich unbegrenzter Eigenschaften in ihrer ganzen Komplexität zu transportieren und erfahrbar zu machen (siehe hierzu: UNESCO Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen vom 20.10.2005).

Dabei sind es insbesondere die sogenannten „A-Filmfestivals“, die „emerged as a significant force in defining film culture on local and global scales by cultivating public notions of quality and taste“ (Rastegar: 2012: S. 1). Doch beschränkt sich ihr Einfluss nicht allein auf den nationalen Markt. Ihre Programmpolitik und damit die Entscheidung, welche Filme in das Programm kommen und welche nicht, bedeutet ebenso, dass Filmfestivals wie die Berlinale „determine the films that distributors see, and possibly buy, for theatrical, dvd, or online release. The film industry relies on festivals as a necessary curatorial mechanism for managing the exponential increase in annual film production“ (ebenda).

„It's all about diversity ... We do this festival because of diversity“, betonte Berlinale-Direktor Dieter Kosslick 2016 in einem Interview mit Leo Barraclough von *Variety* und verwies dabei auf die repräsentierten 77 Ursprungsländer der Festivalbeiträge sowie die zahlreichen Gäste und Fachbesucher aus der ganzen Welt. Und auch Moritz de Hadeln hob nach der Zeit seiner Intendanz hervor, seine Aufgabe habe „ausdrücklich“ vorgesehen, „den kulturellen Dialog zwischen den Systemen zu fördern“ (Cowie: 2010: S. 40), und dieser sei er unter anderem mit einer klaren Einladungsstrategie von Produktionen aus Osteuropa sowie vor allem mit der konsequenten Nominierung für den Wettbewerb nachgekommen.

Die folgende Untersuchung nimmt den Anspruch der Verantwortlichen der Berlinale auf Diversität in der Programmpolitik ins Visier. Damit schließt die Studie in einem erweiterten Rahmen an die Gender-Untersuchung *Frauen zeigen ihr Gesicht, Männer ihre Filme* zur Repräsentanz von Filmwerken von Frauen im Programm deutscher Filmfestivals (Krainhöfer/ Schreiber: 2016) an.

Die der Untersuchung zugrunde liegende Fragestellung lautet: Inwieweit findet sich im Programm der Berlinale von 1980 bis 2016 ein ausgewogenes Verhältnis der mittels der programmierten Festivalbeiträge repräsentierten Filmemacher\*innen im Hinblick auf deren Geschlecht, deren Alter und deren Herkunft bzw. Sozialisation aus den neuen und den alten Bundesländern wieder? Der gewählte Zeitraum von 37 Jahren umfasst dabei sowohl die gesamte Ära von Festivaldirektor Moritz de Hadeln (1980 bis 2001) als auch die darauffolgende (und bis heute andauernde) Intendanz Dieter Kosslicks. Vorangestellt wird dieser Untersuchung eine deskriptive Analyse der über die Jahre bestimmenden Programmgestaltung hinsichtlich der Verteilung nationaler und internationaler Festivalbeiträge sowie der variierenden Repräsentanzen unterschiedlicher Ursprungsländer der Produktionen.

Obwohl aus Gründen der Lesbarkeit im Text die männliche Form (Regisseur, Regisseure) gewählt wurde, beziehen sich die Angaben selbstverständlich auf Angehörige beider Geschlechter.

### 3 Datengrundlage und Methode

Die vorliegende Untersuchung folgt dem Interesse, die **Diversität des Programms der Berlinale unter drei zeitlich differierenden Perspektiven** zu beleuchten: Erstens legt die Studie den Fokus auf den **gegenwärtigen Trend** in der Ausprägung einzelner Programmmerkmale. Zweitens zielt sie darauf ab, die **Entwicklungen einzelner Programmmerkmale über mehr als 35 Jahre** hinweg nachzuzeichnen. Und drittens nimmt sie mithilfe einer Gegenüberstellung von durchschnittlichen Häufigkeiten der jeweiligen Merkmale **Unterschiede in der Programmpolitik der beiden Festivaldirektoren Moritz de Hadeln und Dieter Kosslick** in den Blick.

Auf dieser Grundlage wurde für die Untersuchung eine **bewusste Stichprobe** gewählt, die die Berlinale-Beiträge der Jahre **1980 bis 2001 sowie 2002 bis 2016** umfasst. Im Hinblick auf die Forschungsfrage fand des Weiteren eine Eingrenzung der untersuchten Programmbeiträge auf folgende **Sektionen** statt: **Wettbewerb, Panorama, Forum, Kinderfilmfest (14plus, Generation), Perspektive Deutsches Kino und Neue Deutsche Filme (German Cinema, Lola@Berlinale)**. Hierbei wurden ebenfalls Vorgänger der einzelnen Sektionen berücksichtigt wie z.B. die Info-Schau, aus der nach 1985 die Sektion Panorama hervorging. Ebenso wurden auch Neuerungen wie die von Dieter Kosslick eingeführte Sektion Perspektive Deutsches Kino in die Stichprobe miteinbezogen sowie die seit 2011 programmierte Reihe Lola@Berlinale (eine Vorauswahl von Filmen für die Nominierung zum Deutschen Filmpreis des Vorjahres; vgl. Deutsche Filmakademie: o.D.), die die Sektion German Cinema ablöste und ebenfalls Fachbesuchern vorbehalten ist. Die im Jahr 2007 ins Leben gerufene Sektion Berlinale Shorts, eine Zusammenführung der Kurzfilme des Wettbewerbs und des Panoramas und gegenwärtige Sektion für den Kurzfilmwettbewerb, wurde mit ihren Beiträgen der Analyse der Wettbewerbs-Sektion zugerechnet.

Bezogen auf die ausgewählten Sektionen gingen in die Stichprobe alle **audiovisuellen Programmbeiträge** von 1980 bis 2016 ein. Ausgenommen waren somit nur reine Wortbeiträge (wie z.B. *Made in Germany – Reden über Film*), Formate wie Gespräche mit Filmausschnitten (z.B. *What if? Revisiting Images 1*, Forum Expanded 2015) oder auch Ausstellungen (z.B. *Fictions and Futures #1 – Happiness in the Abstract*, Forum Expanded 2014). Nicht beschränkt wurde die Stichprobe der Produktionen hinsichtlich der Merkmale **Lauflänge** (vom deutschen Einminüter *Covered With Chocolate* des Regisseurs Ansgar Ahlers im Wettbewerb des Jahres 2000 bis zum 999 Minuten dauernden kanadischen Beitrag *Perdre et retrouver le Nord* von Regisseurin Marie-Hélène Cousineau in der Sektion Forum Expanded 2012), **Herstellungsjahr, singuläre oder auch Ko- bzw. Gruppenregiearbeiten** sowie Produktionen aus einem **Ursprungsland** oder aber internationale Koproduktionen zweier oder mehrerer Partner.

Für die Analyse wurde der über die Archivfunktion der Website der Berlinale bereitgestellte gesamte Datenpool der Jahre 1951 bis 2016 mit **insgesamt 13.528 Datensätzen** herangezogen. Dieser wurde um die Daten zu Festivalbeiträgen vor der Ausgabe 1980 sowie zu den nicht berücksichtigten Sektionen wie u.a. die Retrospektive, das Kulinarische Kino oder punktuelle Sonderreihen (etwa 2012 Happy Birthday, Studio Babelsberg) bereinigt. Im Anschluss daran wurden die fehlenden Programmdaten der Jahrgänge 1980 und 1981 der Sektionen Panorama, Forum, Kinderfilmfest und Neue Deutsche Filme ergänzt. Nachrecherchiert und komplettiert wurden darüber hinaus Angaben zu Lauflänge, Herstellungsjahr und Ursprungsland einzelner Produktionen. Dies erfolgte

zum einen mittels der beiden Bände *Internationale Filmfestspiele Berlin 1951 – 1990. Filme. Namen. Zahlen* von Axel Marquardt (1990) sowie der Festivalkataloge der Internationalen Filmfestspiele Berlin und des Internationalen Forum des Jungen Films zu den einzelnen Jahrgängen. Zum anderen wurden Datenlücken vornehmlich über die drei Online-Datenbanken IMDB.com, mediabiz.de und filmportal.de sowie über das Programmarchiv zu den Filmen der Sektion Forum und die online bereitgestellten Forumsblätter für die Jahrgänge 1971 bis 2002 geschlossen.

Erfasst wurde eine **Stichprobe** im Umfang von **10.024** Filmbeiträgen mittels folgender Merkmale: Festivalausgabe, Festivalsektion, Originalname der Sektion, Originaltitel, übersetzter Titel, erstgenannter Regisseur und ggf. Koregisseur(e), erstgenanntes Ursprungsland und ggf. Koproduktionsland/-länder, Herstellungsjahr und Lauflänge.

Anhand der Daten **des genannten Ursprungslands (bei Koproduktionen des erstgenannten Ursprungslands)** erfolgte zum einen die **Codierung** für das **Merkmal nationale und internationale** Produktion, zum anderen wurde auf der Basis von **Ländercodes** nach ISO-3166 eine Codierung zur Analyse von Länderverteilungen unter den internationalen Programmbeiträgen vorgenommen. Filme aus der ehemaligen Sowjetunion, Tschechoslowakei, Jugoslawien etc. wurden parallel zu den jeweiligen Nachfolgestaaten betrachtet. Allein die Produktionen aus der DDR wurden neben der Einzelbetrachtung auch in den Pool der deutschen, also nationalen Filme einbezogen.

Mithilfe des **Vor- und Nachnamens der erstgenannten Regie** wurde das **Geschlecht** codiert, Ko- bzw. Gruppenregien wurden ohne spezifische Geschlechtscodierung erfasst. Dazu wurden zu den Festivalbeiträgen des **deutschen Programmteils** sowohl das **Geburtsjahr** als auch der **Geburtsort** der erstgenannten Regie recherchiert und, sofern ermittelbar, der Jahrgang erfasst sowie die Herkunft aus den neuen oder alten Bundesländern codiert.

Diese Studie versteht sich als **Bestandsaufnahme zur Programmdiversität** eines der weltweit bedeutendsten Filmfestivals und damit Impulsgeber und Motor in einer aufstrebenden und vermehrt marktrelevanten nationalen und internationalen Filmfestivallandschaft. Sie liefert eine **dezidierte Übersicht der Genderverteilung** im Gesamtprogramm der untersuchten Sektionen sowie der **Alters-, und Herkunftsverteilung der Filmemacher** der deutschen Festivalbeiträge jeweils über den Zeitraum von 1980 bis 2016. Zudem bietet die Analyse umfassende Ergebnisse zur **Verteilung des deutschen und des internationalen Festivalprogramms**, ebenso wie detaillierte Angaben zu **Länderschwerpunkten unter den Ursprungsländern** der Produktionen im 10-Jahres-Vergleich.

Im Zusammenhang mit der Untersuchung der einzelnen Merkmalsdimensionen besäßen auch Erkenntnisse zu den jeweiligen **Merkmalsverteilungen** der für die einzelnen Sektionen **zur Auswahl stehenden Film pools** eine hohe Relevanz, um Dynamiken differenzierter betrachten und Disparitäten untersuchen zu können. Doch ist dies wegen der zu erwartenden Informationslücken in der Dokumentation eingereicherter Filme vor allem in den 1980er Jahren ebenso wenig zu realisieren wie aufgrund der anzunehmenden Datenmengen.

Angesichts der enormen Bedeutung, die A-Filmfestivals wie der Berlinale als Beförderer für die Vermarktung und Verbreitung ausgewählter Filmwerke zukommt, wäre die Fortführung dieser Untersuchung in Form einer Longitudinalstudie wünschenswert, um die Ergebnisse auch hinsichtlich zukünftiger strategischer Maßnahmen identifizierbar, beurteilbar und damit nutzbar zu machen. Darüber hinaus wären Vergleichsstudien zum Programm der Internationalen Filmfestspiele von Cannes und Venedig nicht zuletzt im Hinblick auf die Stärkung der europäischen Filmwirtschaft aufschlussreich und wertvoll.

## 4 Zusammenfassung

### Verteilung nationaler zu internationalen Produktionen

Auf Basis der fünf untersuchten Sektionen erfolgte zwischen 1980 und 2016 ein **enormer Anstieg des Programmumfangs** von 163 Produktionen auf 340 Produktionen (209 Prozent).

Der **Anteil an nationalen Produktionen** im Gesamtprogramm (alle Filmlängen) ist **im Zeitraum von 1980 bis 2001 statistisch signifikant höher** als im Zeitraum von 2002 bis 2016. Begrenzt auf die Langfilme erzielt der Anteil an nationalen Produktionen mit 28,60 und 28,64 Prozent ein annähernd gleiches Ergebnis.

Trotz der Einführung der Perspektive Deutsches Kino und einer Erweiterung der deutschen Programmbeiträge mit der Reihe Lola@Berlinale steht einer quantitativen Gleichstellung des nationalen Programmanteils in den beiden Perioden ein **Rückgang der deutschen Beiträge im Kinderfilmfest (Generation) und Panorama** entgegen.

Der **Anteil deutscher Festivalbeiträge** einschließlich der Programmierung von Sondervorführungen und Beiträgen „außer Konkurrenz“ liegt zwischen **1980 und 2001 bei durchschnittlich 4,73 Prozent** und im Zeitraum von **2002 bis 2016 bei 3,67 Prozent**. Begrenzt auf den mit 24 Beträgen reglementierten originären Wettbewerb weist die erste Periode im Durchschnitt 2,73 deutsche Beiträge (ohne DDR: 2,14), die zweite Periode im Durchschnitt 2,93 deutsche Beiträge aus.

Der **Anstieg des deutschen Produktionsaufkommens** gemessen an den jährlichen Kinostarts **spiegelt sich nicht** in einer Erhöhung der **programmierten deutschen Produktionen** wider.

### Vielfalt internationaler Produktionen

Der mit der Digitalisierung einhergehende weltweite Anstieg des Produktionsaufkommens sowie die erleichterten Distributionsbedingungen führen zu einer Erweiterung der im Programm **repräsentierten Ursprungsländer von 1980 mit 40 Filmländern auf 2016 mit 66 Filmländern**.

Die **Länderschwerpunkte** (Top 25) im Programm der Berlinale im 10-Jahres-Vergleich von 1980, 1990, 2000, 2010 und 2016 belegen eine **konstante flankierende Darstellung des aktuellen politischen Weltgeschehens**.

Entwicklungen wie das sich abzeichnende Ende des Kalten Krieges, die fortschreitende europäische Integration und die Globalisierung finden mit starkem Aktualitätsbezug Ausdruck im Programm.

Ein **Desideratum** lässt sich jedoch bei der Abbildung der mittlerweile **multikulturell gewordenen deutschen Gesellschaft** (beispielsweise im Hinblick auf den Bevölkerungsanteil mit türkischem Migrationshintergrund in Berlin) konstatieren.

### **Geschlechterverteilung im Programm**

Von **10.024** Festivalbeiträgen wurden **9076** Filme unter einer Regie inszeniert, 948 Produktionen in Ko- oder Gruppenregie. Insgesamt konnte bei **9947** Filmwerken das **Geschlecht** der Regisseure identifiziert werden, darunter **in 2276 Fällen eine Frau und in 7671 Fällen ein Mann**, was einem Verhältnis von 22,88 Prozent zu 77,19 Prozent entspricht.

**Frauen sind im nationalen wie im internationalen Gesamtprogramm über den gesamten Untersuchungszeitraum deutlich unterrepräsentiert.** Während der Frauenanteil im deutschen Programm Anfang der **1980er Jahre bereits bei etwa 22 Prozent** lag und einem Anteil von circa **15 Prozent im internationalen Programm** gegenüberstand, wurde **2016 der Frauenanteil im nationalen Programm (27,78 Prozent)** erstmals sogar vom Frauenanteil im internationalen Programm (**28,69 Prozent**) übertroffen.

Gleichzeitig ist der Anteil an **Filmwerken von Frauen** im Zeitraum von 2002 bis 2016 mit **27,5 Prozent** gegenüber **24,06 Prozent** im Zeitraum von 1980 bis 2001 im **nationalen Gesamtprogramm** (alle Laufängen) und im **nationalen plus internationalen Gesamtprogramm** mit **27,38 Prozent** von 2002 bis 2016 gegenüber **19,53 Prozent** von 1980 bis 2001 merklich angestiegen.

Die Betrachtung der Geschlechterverteilung in den einzelnen Sektionen mit **Fokus auf programmierte Langfilme** macht deutlich, dass unter den deutschen Festivalbeiträgen im **Wettbewerb eine Zunahme des Frauenanteils** zu verzeichnen, das Programm im **Panorama und Forum** hingegen von einem stetigen **Abwärtstrend** gekennzeichnet ist.

Während bei der Untersuchung der Genderverteilung im **Programm von 19 deutschen Filmfestivals des Jahres 2015** der Anteil an Filmen von Frauen im nationalen/ internationalen **Wettbewerb signifikant höher** war als der Anteil im Gesamtprogramm, zeichnet sich dieses **Verhältnis im Programm der Berlinale nicht** ab.

### **Altersverteilung im deutschen Programm**

Von 2671 deutschen Festivalbeiträgen gingen **2584 Produktionen** von Filmemachern ein, deren Geburtsjahr ermittelbar war und für die Untersuchung der Altersverteilung im Programm der Berlinale von 1980 bis 2016 herangezogen wurde. Berücksichtigt wurden dabei die Werke von **Regisseuren aus Ost- und Westdeutschland**.

Eine Gegenüberstellung des **Durchschnittsalters** der zu den Festivalsausgaben von **1980 bis 2001** eingeladenen Filmemacher zu jenen im Zeitraum zwischen **2002 und 2016** weist mit **43,03 Jahren zu 43,75 Jahren** keine große Abweichung auf. Betrachtet man hingegen den **Wettbewerb**, so sind die Filmemacher in der ersten Periode mit durchschnittlich **48,30 Jahren** deutlich älter als im zweiten Zeitraum (**45, 38 Jahre**).

Der Wert für das Durchschnittsalter in der **Sektion German Cinema** im Zeitraum von 2002 bis 2016 liegt mit **43,44 Jahren** (bei einer Altersspanne von 26 bis 82 Jahren) allerdings deutlich höher als zwischen 1980 und 2001 (**40,81 Jahre** bei einer Altersspanne von 22 bis 78 Jahren). Dieses Ergebnis dürfte mit hoher Wahrscheinlichkeit der Neuausrichtung in Form der Reihe Lola@Berlinale und den entsprechenden Beiträgen respektive Regisseuren geschuldet sowie auf die Zusammenführung der „Nachwuchsregisseure“ in der Sektion **Perspektive Deutsches Kino** zurückzuführen sein. Doch auch in der **Perspektive** erstreckt sich das Alter der präsentierten Regisseure von **22 bis 54 (!) Jahre** in den Jahren 2002 bis 2016 und ergibt demnach ein Durchschnittsalter von **knapp 35 Jahren**.

Der Blick auf die einzelnen Sektionen verrät Folgendes: Während im Zeitraum von 1980 bis 2001 insbesondere die Sektionen Wettbewerb und Kinderfilmfest von einer höheren Altersstruktur gekennzeichnet waren, sind es im **vergangenen Jahrzehnt** vor allem die Sektionen **German Cinema und Panorama**, die sich auf ein sektionsübergreifend **höheres Durchschnittsalter** auswirken. Belief sich der entsprechende Wert im Jahr 1980 noch auf 38,42 Jahre, steht im Jahr 2016 ein durchschnittliches Alter von 46,54 Jahren zu Buche.

### **Verteilung des Ost-West-Hintergrunds im deutschen Programm**

In Anlehnung an die Appelle an die Kultur im Kontext der Wiedervereinigung, bei der Gestaltung einer pluralistischen Gesellschaft aktiv mitzuwirken, wurde die Verteilung der Herkunft unter den Regisseuren der bei der Berlinale programmierten Filmwerke untersucht. Dabei wurde eine **Stichprobe von 2034 Filmen** in die Untersuchung einbezogen, davon **363 Produktionen eines Regisseurs mit Herkunft aus den neuen** und **1671 Produktionen eines Regisseurs mit Herkunft aus den alten Bundesländern**.

Die Analyse ergab drei Phasen in der Verteilung der Regisseure mit Ost-Hintergrund in den Jahren zwischen 1980 und 2016. In dem Bestreben, die Gegensätze im Kalten Krieg abzumildern, findet sich von **1980 bis 1990 eine wachsende Plattform für die Präsentation des ostdeutschen Films** im nationalen Programmanteil, ergänzt um im Westen produzierte Filmwerke von Regisseuren, die nach ihrer Geburt und Jugendzeit in der DDR den Lebensmittelpunkt nach Westdeutschland verlagert haben.

Die zweite Phase von **1991 bis 2003** symbolisiert eine Zeit des **Versuchs, auch weiterhin Ost-Filmemacher im Programm zu präsentieren**. Das zunehmend schwindende Angebot an neuen Produktionen von Regisseuren mit einem ostdeutschen Hintergrund wird zunächst noch mit Filmen aus der Vor-Wende-Zeit ausgeglichen, bis schließlich nur noch vereinzelte Filme zur Verfügung stehen.

**2004 erreicht der Anteil an Regisseuren mit ostdeutscher Herkunft den absoluten Tiefpunkt** (eine einzige Produktion), der sich auch in den Folgejahren insbesondere im Bereich der Langfilme und trotz der zeitgleich wachsenden Präsenz von Filmemachern mit westdeutschen Wurzeln im Programm nur geringfügig erweitert.

Allein Andreas Dresen, der erstmals 1991 mit seinem Abschlussfilm *So schnell geht es nach Istanbul* (1990) und seither bis zum Jahr 2015 insgesamt 15 Mal von unterschiedlichen Sektionen zur Berlinale geladen wurde (darunter dreimal in den Wettbewerb), scheint unter den ohnehin wenigen Nach-Wende-Regisseuren aus dem Osten Deutschlands Aufmerksamkeit und positive Wahrnehmung bei den Programmverantwortlichen zu erfahren.

## 5 Fazit

### Verteilung nationaler zu internationalen Produktionen

„Es ist richtig, dass wir immer wieder Schwierigkeiten mit dem deutschen Film hatten. Der Prophet gilt nichts im eigenen Land, sagt das Sprichwort, und viele deutsche Filmemacher fühlten sich bei ausländischen Festivals besser aufgehoben.“ (de Hadeln zitiert nach Baer: 2001: S. 17) Es verwundert nicht, dass mit Dieter Kosslick, als ehemaliger Geschäftsführer der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen sehr vertraut mit der deutschen Filmlandschaft, große Hoffnungen für den deutschen Film verbunden waren, die sich scheinbar auch bewahrheiteten. „Zu den Gewinnern zählte zweifellos auch die deutsche Filmbranche: Sie war so stark vertreten wie nie zuvor, mit der Perspektive Deutsches Kino war dem jungen deutschen Film (wieder) eine eigene Sektion gewidmet und auch im Wettbewerb waren gleich vier deutsche Regisseure der jüngeren Generation vertreten.“ (Internationale Filmfestspiele Berlin: o.D.) Die verstärkte Präsenz, die dem deutschen Film mit dem Antritt Dieter Kosslicks verliehen wurde, war offenbar jedoch insbesondere der programmatischen Neugestaltung und einer offensiveren Kommunikationsstrategie geschuldet. Denn die Ergebnisse der Studie demonstrieren, dass der Umfang an deutschen Produktionen mit der neuen Intendanz im Jahr 2002 nicht anstieg und der Anteil der deutschen Festivalbeiträge im Wettbewerb nur eine geringfügig größere Präsenz fand.

Und auch mit der Einführung der Perspektive Deutsches Kino und der damit verbundenen Zusammenführung deutscher Filme in einer Sektion wurde zwar einerseits nationalen Produktionen eine größere Aufmerksamkeit zuteil (vgl. Kosslick zitiert nach Finger: 2012: S. 142). Andererseits ging diese Bündelung des aktuellen deutschen Nachwuchskinos mit einer Abspaltung vom jungen internationalen Programm einher, die nicht zuletzt auch im Kontext eines zunehmend multinationalen Kooperationsaufkommens fragwürdig erscheint.

Zweischneidig erweist sich ebenfalls die Kurskorrektur der deutschen Leistungsschau von der Sektion German Cinema hin zu der heutigen Reihe Lola@Berlinale. Handelte es sich ehemals um eine eigens kuratierte Sektion, wird heute stellvertretend die Vorauswahl zur Nominierung für den Deutschen Filmpreis präsentiert, die aufgrund der vorgegebenen Auswahlregularien per definitionem nur bedingt dem künstlerischen wie auch dem Diversitätsanspruch der Berlinale genügen kann.

Unbestritten hingegen ist die Rolle der Berlinale hinsichtlich ihres Engagements auf internationaler Ebene. Selbst wenn es nachweislich einer Reihe von kleineren Festivals gelingt, in ihrem Programm eine größere Varianz an Filmen auf der Grundlage unterschiedlicher Ursprungsländer zu präsentieren, ist es mehr als beachtlich, wie die Verantwortlichen der Berlinale über Jahrzehnte hinweg mithilfe eines systematischen Aufbaus und der Pflege von Beziehungen Zugang zu vormals wenig bekannten Filmnationen auch für andere Filmfestivals Europas und damit ebenso für Kino- und Fachbesucher geschaffen haben. Vergleichbar groß ist ihr Verdienst bis heute, mittels der Programmierung das aktuelle politische Zeitgeschehen abzubilden wie auch ein Zusammenwachsen Europas auf der Grundlage des Leitspruchs „in Vielfalt geeint“ zu unterstützen.

Große Versäumnisse sind hingegen erkennbar, wenn es darum geht, die Vielfalt der deutschen Gesellschaft im Programm widerzuspiegeln. Dies gilt einerseits hinsichtlich der Repräsentanz von Filmemachern mit Migrationshintergrund, andererseits aber auch im Hinblick auf den Anspruch auf Teilhabe von einzelnen Gruppen der deutschen Zuwanderungsgesellschaft. So finden sich zwar breit angelegte Initiativen im Bereich Audience Development (mit Maßnahmen wie „Kiez-Kino“ „Kulinarisches Kino“ und „Sommer-Berlinale“), aber sofern überhaupt nur in sehr geringem Umfang Filmwerke aus den Ländern, aus denen ein Großteil der deutschen Zuwanderer stammt (man denke nur an die große türkischstämmige Community in Berlin).

### **Geschlechterverteilung im Programm**

Mit einem Anteil von maximal 30 Prozent an Filmwerken von Frauen im Programm offenbart die Berlinale bedauerlicherweise durchwegs das gleiche Bild wie das Programm deutscher Filmfestival im Allgemeinen (vgl. Krainhöfer/ Schreiber: 2016). Grundsätzlich unterscheiden sich hierbei jedoch die Zugangschancen von Frauen bezogen auf das nationale und internationale Programm. Gelingt es deutschen Regisseurinnen in zunehmendem Maße (offensichtlich auf der Basis informeller Netzwerke; vgl. Apitzsch: 2010), sich eine größere Präsenz im Programm deutscher Filmfestivals zu sichern, sind es bei der Berlinale vorzugsweise weibliche Regisseurinnen aus dem Ausland.

Dieses Ergebnis ist umso bedenklicher, wenn man berücksichtigt, dass deutsche Filmwerke von Frauen bereits Anfang der 1980er Jahren mit einem Anteil von rund 30 Prozent im Programm der Berlinale vertreten waren, es ihnen jedoch insgesamt betrachtet über 37 Jahre hinweg nicht möglich war, ihren durchschnittlichen Anteil zu erhöhen. Unerklärlich ist darüber hinaus, dass die Regisseurinnen der deutschen Festivalbeiträge quantitativ betrachtet in den letzten Jahren in der Repräsentanz von ihren Mitstreiterinnen aus dem Ausland sogar überholt wurden.

Hervorzuheben ist jedoch, dass sich unter der Intendanz von Dieter Kosslick ein erkennbarer Anstieg der Frauenquote im Wettbewerb abzeichnet. Diese Entwicklung wird sich unter dem ehemaligen Frauenbeauftragten der Hansestadt Hamburg und großen Fürsprecher der Forderungen der Initiative Pro Quote Regie sicherlich weiter fortsetzen.

Des Weiteren ist positiv zu konstatieren, dass die Leitungsposition der sechs untersuchten Sektionen mit drei Frauen und drei Männern paritätisch besetzt ist. Eine eingehendere Untersuchung des Geschlechterverhältnisses der einzelnen Auswahlgremien war wegen der begrenzt zugänglichen Informationen leider nicht möglich. Angesichts der nachgewiesenen Korrelation zwischen der Geschlechterparität in den Auswahlgremien und der Programmauswahl (vgl. Krainhöfer/ Schreiber: 2016) wäre es nicht zuletzt auch im Hinblick auf die in der Novellierung des zum 1.1.2017 in Kraft getretenen Filmförderungsgesetzes verankerten Parität bei der Besetzung der Gremien (vgl. o.V.: 2016) konsequent, ebenfalls bei der wichtigsten Kulturveranstaltung des Bundes grundsätzlich Kuratoren und Gremien paritätisch zu besetzen.

### **Altersverteilung im deutschen Programm**

Der deutliche Anstieg des Durchschnittsalters der Filmemacher deutscher Festivalbeiträge speziell in den letzten Jahren mag generell auch auf einem gesellschaftlichen Wandel basieren, der mit dem Begriff „(Down)Aging“ beschrieben wird. Denn wie sehr die heutige Lebensrealität der späten Mid Ager (35 bis 49 Jahre) vergleichsweise von jener in den frühen 1980er Jahren abweicht, beschreibt z.B. ein Artikel zur Gegenwart des deutschen Films von Wolfram Schütte in der *Frankfurter Rundschau* vom 25.2.1982, wenn es heißt: „Eine Generation verständigt sich da mit sich selbst: die der Mittdreißiger bis Mittvierziger. Oft ist es eine bürgerliche Linke, die in ihre bitteren Jahre gekommen ist, mit und unter sich zerfallen, Identitätsverlust als mal-de-siècle, erste Abschleifungen des Alters“. (zitiert nach Jacobsen: 1990: S. 297)

Dieser Effekt wirkt sich mit Sicherheit im Kontext der Einführung der Lola@Berlinale und der vermehrten Programmierung von Filmwerken arrivierter Regiegrößen fortgeschrittenen Alters aus (Jahrgänge in den 1940ern sind keine Seltenheit). Gleichzeitig verschiebt sich auch die Alterststruktur der Regisseure in der Perspektive immer stärker von ehemals Mitte 20 bis Anfang 40 in Richtung Ende 20 bis Anfang 50.

Ungeachtet dessen scheint der Anstieg des Durchschnittsalters aber auch konkrete strukturelle Ursachen im Berlinale-Programm zu haben. Denn ein Konzept mit der Sektion Perspektive Deutsches Kino (auch 2017 mit nur neun abendfüllenden Spiel- und Dokumentarfilmen) einerseits und der Reihe Lola@Berlinale (mit rund 40 Beiträgen) andererseits sowie vereinzelt Programmierungen deutscher Filme in anderen Sektionen bietet für deutsche Filmemacher, die ihr Talent bereits bewiesen haben, aber noch weit entfernt von der Position einer Regiegröße sind, in keiner Sektion einen Platz, der ihrem Profil entspricht. Abgesehen von singulären Regietalenten wie beispielsweise Anne Zohra Berrached, die nach einer Platzierung ihres Debüts in der Perspektive mit dem zweiten Film direkt für den Wettbewerb nominiert wurde, steht diese Struktur einer differenzierten Darstellung der Vielfalt und Verschiedenheit des boomenden deutschen Gegenwartskinos im Weg. Nicht minder problematisch ist, dass die Berlinale parallel dazu eine große Chance vergibt, nämlich Nachwuchsregisseure zu entdecken, zu fördern, zu begleiten und schließlich auch langfristig für sich zu gewinnen.

## Verteilung des Ost-West-Hintergrunds im deutschen Programm

„Wesentlich schwieriger als die Sicherung unseres gemeinsamen kulturellen Erbes war das Zusammenwachsen zweier Gesellschaften“, resümierte Monika Grütters (2015: S. 29) mit Blick auf die deutsche Wiedervereinigung. „Hier prallten nach 40 Jahren unterschiedlicher Sozialisation Welten aufeinander.“ Diese Situation weist offensichtlich auch heute noch deutliche Spuren auf.

Betrachtet man die Diversität der Zusammenstellung der Berlinale-Beträge eines Jahrgangs im Hinblick auf die Soziodiversität eines ehemals geteilten Deutschlands, so versteht sich, dass ebenso wie hinsichtlich der Merkmalsdimensionen Geschlecht und Alter (sowie sexuelle Orientierung, Behinderung und Religion bzw. Weltanschauung) die Auswahl der Filmwerke maßgeblich von dem Pool an aktuellen Produktionen abhängig ist. Die Bedeutung dieser Zugangsbarriere besteht auch trotz der Tatsache, dass eine Reihe von Filmfestivals eigene Aktivitäten in der Filmproduktion als Teil einer vertikalen Diversifikation vorantreiben. Dennoch liegt bei gerade einmal insgesamt 20 abendfüllenden Produktionen von Filmemachern mit ostdeutscher Herkunft zwischen 2002 und 2016 das Versäumnis einer ausgewogenen Berücksichtigung von Regisseuren aus den neuen Bundesländern nicht allein in der deutschen Förder- oder Produktionslandschaft und sollte deutlich mehr in den Blick genommen werden. Dabei besitzt der Standort der Filmfestspiele in Berlin mit Sicherheit eine günstige Ausgangsposition (ebenso wie der Hintergrund der Leiterin der Perspektive Deutsches Kino sowie die exzellente Expertise von Dr. Ralf Schenk, dem Vorstand der DEFA-Stiftung, als Teil des Berlinale-Auswahlgremiums).

Audiovisuelle Medieninhalte zählen seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts zu den bedeutendsten Mitteln, unseren Blick auf die Welt zu bestimmen, und leisten damit einen entscheidenden Beitrag zur Konstruktion von Realitäten. Deshalb ist es wesentlich, im deutschen Film die Perspektive aus den neuen wie aus den alten Bundesländern, ebenso wie von Kreativen mit und ohne Migrationshintergrund, von jungen Regietalenten wie betagteren Regiemeistern sowie vor allem gleichermaßen von Frauen wie von Männern zu fördern und Zugangschancen zum Kino- und TV-Markt, aber ebenso zu Filmfestivals zu eröffnen. Dass dabei den Internationalen Filmfestspielen Berlin gerade in Zeiten, in denen die „Welt der Filmherstellung und des Filmvertriebs massiv und grundlegend“ (Holighaus: 2016) neue Formen annimmt, eine besondere Vorbildfunktion zukommt, muss nicht ausführlich erwähnt werden.

Dieser Diversitätsbericht soll mittels empirischer Ergebnisse den Status quo der programmatischen Verteilungen beleuchten und damit dazu beitragen, gezielte Maßnahmen für eine größere Diversität des Berlinale-Programms zu entwickeln und umzusetzen.

## 6 Ergebnisse

Im Gegensatz zu anderen internationalen Filmfestivals wie den Internationalen Filmfestspielen Venedig oder den Internationalen Filmfestspielen von Cannes obliegt bei der Berlinale die **kaufmännische wie auch die künstlerische „Verantwortlichkeit der Intendanz“** (Kosslick zitiert nach Finger: 2012: S. 139). Damit verfügen die Festivaldirektoren über eine umfangreiche Entscheidungsfreiheit bei der Positionierung sowie strategischen Entwicklung des Filmfestivals und damit auch über eine große **Autonomie bei der Festlegung der programmatischen Leitlinien**. Die Geschichte der Berlinale brachte es jedoch mit sich, dass die beiden Sektionen Forum und Panorama seit jeher in großem Maße unabhängig bei der Programmgestaltung agieren und auch die anderen Sektionen, wenn auch nicht von einem Gremium unterstützt, weitgehend eigenständig sind (vgl. Jacobsen: 1990: S. 279, Söffker zitiert nach Finger: 2012: S. 136).

Diese Situation macht es erforderlich, das Programm der Berlinale sowohl sektionsübergreifend als auch die Sektionen Wettbewerb, Panorama, Forum, Kinderfilmfest, Perspektive Deutsches Kino und German Cinema (sowie deren Vorgänger und Nachfolge-Sektionen) für sich allein betrachtet zu analysieren.

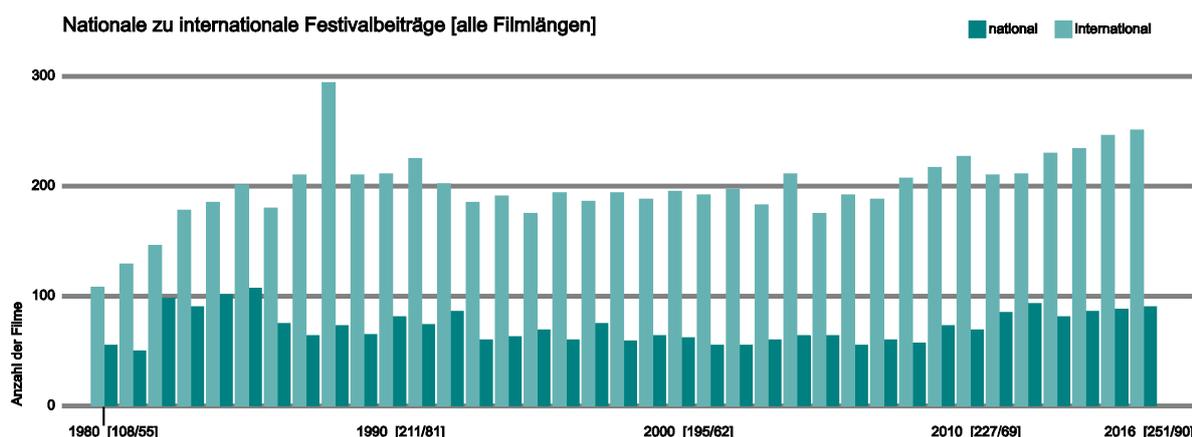
### 6.1 Filme

In der Analyse berücksichtigt wurden Festivalbeiträge der untersuchten Sektionen aus 37 Jahrgängen. Diese umfassen **10.024** Filme, die sich in **2666 deutsche und 7358 ausländische Produktionen** unterteilen lassen. Im Hinblick auf eine bessere Vergleichbarkeit der Ergebnisse dieser Untersuchung mit denen aus der vorangegangenen Studie zur Repräsentanz von Filmwerken von Frauen im Programm deutscher Filmfestivals (Krainhöfer/ Schreiber: 2016) wurden die Analysen einerseits für alle Produktionen ungeachtet deren Lauflänge (alle Film-längen) durchgeführt und andererseits in Ergänzung dazu begrenzt auf Langfilmproduktionen mit einer Mindestlaufzeit von 60 Minuten (Langfilme).

#### 6.1.1 Verteilung nationaler und internationaler Produktionen

Betrachtet man die ersten Jahre des Untersuchungszeitraums, zeichnet sich bereits eine deutliche Erweiterung des Programmfangs ab. Diese Entwicklung hält bis in die 1990er Jahre an und pendelt sich schließlich auf einem Niveau von durchschnittlich circa 250 Festivalbeiträgen für die fünf untersuchten Sektionen ein. Erst 2008 setzt parallel zu einer weitreichenden Ergänzung des Hauptprogramms mit diversen Sonderreihen auch ein erneuter Wachstumstrend ein, der bis zum Jahr 2016 einen **Anstieg auf über 340 Produktionen** allein in den fünf Sektionen mit sich bringt.

Mit 55 nationalen Festivalbeiträgen gegenüber 108 internationalen Produktionen erreichen die deutschen Filme **1980**, im Antrittsjahr von Moritz de Hadeln, einen Programmanteil in Höhe von **33,74 Prozent**. Dieses Verhältnis wird in den Folgejahren punktuell mit **35,31 Prozent (1984)** und **34,74 Prozent (1985)** sowie im Jahr **1982** mit **40,16 Prozent**, einem seither unerreichten Spitzenwert, deutlich übertroffen.



Zwischen 2002 und 2016 sticht allein das Jahr **2012** mit einem **30,59-prozentigen Anteil** deutscher Produktionen im Gesamtprogramm heraus. In den Jahren darauf beläuft sich der deutsche Programmanteil bis 2016 auf etwa 26 Prozent.

**Vergleich der Verteilung nationaler zu internationalen Produktionen zwischen 1980 bis 2001 und 2002 bis 2016 im Gesamtprogramm (alle Laufzeiten)**

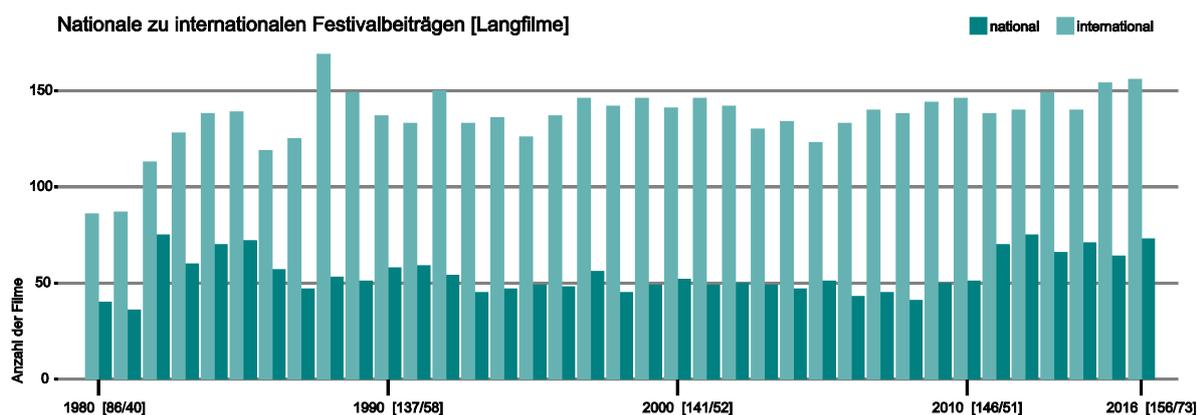
	national	international	Anteil nationaler Produktionen
1980-2001	1586	4179	27,51 Prozent
2002-2016	1080	3179	25,36 Prozent

Damit weist der erste gegenüber dem zweiten Untersuchungszeitraum im Durchschnitt ein Plus von **2,15 Prozent** nationaler Beiträge im Festivalprogramm auf. Diskrepanzen, die aufgrund der voneinander abweichenden Größe der Zeiträume von einmal 22 und einmal 15 Jahren entstehen, wurden hier wie bei den folgenden Berechnungen entsprechend bereinigt. Auch der entsprechende **Hypothesentest** zeigt, dass im Vergleich der **Anteil an nationalen Filmen im Zeitraum von 2002 bis 2016 eine statistisch signifikant geringere Quote** als der Anteil an nationalen Filmen im Zeitraum von 1980 bis 2001 aufweist (Fisher's Exact Test,  $p = 0.01636$ ).

Begrenzt man die Analyse auf Langfilme (also auf Festivalbeiträge mit einer Laufzeit von mindestens 60 Minuten), zeigt sich ein leicht verändertes Bild. Vergleichbar mit der Auswertung zum Gesamtprogramm sind auch nach dem anfänglichen Programmausbau **in den 1980er Jahren** die auf Langfilme begrenzten deutschen Produktionen mit einem fast konstanten Anteil von **rund 30 Prozent** vertreten. Darüber hinaus zeichnet sich dieser Trend jedoch **ebenfalls ab dem Jahr 2011** unter den programmierten deutschen Langfilmen ab.

Maximalwerte für den Anteil an deutschen Langfilmen finden sich **1982 mit 39,90 Prozent**, **1984 mit 33,65 Prozent** und **1985 mit 34,12 Prozent** sowie **2011 mit 33,65 Prozent**, **2012 mit 34,72 Prozent** und **2014 mit 33,65 Prozent**.

Bei den dargestellten Werten gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass diese ebenfalls die Beiträge der ausschließlich für Fachbesucher zugänglichen Reihe, in den letzten Jahren bekannt unter den Namen German Cinema bzw.



Lola@Berlinale, beinhalten. Die seit 1977 von Heinz Badewitz kuratierte Sektion Neue Deutsche Filme, eine Marketingplattform für 20 herausragende Produktionen des vorangegangenen Jahres, wurde unter Moritz de Hadeln gezielt auf 30 Filme erweitert (vgl. Cowie: 2010: S. 89). Mit dem Übergang 2011 in das Kooperationsprojekt mit der Deutschen Filmakademie, Lola@Berlinale, umfasste die Reihe zwischen 38 und 41 Produktionen (Ausnahme 2011: 33 Filme). Diese Erhöhung wirkte sich in den vergangenen Jahren auf das Verhältnis deutscher zu ausländischen Produktionen aus und wird sich mit 40 Beiträgen auch im Jahr 2017 (Deutsche Filmakademie: 2017) insbesondere im Langfilmbereich entsprechend bemerkbar machen.

**Vergleich der Verteilung nationaler zu internationalen Produktionen zwischen 1980 bis 2001 und 2002 bis 2016 im Bereich Langfilme**

	national	international	Anteil nationaler Produktionen
1980-2001	1177	2926	28,60 Prozent
2002-2016	846	2108	28,64 Prozent

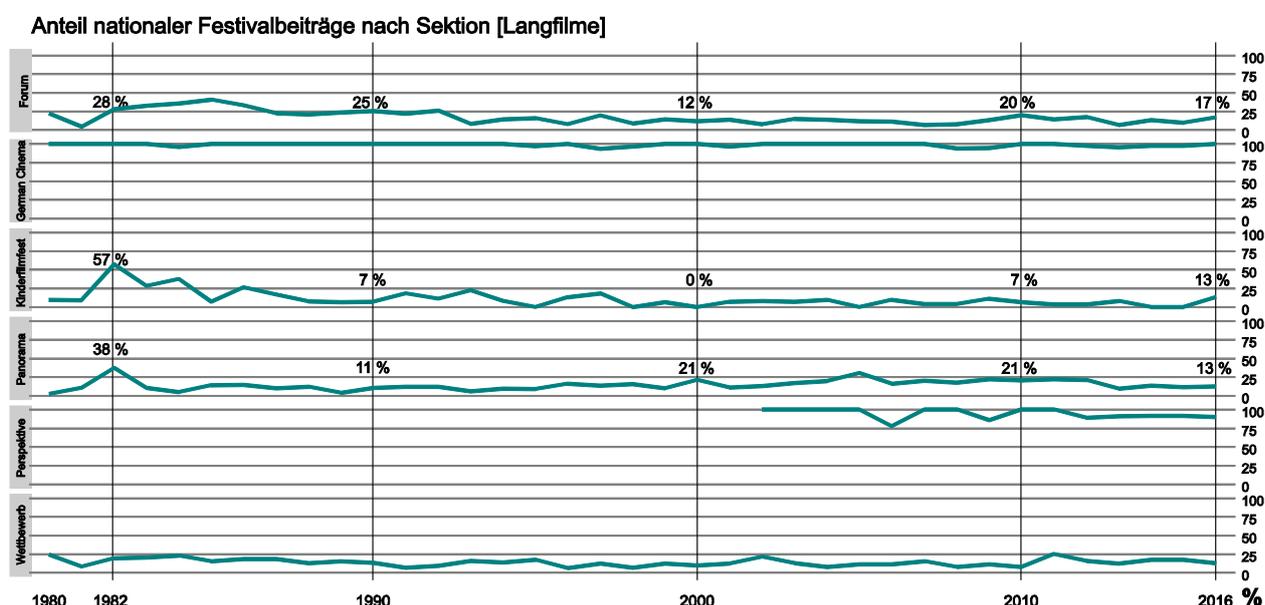
Ebenfalls um die Abweichungen der unterschiedlich großen Untersuchungszeiträume von einmal 22 und einmal 15 Jahren bereinigt sind die beiden gemittelten Werte nun nahezu gleich.

**Bei dem auf Langfilme konzentrierten Vergleich** des Anteils an nationalen Filmen im Zeitraum von 2002 bis 2016 zum Anteil an nationalen Filmen im Zeitraum von 1980 bis 2001 **weist der Hypothesentest keine statistisch signifikant unterschiedliche Quote** zwischen den Perioden aus (Fisher's Exact Test,  $p = 0.9787$ ).

Ungeachtet der beschriebenen Verschiebung mit der jetzigen Reihe Lola@Berlinale lässt sich festhalten, dass durch die Einführung der Sektion Perspektive Deutsches Kino im Jahr 2002 (mit je elf bis 15 Produktionen, einschließlich maximal elf Langfilmen) zwar eine deutlich höhere Aufmerksamkeit für den jungen deutschen Film erzielt, quantitativ betrachtet damit jedoch nicht an das vorangegangene Niveau des deutschen Produktionsanteils im gesamten Festivalprogramm angeschlossen werden konnte.

### 6.1.2 Verteilung nationaler und internationaler Produktionen im Programm nach Sektionen

Analysiert man die Verteilung deutscher und ausländischer Produktionen im Zeitverlauf unterteilt nach Sektionen, lassen sich konkrete Ursachen für die beschriebenen Entwicklungen im Gesamtprogramm identifizieren.



Es zeigt sich, dass trotz der Maßnahmen zur Steigerung der Präsenz deutscher Produktionen im Programm, insbesondere durch die Einführung der Sektion Perspektive Deutsches Kino, keine Erweiterung des deutschen Programmanteils erfolgte. Dies ist vornehmlich darauf zurückzuführen, dass bereits Ende der 1990er Jahre ein Rückgang an deutschen Produktionen vor allem in der Sektion Forum und Kinderfilmfest einsetzte.

#### Anteil nationaler und internationaler Festivalbeiträge nach Sektionen

	Absolute Zahl internationaler Produktionen			
	Gesamtprogramm international		Langfilm-Programm international	
	1980-2001	2002-2016	1980-2001	2002-2016
Forum	1349	1026	1087	760
German Cinema*	6	7	6	7
Kinderfilmfest	427	725	252	343
Panorama	1578	789	979	655
Perspektive*	-	8	-	8
Wettbewerb	819	624	602	334
	Absolute Zahl nationaler Produktionen			
	Gesamtprogramm national		Langfilm-Programm national	
	1980-2001	2002-2016	1980-2001	2002-2016
Forum	404	173	301	109
German Cinema*	613	338	585	388
Kinderfilmfest	81	56	49	21
Panorama	311	164	134	141
Perspektive*	-	197	-	133
Wettbewerb	177	102	103	54

	Anteil nationaler Produktionen (in Prozent)			
	Gesamtprogramm national		Langfilm-Programm national	
	1980-2001	2002-2016	1980-2001	2002-2016
<b>Forum</b>	23,05	14,43	21,69	12,54
<b>German Cinema*</b>	99,03	98,23	98,98	98,23
<b>Kinderfilmfest</b>	15,94	7,17	16,28	5,77
<b>Panorama</b>	16,46	17,21	12,04	17,71
<b>Perspektive*</b>	-	96,10	-	94,33
<b>Wettbewerb</b>	17,77	14,05	14,61	13,88

\*Der Anteil an ausländischen Produktionen in Sektionen mit nationalem Programmschwerpunkt sind ebenso wie Abweichungen zu einem 100-prozentig deutschen Programm in diesen Sektionen zurückzuführen auf Koproduktionen, die aufgrund eines majoritären Koproduktionsanteils einem ausländischen Ursprungsland zuzurechnen sind.

### 6.1.3 Anteil deutscher Beiträge im Wettbewerb

Spielt für die Einladung der für ein Filmfestival interessanten Filme generell eine Reihe von Faktoren eine Rolle und ist diese folglich nicht allein Ausdruck der Präferenzen von Auswahlgremien, Sektionsleitern oder Festival-Direktoren, so stellt die Nominierung für den Wettbewerb ein Szenario mit zahlreichen oftmals sogar divergierenden Abhängigkeiten und Interdependenzen dar (vgl. Cowie: 2010: S. 68). Neben der Anforderung an Qualität, dem Anspruch, aktuelles Weltkino in seiner Vielfalt zu zeigen und ebenso die Aufmerksamkeit auf herausragende Filmwerke der heimischen Produktionslandschaft zu lenken, gilt es unter anderem, namhafte Regiegrößen zu präsentieren, neue Talente vorzustellen und ebenso mit der Einladung die Anwesenheit von Stars zu garantieren. Und dabei sind es nichts selten Filmemacher oder Produzenten bzw. Verleiher, die vor dem Vergleich einer zu harten Konkurrenz in einem Wettbewerb zurückweichen, die deutsche Filmkritik scheuen (vgl. Husmann: 2016) oder auf die Einladung eines anderen Festivals hoffen (vgl. Kosslick zitiert nach Cowie: 2010: S. 69).

Gleichzeitig zeigt die Geschichte, dass gewagte Entscheidungen von Berlinale-Direktoren mit weitreichenden Konsequenzen einhergehen können. So hatte im Jahr 1981 eine Vielzahl deutscher Regisseure Moritz de Hadeln den Boykott erklärt, als dieser nur Herbert Achternbuschs *Der Neger Erwin* in den Wettbewerb einlud und dies „mit mangelnder Qualität gesichteter Beiträge begründet und auch von einer ‚Krisensituation des deutschen Films‘ gesprochen“ (Jacobsen: 1990: S. 284) hatte. Und wenn auch nicht ebenso radikal, so wurde doch sowohl vonseiten des Kinopublikums wie auch in den Medien 2016 missbilligt, dass bei der „66. Berlinale nur ein einziger originär deutscher Film in der Königsdisziplin“ (Peitz: 2016), also dem Wettbewerb, zu sehen war.

Dem gegenüber steht die **expansive Wettbewerbspolitik in den 1980er Jahren** mit einem Maximum an 70 Wettbewerbs-Programmierungen im Jahr 1984 und damit 46 Produktionen über der von der FIAPF – dem Internationalen Dachverband der Produzentenvereinigungen, der bereits in den 1950er Jahren auf der Grundlage eines Kriterienkatalogs über die Qualität eines Festivals entschied und dieses im Falle der Anerkennung mit Filmen beschickte (vgl. Jacobsen: 1990: S. 65) – höchstens zugelassenen Zahl von 24 regulären Wettbewerbsbeiträgen. Hierin liegt die Ursache für einen vergleichsweise hohen nationalen Wettbewerbsanteil im Zeitraum zwischen 1980 und 2001.

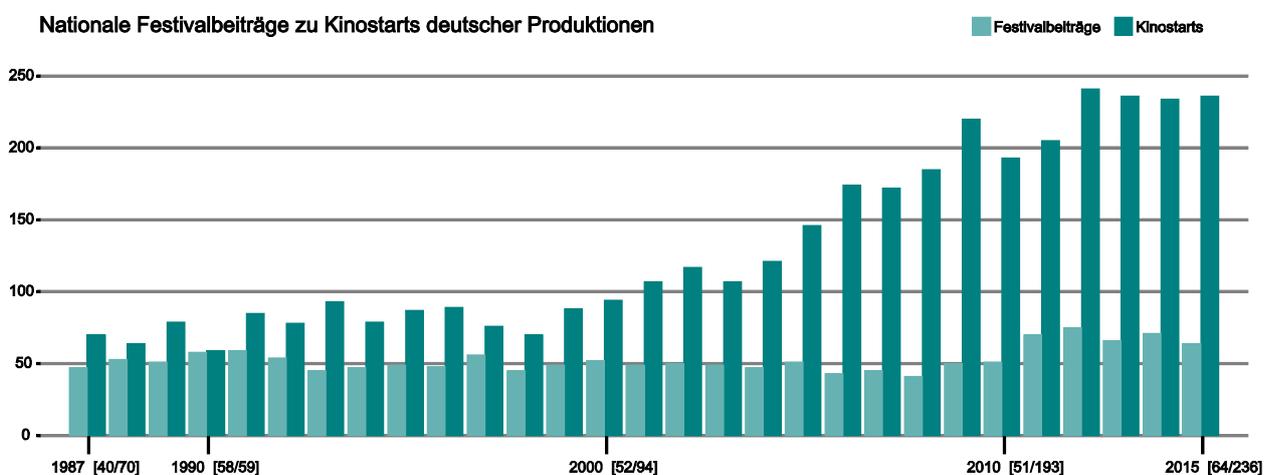
Unter Einbeziehung der Beiträge aus der ehemaligen DDR (1982 bis 1990) sowie der „außer Konkurrenz“ oder als „Sondervorführung“ programmierten Festivalbeiträge übersteigen dementsprechend die Berlinale-Jahrgänge unter der Leitung von Moritz de Hadeln mit durchschnittlich **4,73** deutschen Produktionen die Dieter Kosslick verantworteten Festivalausgaben mit einer Anzahl von durchschnittlich **3,67** deutschen Produktionen. Begrenzt auf den originären Wettbewerb finden sich in den Jahren 1980 bis 2001 durchschnittlich **2,73** deutsche Wettbewerbsbeiträge (ohne DDR: **2,14**), in den Jahren 2002 bis 2016 durchschnittlich **2,93**.

So ähnlich die Ergebnisse wirken, so konträr scheint das Auswahlverfahren der beiden Festivalleiter. Denn während Moritz de Hadeln für eine **starke eigene Handschrift** bekannt war, dabei jedoch stets vor Augen hatte, dass „(e)in Festival von der Größe der Berlinale im Dienst der Filmindustrie“ steht (de Hadeln zitiert nach Baer: 2001: S. 15), arbeitet Dieter Kosslick „mit einem **Auswahlkomitee aus etwa fünfzehn erfahrenen Mitstreitern** – den Leitern der einzelnen Sektionen sowie einer Reihe respektierter Persönlichkeiten“ (Cowie: 2010: S. 68).

#### 6.1.4 Anzahl deutscher Produktionen im Programm im Verhältnis zu deutschen Kinostarts im gleichen Jahr (SPIO)

Mit der fortschreitenden Digitalisierung und den damit verbundenen vereinfachten Produktionsbedingungen hat sich auch der Umfang an jährlichen Kinoproduktionen auf nationaler und internationaler Ebene rasant vergrößert. Seit dem Beginn der Dokumentation der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO) im Jahr 1987 haben sich die **Kinostarts deutscher Produktionen in Höhe von 70 Filmen bis zum Jahr 2015 mit 236 Filmen mehr als verdreifacht.**

Dieses Wachstum wird jedoch insbesondere im Arthouse-Bereich von einem anhaltenden Kinosterben flankiert. Zählten Programmkinos um die Jahrtausendwende noch „(z)u wichtigen Garanten von Vielfalt“ (FFA: 2004), muss diese Aufgabe zunehmend von der mittlerweile über 400 Festivals zählenden Filmfestivallandschaft in Deutschland (vgl. Krainhöfer: 2014) übernommen werden.



(Kinostarts von 1987 bis 2015: Berauer 2016; Anzahl nationaler abendfüllender Festivalbeiträge: eigene Quelle)

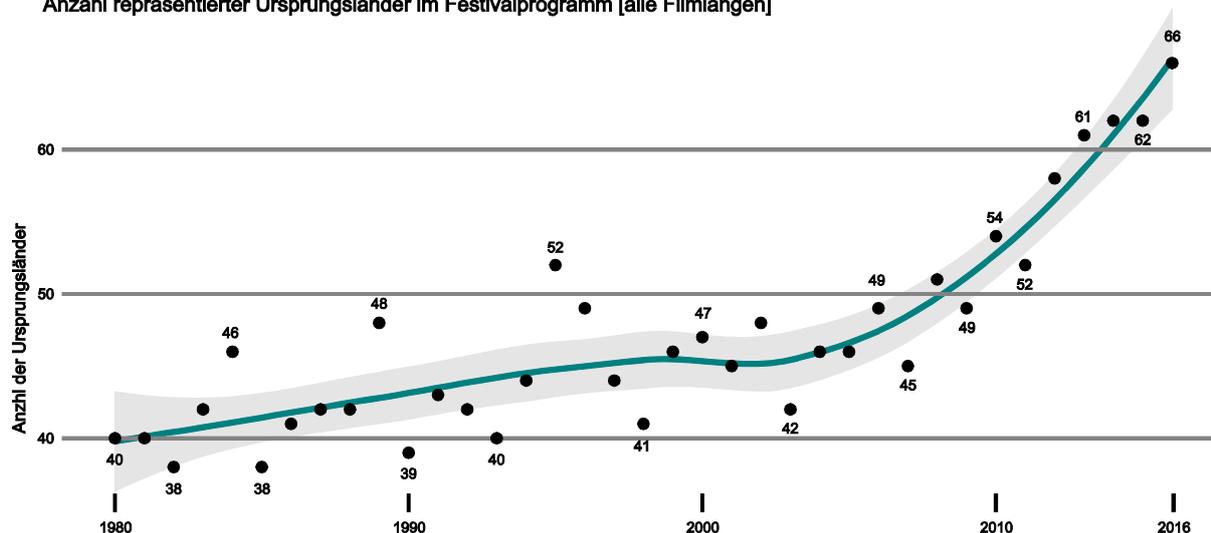
Betrachtet man die Kurve an abendfüllenden deutschen Produktionen im Programm der Berlinale über den Zeitraum von 1987 bis 2015, so zeigt sich eine im Großen und Ganzen **stabile Verteilung**. Ebenso ohne wesentliche Ausschläge verläuft die Kurve an jährlichen Starts von Kinofilmen bis zum Ende des letzten Jahrhunderts. Mit dem seit den 2000er Jahren einsetzenden **Produktionsboom geht die Schere jedoch Jahr für Jahr weiter auseinander**. Positiv gewendet legen die Zahlen nahe, dass der Markt trotz der sich rasant entwickelnden Wettbewerbssituation (vgl. Kosslick zitiert nach Cowie: 2010: S. 69) unter internationalen wie auch nationalen Filmfestivals durch den kontinuierlichen jährlichen Anstieg an Filmwerken zumindest teilweise aufgefangen wird.

Dies machen auch die Aussagen der Sektionsleiter des Panorama und der Perspektive glaubhaft. Demnach standen für das in etwa 50 Filme umfassende Panorama-Programm bereits für die Festivalausgabe 2011 rund 3000 eingereichte Filme zur Verfügung (vgl. Finger: 2012: S. 153) sowie über 350 Einreichungen für die in etwa 15 Beiträge umfassende Sektion Perspektive Deutsches Kino (vgl. ebd.: S. 130).

### 6.1.5 Vielfalt internationaler Produktionen (Anzahl der Ursprungsländer)

Neben inhaltlichen und künstlerischen Aspekten sowie der Aktualität des Programms (dem Premierenstatus einzelner Festivalbeiträge) dienen als Gradmesser für die Qualität eines Festivals auch die Vielfalt der internationalen Ursprungsländer der Filmwerke und der damit verbundene Zugang zu anderen Kulturen. Seit einigen Jahren gilt die uneingeschränkte Öffnung zum Weltkino, selbst zu kinematografisch jungen Regionen, als Grundpfeiler der Programmgestaltung eines internationalen (auch weit vom sogenannten „A-Status“ entfernten) Festivals.

Anzahl repräsentierter Ursprungsländer im Festivalprogramm [alle Filmlängen]



Diese Entwicklung konnte ebenfalls erst mit der Digitalisierung und den damit verbundenen neuen Produktions- und Distributionsmöglichkeiten einsetzen und ermöglichte damit auch, dass „a new geography of international film production has formed and continues to take shape“ (World Cinema Fund: 2016: S. 5.), was Filmfestivals neue Optionen eröffnete, insbesondere infolge des zunehmenden Wettbewerbs und des dadurch wachsenden Bestrebens nach Profilschärfung und Bedeutungszugewinn.

Dies lässt sich auch deutlich an der dargestellten Kurve ablesen: Während **von 1980 bis in die 2000er Jahre** hinein das Programm der Berlinale – von Ausnahmejahrgängen abgesehen – stets **etwa 40 bis 45 unterschiedliche Ursprungsländer** in seinem Programm abbildete, fand etwa ab 2005 plötzlich und **binnen elf Jahren ein Anstieg auf 66 Länder** statt, was einer **Zunahme von über 40 Prozent** entspricht.

Dass es sich dabei nicht nur um eine Erscheinung handelt, die für die großen und bedeutenden internationalen Filmfestivals charakteristisch ist, lässt sich bei einer Gegenüberstellung des im Rahmen der vorangegangenen Gender-Untersuchung analysierten Programms von 19 deutschen Filmfestivals erkennen. Dort waren 2015 im Programmpool 89 Ursprungsländer vertreten, im Programm der Berlinale im Vergleich dazu 62 Länder. Der Unterschied von wiederum über 40 Prozent geht möglicherweise auch auf die starke Vernetzungsstrategie kleinerer wie größerer Festivals zurück, die vermehrt durch den Austausch einzelner selektierter Festivalbeiträge bis hin zu kuratierten Reihen mit Partnerfestivals die Attraktivität ihres Programms steigern und durch das Angebot einer Platzierung auf mehreren Festivals den eigenen Stellenwert bei Filmemachern begehrter Filmwerke erhöhen.

#### 6.1.6 Verteilung der Herstellungsländer nach Anteil im Gesamtprogramm

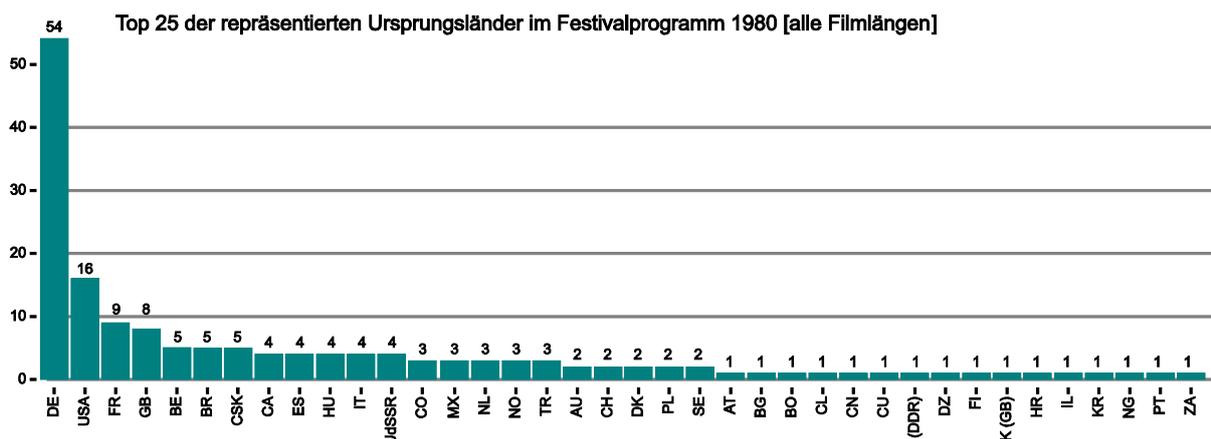
Ein internationales Filmfestival wie die Berlinale, das als „offenes Fenster für die Weltproduktion zu einer ganz bestimmten Jahreszeit“ (de Hadeln zitiert nach Baer: 2001: S. 15) fungiert, wird in seiner Programmstrategie über die Zeit maßgeblich von politischen Ereignissen und Entwicklungen wie beispielsweise der schrittweisen Festigung der Europäischen Gemeinschaft, dem Zusammenbruch des Sozialismus, den Migrationsbewegungen und Globalisierungsprozessen geprägt. Ebenso großen Einfluss übt der stetige Wandel in der nationalen wie internationalen Film- und Medienwirtschaft aus. Und nicht zuletzt folgt die Strategie den persönlichen Interessen, Vorlieben und den entsprechenden Engagements der jeweiligen Verantwortlichen.

Die folgende Analyse gibt detaillierte Einblicke zur programmatischen Entwicklung sowie den einzelnen Länder-schwerpunkten unter den Ursprungsländern der Produktionen im 10-Jahres-Vergleich der Berlinale und zeigt damit periodische Schwerpunktverlagerungen bei der Programmierung von den 1980er Jahren bis heute.

#### Verteilung der programmbestimmenden Top 25+ Ursprungsländer

Die Betrachtung der programmatischen Ausprägungen bezieht sich auf das Gesamtprogramm und erfolgt auf zwei Ebenen. Zum einen werden **Trends mit einem geopolitischen Fokus** näher beleuchtet und zum anderen **einzelne Filmnationen in den Mittelpunkt** gestellt.

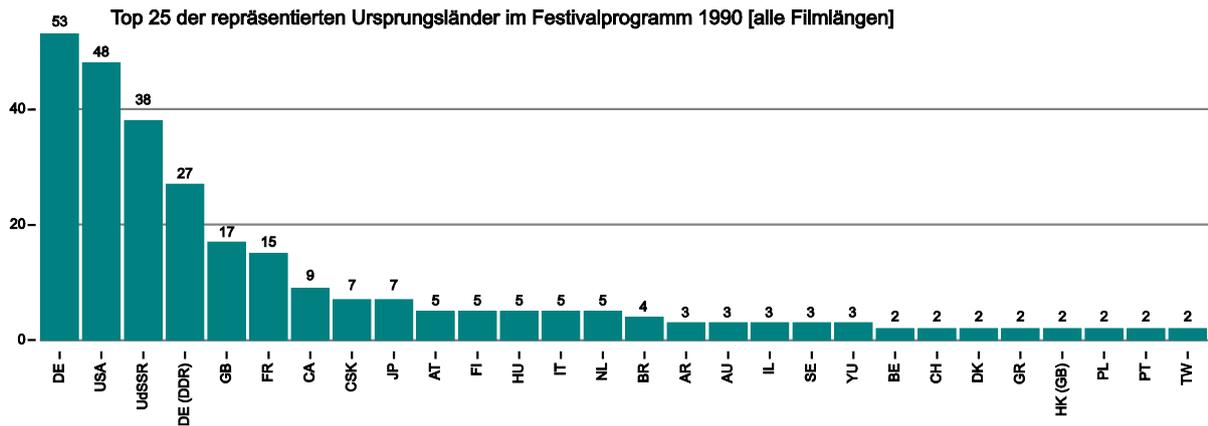
Die Auswertungen nehmen Bezug auf die **25 am häufigsten im Programm eines Festivaljahrgangs** auftretenden Ursprungsländer. In Fällen, in denen auf Rang 25 gleichberechtigt mehrere Ursprungsländer vertreten sind, wurden diese in die Auswertung geschlossen miteinbezogen.



Nachdem bereits seit 1974 „all the socialist nations are invited to and participate in the festival“ (Mezias et al: 2008: S. 12), war ein Grundstein der Programmpolitik für Moritz de Hadeln zu seinem Antritt im Jahr 1980 bereits gelegt. „Die **osteuropäischen Staaten und die Sowjetunion** kamen bis zum Ende der jeweiligen Diktaturen mit ihren Arbeiten regelmäßig zum Wettbewerb“ (Baer: 2001: S. 20) und waren, wie die Analyse zeigt, ebenso in den anderen Sektionen präsent.

Mit 48 Produktionen aus 14 unterschiedlichen Ursprungsländern prägt **Westeuropa** (ohne Bundesrepublik Deutschland und DDR) stark das Programm der Berlinale-Ausgabe im Jahr 1980. Gleichzeitig demonstriert das Programm überzeugend seine **Brückenfunktion zwischen West und Ost**. So stehen 16 Produktionen aus den **USA** und vier Produktionen aus Kanada insgesamt 18 Produktionen aus acht **Ländern des Ostblocks** gegenüber. Mehr als erstaunlich ist auch die Präsenz von 14 Produktionen aus **fünf südamerikanischen Ländern** – darunter Brasilien (5), Kolumbien (3), Bolivien (1), Chile (1) und Kuba (1) – sowie aus Mexiko (3). Weitere Besonderheiten finden sich mit je einer Produktion aus Südafrika, Nigeria und Algerien. Und auch der **asiatische Raum** findet, wenn auch nur mit je einer Produktion aus China, Südkorea und Hongkong (britische Kronkolonie), bereits Berücksichtigung im Programm.

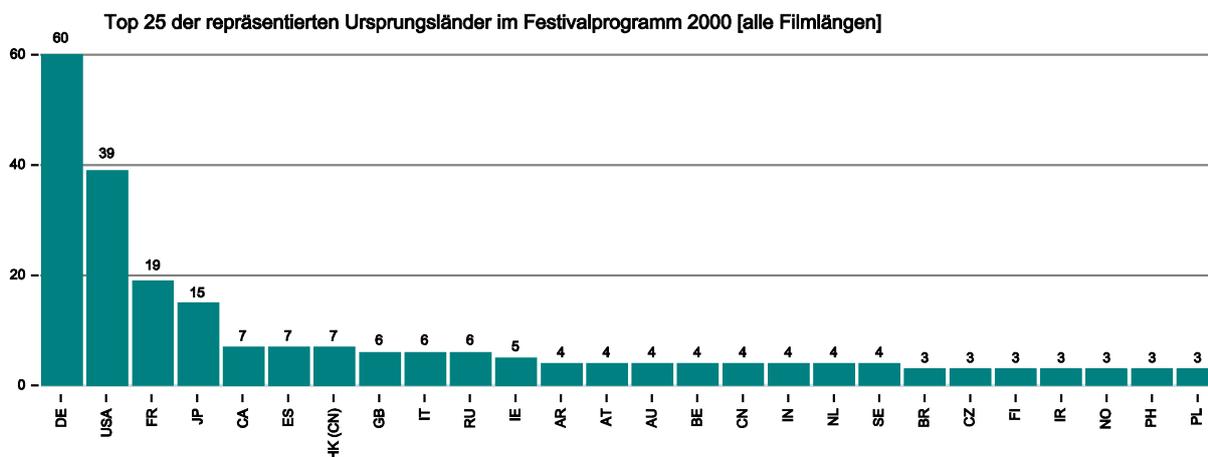
Dass sich Moritz de Hadeln schon nach der ersten Festivalausgabe entschließt, „persönlich und systematisch alle südostasiatischen Länder zu bereisen“ (de Hadeln zitiert nach Baer: 2001: S. 21), wird später der Berlinale die Rolle zuschreiben, als Trendsetter und Motor des „**raised Chinese cinema’s international reputation and profit-making potential by attracting the interest and excitement of diverse overseas stakeholders – including producers, distributors, critics, and audiences**“ (Lee/ Stringer: 2012: S. 239) zu gelten.



Nach der Aufnahme von Griechenland (1981) und Spanien sowie Portugal (1985) in die Europäische Gemeinschaft mit nunmehr **zwölf Mitgliedsstaaten** präsentieren sich zehn Jahre später entsprechend im Festivalprogramm ohne Deutschland **acht Mitgliedsstaaten mit 51 Produktionen** neben vier weiteren westeuropäischen Ländern mit zusätzlichen 15 Produktionen.

Der deutliche **Programmausbau**, der seit 1980 erfolgt ist, lässt sich auch an den **48 Produktionen aus den USA** und **neun Produktionen aus Kanada** ablesen, die sich neben **82 Produktionen aus den Ostblock-Staaten** im Programm finden; darunter alleine **27 Filme aus der DDR**. Hervorzuheben ist hierbei, dass das Programm zur 40. Berlinale schon weitgehend feststeht, als am 9. November 1989 die Mauer fällt.

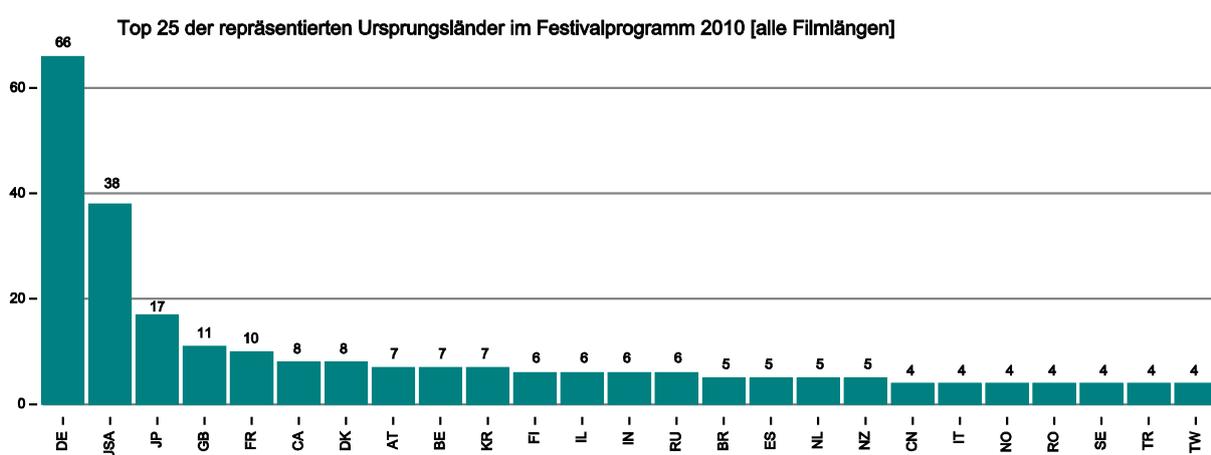
Das **asiatische Kino** hatte in diesen Jahren bereits Einzug gehalten. Selbst „im Forums-Programm liefen Filme aus Korea, China, Hongkong, Japan, den Philippinen und Vietnam“ (Jacobsen: 1990: S. 347). Bei der Festivalausgabe 1990 waren zumindest sieben japanische sowie zwei taiwanesischen und zwei Produktionen aus Hongkong vertreten. Hatte 1986 Argentinien noch „den zweiten Schwerpunkt des Forums-Programms“ (Jacobsen: 1990: S. 330) gebildet, büßte **Südamerika** ansonsten über die Jahre kontinuierlich seine prominente Position ein und 1990 wurden nur noch Brasilien (4) und Argentinien (3) im Programm vorgestellt.



In den 1990er Jahren waren der EG bzw. EU drei weitere Staaten beigetreten. Dementsprechend wurde die **Europäische Union im Festivaljahr 2000 nun mit insgesamt 59 Produktionen** (ohne Bundesrepublik Deutschland) aus elf Mitgliedsstaaten repräsentiert.

Mit dem **Zusammenbruch des Kommunismus** in Mittel- und Osteuropa geht auch eine **deutliche Reduzierung des Programmanteils** auf sechs russische sowie jeweils drei tschechische und polnische Filme einher. Parallel dazu zeichnet sich jedoch auch ein **Ende der Hochzeit der US-amerikanischen Produktionen** im Programm ab. Mit 39 Filmen aus den USA und sieben Filmen aus Kanada nehmen nur noch 46 nordamerikanische Filme anstatt 57 wie 1990 an der Berlinale teil.

Aufgefangen werden diese Einbrüche durch die seit Langem verfolgte **Verlagerung der Programmstrategie in Richtung Asien**. Und so finden sich im Jahr 2000 33 asiatische Filme im Programm: 15 aus Japan, sieben aus Hongkong (nun Teil Chinas), jeweils vier aus China und Indien sowie drei von den Philippinen.



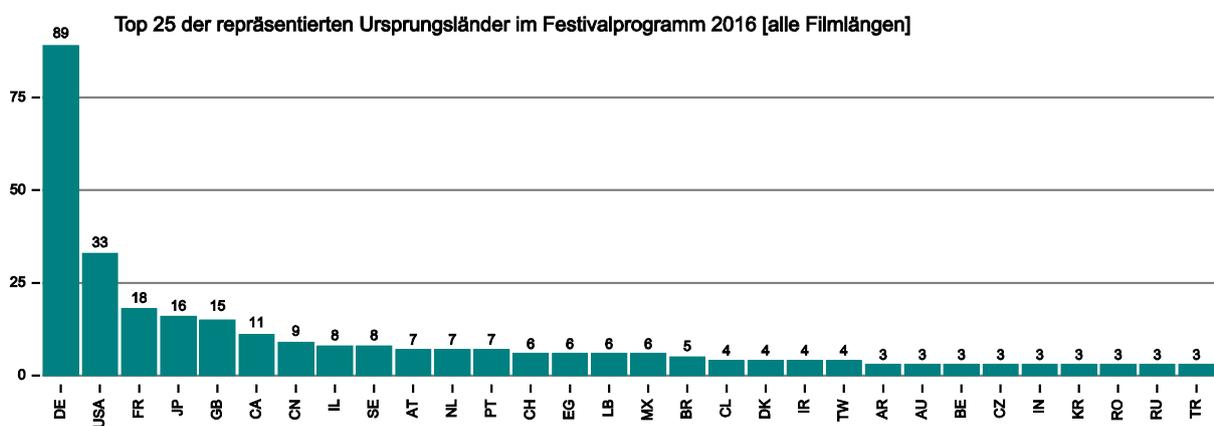
Überschattet von den Ereignissen des **11.Septembers 2001** betont Dieter Kosslick im Vorfeld seiner ersten Berlinale-Ausgabe: „Movies cannot save the world, but it is a medium that seeks to provide understanding. Between people from different cultural, political and religious backgrounds: ‚Accept diversity‘ and ‚Towards Tolerance‘ are Berlinale claims.“(Meza: 2015)

Auch die **EU** rückt in der Folge enger zusammen und wird um **zehn weitere Staaten** (2004) sowie nochmals zwei im Jahr 2007 sukzessive erweitert. In der Tradition der Internationalen Filmfestspiele Berlin vereint genauso das Programm 2010 die Vielfalt Europas mit **68 Beiträgen aus zwölf Mitgliedsstaaten**. Dazu kommen wie bereits im Jahr 2000 drei Beiträge aus Norwegen.

Hinsichtlich des Produktionslandes **USA bildet der Jahrgang mit 38 Beiträgen nahezu den Spitzenwert** der letzten zehn Jahre im Programm. Nach wie vor ist auch die **Russische Föderation** (wenn auch in kleinerem Rahmen) vertreten. Und ebenso das **asiatische Kino prägt mit 38 Beiträgen** weiterhin stark das Programm – mit Japan (17), Südkorea (7), Indien (6), China (4) und Taiwan (4).

Hatte Moritz de Hadeln das asiatische Kino für den Westen erobert, so verschrieb sich Dieter Kosslick bereits kurze Zeit nach seinem Antritt der **Öffnung und Förderung von filminfrastrukturell schwachen Regionen mit Fokus auf Latein- und Zentralamerika**, die Karibik, Afrika, den **Nahen und Mittleren Osten** sowie Zentral- und Südostasien. „Helping give shape and visibility to largely unseen cinema – by supporting film production in countries that lack a constructive film industry and by giving talented filmmakers the opportunity to gain or improve international awareness and reach a global audience“ (Kosslick/ Bugno: 2016: S. 8) – mit diesem Ziel hatten die

Internationalen Filmfestspiele Berlin im Jahr 2004 gemeinsam mit der Kulturstiftung des Bundes den World Cinema Fund initiiert. Ein Förderprogramm, das **von 2004 bis 2015** mehr als 120 Projekte und Filme unterstützte, darunter auch **zahlreiche Wettbewerbs-Beiträge** wie z.B. den palästinensischen Film *Paradise Now* von Regisseur Hany Abu-Assad (Berlinale 2005) oder den argentinischen Streifen *El Custodio* von Rodrigo Moreno (Berlinale 2006).



Auch wenn nun im Jahr 2016 mit 81 Produktionen erneut elf Mitgliedsstaaten der Europäischen Union im Programm der Berlinale repräsentiert werden, findet die zwischenzeitlich auf 28 Mitglieder angewachsene Gemeinschaft nur noch zu knapp 40 Prozent ihre Abbildung im Programm. Beiträge insbesondere aus den baltischen Ländern finden sich nur vereinzelt in manchen Jahrgängen. Jedoch werden auch **südeuropäische Länder** (etwa Italien, Spanien, Portugal und Griechenland) mit durchschnittlich nur 2,6 Filmen in den Jahren 2011 bis 2016 eher **spärlich berücksichtigt**. Dieser Trend steht in großem Widerspruch zu zwei anderen **bedeutenden europäischen Kinonationen, Frankreich und Großbritannien**, die nahezu in jeder Festivalausgabe mit 15 und zehn Beiträgen an der Berlinale teilnehmen.

Im Gegensatz zum **anhaltenden Rückgang US-amerikanische Festivalbeiträge** nimmt Kanada in den Jahren 2011 und 2016 un stetig (mal mit fünf und mal mit zehn Filmen), aber konstant an der Berlinale teil. Und vor allem das **asiatische Kino hat sich heute mit 35 Filmwerken** einen festen Platz im Programm gesichert: Anführer ist seit drei Dekaden Japan mit jährlich rund 15 Filmen, gefolgt von China, Indien und Südkorea sowie in den jüngsten Jahren auch Taiwan.

Obleich sich einerseits mehr und mehr das **Engagement des World Cinema Fund programmatisch widerspiegelt** und damit **Südamerika** nach Langem wieder eine größere Präsenz beschert, stehen im Jahr 2016 Ägypten, Libanon und der Iran mit 16 Produktionen stellvertretend für einen **neuen Schwerpunkt: den Nahen Osten**. Israel hingegen gehört wie Australien zu den Ländern, die bereits seit den 1980er Jahren ohne größere Unterbrechungen das Programm ergänzen.

Selbst wenn die dargestellten Verteilungen auf Momentaufnahmen im 10-Jahres-Zyklus basieren, so verweisen sie auf Trends, die mittels gezielter Vergleiche der Länderrepräsentanzen in den einzelnen Festivalausgaben verifizierbar sind. Auf dieser Basis wurde u.a. die **Verteilung der US-amerikanischen Produktionen zwischen 2002 und 2016** im Einzelnen beleuchtet.

Würde man erwarten, dass sich infolge der **Vorverlegung der Oscar-Verleihung** von März auf Februar im Jahr 2004 fortan ein Rückgang der Berlinale-Teilnahmen US-amerikanischer Produktionen abzeichnet, demonstriert die Verteilung der US-Festivalbeiträge im Wettbewerb sowie in den anderen Sektionen ein gänzlich anderes Bild. Von 2004 mit insgesamt fünf US-amerikanischen Wettbewerbs-Beiträgen (zzgl. drei Langfilmbeiträgen „außer Konkurrenz“ und einem Beitrag im Kurzfilm-Wettbewerb) bis 2008 mit ebenfalls fünf US-amerikanischen Wettbewerbs-Beiträgen (zzgl. vier Langfilmbeiträgen „außer Konkurrenz“ und fünf Beiträgen im Kurzfilm-Wettbewerb) war der Anteil im Programm in etwa konstant. Erst ab dem Jahr 2009 reduziert sich nicht nur die Zahl der Filme im Wettbewerb erheblich (2012 finden sich nur zwei Langfilmbeiträge „außer Konkurrenz“ und eine Produktion im Kurzfilm-Wettbewerb), sondern ebenso im Gesamtprogramm sinkt die Anzahl von 38 majoritär US-amerikanischen Filmen im Jahr 2009 auf 23 Filme im Jahr 2012 – ein Abwärtstrend, der sich jedoch inzwischen wieder auf einem Niveau von in etwa zwei „originären“ Langfilm- und drei Kurzfilm-Wettbewerbsbeiträgen (bei einem Anteil von circa 35 US-Produktionen am Gesamtprogramm) eingependelt zu haben scheint.

Nimmt man das internationale Programm der Berlinale von 1980 bis 2016 in den Blick, wird der starke **Einfluss weltpolitischer Ereignisse** offensichtlich – zunächst als **Abbild des Kalten Krieges**, später als Spiegelbild der freien Welt. Der **Aufbau und die Erweiterung der Europäischen Union** ziehen sich ebenso wie die marktbeherrschende Position des US-amerikanischen Kinos wie ein große Klammer über alle Dekaden. Darüber hinaus erweist sich die **Berlinale als Trendsetter und Impulsgeber** bei ihrem Engagement, den Zugang zu fernen Kinowelten zu eröffnen.

„Vor dem Hintergrund der berechtigten Forderung von **Menschen mit Migrationserfahrung** nach Akzeptanz, Anerkennung und Teilhabe am gesellschaftlichen und kulturellen Leben“ (Terkessidis: 2008: S. 47) in Deutschland zeigen sich hingegen über lange Jahre hinweg weitreichende **Versäumnisse im Programm der Berlinale**. Stellt man etwa die Bevölkerung mit türkischem Migrationshintergrund in den Mittelpunkt, wird deutlich, wie wenig die Berlinale mit 55 Beiträgen aus der Türkei in 37 Jahren von 1980 bis heute diese Bevölkerungsgruppe im Programm abbildet.

Auch wenn „die Bundesrepublik 1998 anerkannt hat, ein Einwanderungsland zu sein“, und es seither „einschneidende Änderungen im Staatsangehörigkeitsrecht gegeben hat“ (ebd.) sowie auch infolgedessen leichte programmatische Kurskorrekturen zu verbuchen waren: Selbst die Berlinale-Premiere von vier deutsch-türkischen Filmen (interpretiert als „Signal“ für ein neues Kapitel in Sachen „cinematic diversity“; Reimann: 2012: S. 548) 1999 kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass **die türkische Perspektive wie auch jene anderer Zuwanderungsgruppen auf ein Leben in einem multikulturellen Deutschland** außer der regelmäßigen Einladung einzelner deutsch-türkischer Regisseure (Fatih Akin, Thomas Arslan) **keine Repräsentanz fand bzw. findet**.

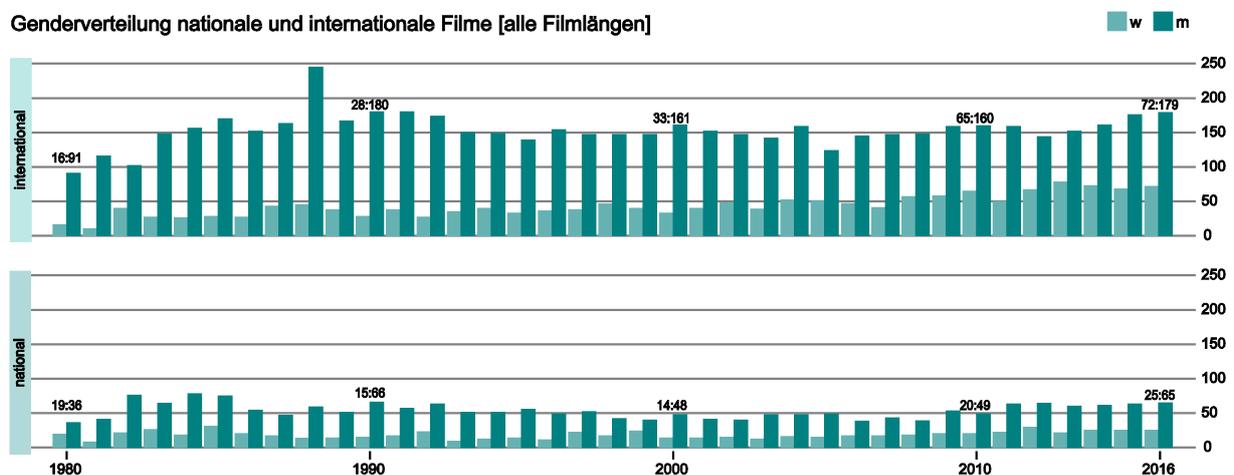
## 6.2 Filmemacher

In dem Pool an 10.024 Festivalbeiträgen konnten 9076 Filme identifiziert werden, die eine singuläre Person als Regisseur auswies; 1997 Filme waren darunter von einer Frau und 7079 von einem Mann inszeniert. 871 der Filme waren von mehrköpfigen Regieteams inszeniert worden, davon 279 Filme, bei denen die erstgenannte Regie weiblichen, und 592 Filme, bei denen die erstgenannte Regie männlichen Geschlechts war. Hieraus geht hervor, dass circa **jeder elfte programmierte Film in Form einer Koregie** realisiert wurde. Bei weiteren 40 Produktionen handelte es sich um ausgewiesene Gruppenregiearbeiten, die wie weitere 37 Filme, bei denen das Geschlecht des Regisseurs nicht eindeutig bestimmbar war, aus der Stichprobe entnommen wurden.

Insbesondere mit Blick auf die Stichprobengröße wurden für die folgenden Analysen die Filme von mehrköpfigen Regieteams dem weiblichen bzw. männlichen Teil in Abhängigkeit vom Geschlecht der erstgenannten Regie zugeordnet. Entsprechend konnten bei der Betrachtung insgesamt 9947 Festivalbeiträge (2276 von Frauen und 7671 von Männern) zugrunde gelegt werden.

### 6.2.1 Geschlechterverteilung im nationalen und internationalen Programm

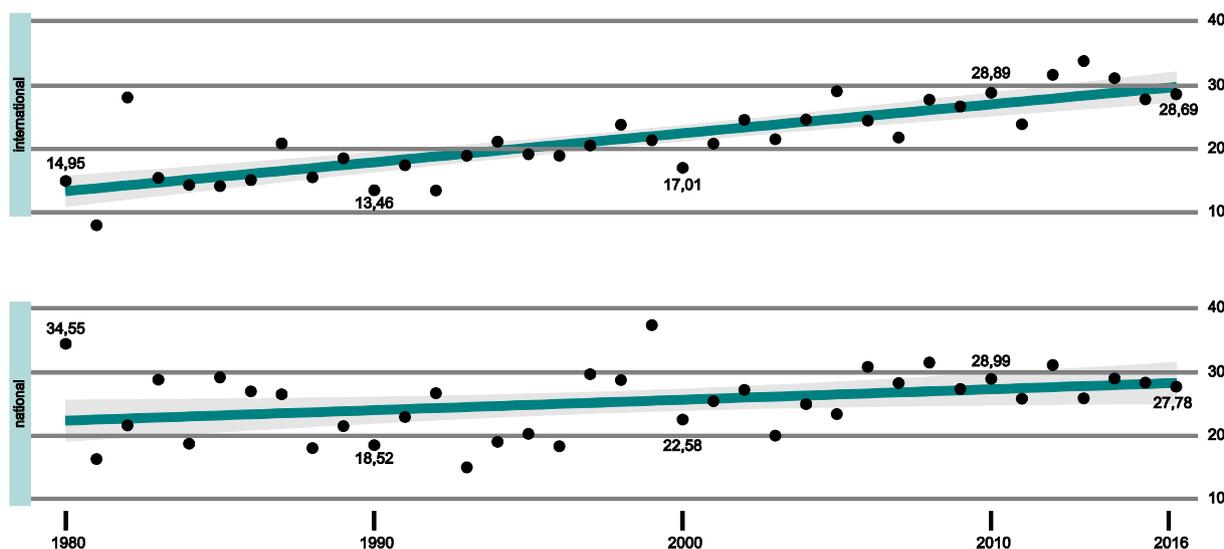
Analog zu den vorangestellten Betrachtungen zur Verteilung nationaler und internationaler Programmbeiträge erfolgt ebenfalls die Analyse der Geschlechterverteilung auf Basis der Gesamtheit der Festivalbeiträge (alle Lauflängen) sowie begrenzt auf den Langfilmanteil.



Bei der Geschlechterverteilung im Gesamtprogramm der Berlinale zeigen die Werte seit 1980 bis heute eine deutliche Dominanz der von Männern inszenierten Filme sowohl im nationalen wie auch im internationalen Festivalprogramm. Bemerkenswert ist hierbei jedoch Folgendes: Während die Repräsentanz männlicher Regisseure mit rund 150 internationalen Produktionen und rund 50 nationalen Produktionen pro Festivalausgabe seit den 1980er Jahren bis in die Gegenwart weitgehend konstant war, **bedurfte es für Frauen im internationalen Programm über 30 Jahre, um konstant mit mindestens 50 Festivalbeiträgen** vertreten zu sein.

Fokussiert man den deutschen Programnteil, zeigt sich eine noch erheblichere Diskrepanz in der Entwicklung.

**Anteil der Festivalbeiträge von Frauen in Prozent [alle Filmlängen]**



Startete der Anteil an Filmen von Regisseurinnen 1980 noch mit einem Anteil von 34,55 Prozent, gelingt es den Filmemacherinnen erst 1999, knapp 20 Jahre später, erneut die 30-Prozent-Marke zu überwinden. Und auch in den Folgejahren bis heute ist ein von Frauen inszenierter Programmanteil von über 30 Prozent der Ausnahmefall. Vielmehr weisen die Durchschnittswerte darauf hin, dass sich zwar im internationalen Programm ein langsamer, aber stetiger Aufwärtstrend für Filme von Frauen abzeichnet, wohingegen diese Entwicklung im deutschen Programmanteil seit über 20 Jahren bei zumeist unter 30 Prozent stagniert.

Dieses Ergebnis bestätigt sich auch bei der Gegenüberstellung der Genderverteilung in den beiden untersuchten Zeitabschnitten (Ära de Hadeln, Ära Kosslick).

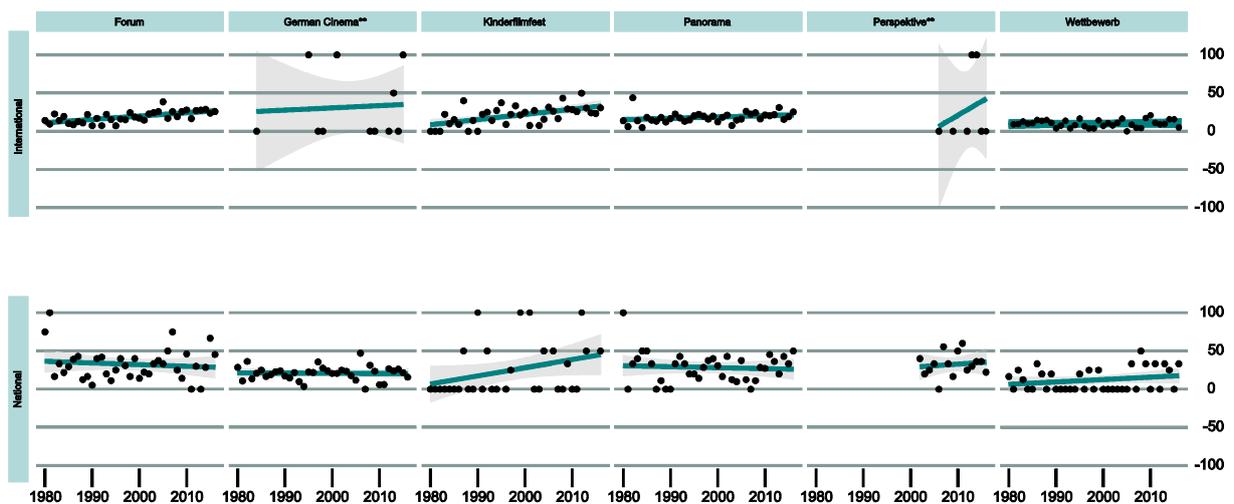
Vergleich der Genderverteilung (national, international) zwischen 1980 bis 2001 und 2002 bis 2016 im Gesamtprogramm (alle Laufängen)

	w	m	Anteil nationale Produktionen
1980-2001	379	1196	24,06 Prozent
2002-2016	297	783	27,50 Prozent
			Anteil nat./internat. Produktionen
1980-2001	1113	4586	19,53 Prozent
2002-2016	1163	3085	27,38 Prozent

**6.2.2 Geschlechterverteilung in den einzelnen Sektionen**

Wie bereits bei der stark variierenden Präsenz deutscher Festivalbeiträge in den einzelnen Sektionen erkennbar, treten auch bei der Analyse der Verteilung der Produktionen von Frauen und von Männern getrennt nach Sektionen sich deutlich voneinander unterscheidende Trends hervor. Noch ausgeprägter zeigen sich die jeweiligen Tendenzen in Bezug auf das Langfilmprogramm.

Anteil der Festivalbeiträge von Frauen nach Sektionen in Prozent [Langfilme]



\*\* Die Werte zu internationalen Produktionen in den Sektionen German Cinema sowie Perspektive Deutsches Kino gehen auf Koproduktionen zurück, an denen majoritär ein ausländischer Partner beteiligt ist.

Es zeigt sich, dass nicht nur der Durchschnittsanteil der von Frauen inszenierten Festivalbeiträge von Sektion zu Sektion in den abgesteckten Perioden mit zum Teil über 20 Prozent variiert, auch belegen die Kurven sehr unterschiedliche Entwicklungen. Am deutlichsten ist ein **steigender Anteil an Filmen von Frauen im Bereich Kinderfilmfest und Perspektive Deutsches Kino** zu konstatieren. Ebenso ist ein (wenngleich schwächerer) **Wachstumstrend im Wettbewerb sowie in der Sektion Forum** erkennbar. In der Sektion **Panorama** hingegen stagniert der Anteil an Frauen im internationalen Programm nahezu seit Jahren bei plus/ minus 25 Prozent und das nationale Programm ist ebenso wie beim **Forum von einem Abwärtstrend** gekennzeichnet.

Anteil der Festivalbeiträge von Frauen nach Sektionen (in Prozent)

	Gesamtprogramm (national u. international)		Langfilm-Programm (national u. international)	
	1980-2001	2002-2016	1980-2001	2002-2016
Forum	19,09	30,06	17,91	26,19
German Cinema*	21,32	20,76	20,81	20,76
Kinderfilmfest	20,56	35,98	15,49	28,57
Panorama	22,68	23,24	17,99	21,79
Perspektive*	-	34,63	-	32,62
Wettbewerb	12,71	20,69	9,82	11,05

Geschlechterverteilung nach Wettbewerbsprogrammierung

Bereits seit Jahren ist es insbesondere die Wettbewerbspolitik der drei großen A-Festivals in Cannes, Venedig und Berlin, die im Zentrum der Kritik für die Benachteiligung von Filmwerken von Frauen steht. Die vorangegangene Zahlen bestätigen die Berechtigung dieses Vorwurfs.

Bei der Untersuchung der **Wettbewerbssituation von 19 deutschen Filmfestivals** ergab sich für das Jahr 2015 ein überraschendes Bild: Obwohl im Gesamtprogramm der Festivals Produktionen von Frauen deutlich unterre-

präsentiert waren, fand sich **relativ betrachtet eine signifikant höhere Anzahl an Filmen von Frauen in den Wettbewerben** (Fisher's Exact Test,  $p = 0.0026$ ).

Analysiert man das Gesamtprogramm der **Berlinale** auf diese Frage hin, zeigt sich jedoch, dass **für den Wettbewerb nominierte Beiträge von Frauen signifikant unterrepräsentiert** sind (Fisher's Exact Test,  $p = 3.647e-14$ ). Bezogen allein auf Langfilme weist die Analyse einen noch höheren Wert der Signifikanz aus (Fisher's Exact Test,  $p = 2.2e-16$ ).

Stellt man ferner die beiden Untersuchungszeiträume von 1980 bis 2001 und 2002 bis 2016 bei der Analyse der Geschlechterverteilung im Langfilm-Wettbewerb gegenüber, lässt sich gegenwärtig ein positiverer Trend erkennen. Ungeachtet der Tatsache, dass Filme von Frauen im Wettbewerb sowohl in der Ära von Moritz de Hadeln (Fisher's Exact Test,  $p = 7.617e-10$ ) als auch in jener von Dieter Kosslick (Fisher's Exact Test,  $p = 7.089e-06$ ) im Vergleich zum restlichen Programm signifikant unterrepräsentiert sind, zeichnet sich **unter Kosslick ein deutlicher Anstieg der Frauenquote im Wettbewerb ab**, der sich auch bezogen allein auf Langfilme bestätigt: Moritz de Hadeln (Fisher's Exact Test,  $p = 1.282e-08$ ), Dieter Kosslick (Fisher's Exact Test,  $p = 2.355e-10$ ).

### 6.2.3 Gegenüberstellung der Geschlechterverteilung im Programm der Berlinale zum Programm einer Auswahl an 19 deutschen Filmfestivals

Um eine Vergleichbarkeit der Genderverteilung der Berlinale mit der Genderverteilung der in der vorangegangenen Studie untersuchten 19 deutschen Filmfestivals zu ermöglichen, war es entsprechend der zuvor gewählten Stichprobe notwendig, den Datenpool auf die Festivalbeiträge zu begrenzen, die eindeutig einem einzelnen Regisseur mit eindeutigem Geschlecht zugewiesen werden konnte. Dadurch begrenzte sich auf der Grundlage aller Festivalbeiträge der Berlinale von 1980 bis 2016 die Fallzahl auf insgesamt 9076 ( $w = 1997$ ,  $m = 7079$ ) und auf Basis der Festivalsausgabe im Vergleichsjahr 2015 auf 304 ( $w = 81$ ,  $m = 223$ ). Dem gegenüber standen seitens der Gesamtprogramme der 19 Filmfestivals im Jahr 2015 insgesamt 1833 Programmbeiträge, worunter 448 Filme identifiziert wurden, die einer Frau, und 1342 Filme, die einem Mann zugeordnet werden konnten.

Die **Genderverteilung des nationalen und internationalen Gesamtprogramms der 19 deutschen Filmfestivals** wies 2015 einen Anteil von **26,67 Prozent** für die Festivalbeiträge von Frauen aus. Im Vergleich dazu verteilte sich das **Programm der Berlinale** mit **26,64 Prozent** auf Festivalbeiträge von Frauen und mit 73,36 Prozent auf Festivalbeiträge von Männern. Neben diesem fast deckungsgleichen Wert ergibt sich bei den Einzelbetrachtungen zu den Lang- und Kurzfilmprogrammbeiträgen **für das Jahr 2015 ein im Vergleich positiveres Bild für die Berlinale**: Hier steht dem Frauenanteil im gesamten Langfilmprogramm des Festivalpools mit **20,89 Prozent** ein Anteil bei der Berlinale von **21,20 Prozent** gegenüber, dem Frauenanteil im gesamten Kurzfilmprogramm des Festivalpools mit **30,43 Prozent** ein Anteil bei der Berlinale sogar von **35,16 Prozent** und beschränkt auf den Anteil an Festivalbeiträgen von Frauen bei den deutschen Langfilmen des Festivalpools ein Wert von **24,18 Prozent** ein Anteil bei der Berlinale in Höhe von **26,22 Prozent** gegenüber.

### 6.2.4 Korrelation des Genderverhältnisses der Kuratoren zum Genderverhältnis der Filmwerke

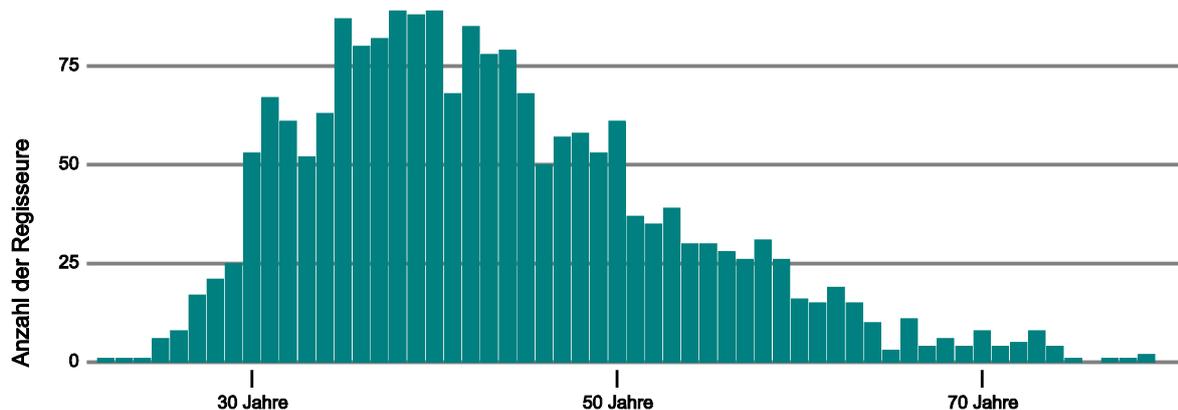
Auch wenn bei der Analyse der Korrelation des Genderverhältnisses der Kuratoren zum Verhältnis der Genderverteilung im Programm der 2015 untersuchten 19 Filmfestivals aufgrund des zu geringen Stichprobenumfangs keine statistische Signifikanz ( $p = 0,0349$ ) darstellbar war, konnte dennoch folgender Trend ermittelt werden: **Je mehr Festivalkuratorinnen über die Programmselektion entscheiden, desto höher ist der Anteil an Filmwerken von Frauen** (Pearson correlation,  $\rho = 0,486$ ).

Bezogen auf das Programm der Berlinale lässt sich eindeutig ein **höherer Anteil an Filmen von Frauen in den von Frauen geleiteten Sektionen** konstatieren. Doch hier liegen für die Untersuchung nur die Geschlechterverhältnisse der sechs Programmverantwortlichen (drei weiblichen und drei männlichen) vor, sodass das Bild auch von dem Bias geprägt sein kann, der ein größeres Interesse von Frauen an Filmen von Frauen in ihrer Sektion widerspiegelt.

Um einen Trend oder sogar ein Ergebnis mit statistischer Signifikanz bestimmen zu können, wäre es wünschenswert, Informationen zu den Geschlechterverhältnissen der einzelnen Auswahlgremien, Berater sowie der internationalen Scouts der jeweiligen Sektionen zu erhalten.

### 6.2.5 Durchschnittsalter von Regisseuren im nationalen Programm

Altersverteilung der Regisseure nationaler Festivalbeiträge [Langfilme]



Die obige Grafik zeigt die Altersverteilung deutscher Regisseure, deren Langfilme bei der Berlinale im Gesamtzeitraum zwischen 1980 und 2016 in den untersuchten Sektionen programmiert waren. Berücksichtigung fanden 2584 Filmemacher – sowohl vor der Wende aus der DDR und der Bundesrepublik als auch nach der Wende aus den neuen und alten Bundesländern, sofern ihr Jahrgang ermittelt werden konnte. Dagegen wurden 16 Regisseure von filmhistorischen Werken (wie z.B. Fritz Lang, Jahrgang 1890, *Metropolis*, 1927) der Stichprobe entnommen.

## Vergleich des Durchschnittsalters der Regisseure von 1980 bis 2001 und 2002 bis 2016 (Langfilme)

<b>Durchschnittsalter über alle Sektionen</b>		
1980-2001	43,03 Jahre	
2002-2016	43,75 Jahre	
<b>Durchschnittsalter im Wettbewerb</b>		bei einer Altersspanne
1980-2001	48,30 Jahre	von 23 bis 71 Jahren
2002-2016	45,38 Jahre	von 26 bis 70 Jahren

Diese Zahlen weisen darauf hin, dass die **im Wettbewerb** eingeladenen Regisseure im Zeitraum zwischen **1980 und 2001 im Durchschnitt deutlich älter** waren als diejenigen im Wettbewerb von 2002 bis 2016. Gleichzeitig **übersteigt jedoch das Durchschnittsalter im Gesamtprogramm** des Zeitraumes ab 2002 jenes im Zeitraum von 1980 bis 2001.

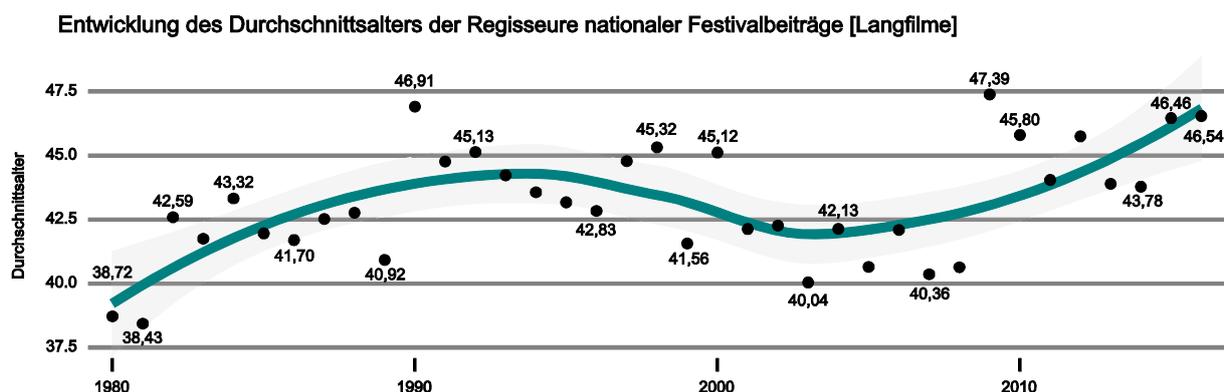
**Programmatische Neukonzeptionen** und entsprechende Umgestaltungen führten auch bei den einzelnen Sektionen zu **Verschiebungen in der Altersverteilung**. So brachte es beispielsweise die **Einführung der Perspektive Deutsches Kino** (der Sektion für den deutschen Filmnachwuchs) im Jahr 2002 mit sich, dass das Durchschnittsalter der Filmemacher von Festivalbeiträgen in der **Sektion German Cinema** deutlich anstieg.

## Vergleich des Durchschnittsalters der Regisseure von 1980 bis 2001 und 2002 bis 2016 (Langfilme)

<b>Durchschnittsalter in der Sektion German Cinema</b>		bei einer Altersspanne
1980-2001	40,81 Jahre	von 22 bis 78 Jahren
2002-2016	43,44 Jahre	von 26 bis 82Jahren
<b>Durchschnittsalter in der Sektion Perspektive Dt. Kino</b>		bei einer Altersspanne
1980-2001		
2002-2016	34,38 Jahre	von 22 bis 54Jahren

Selbst wenn das Alter eines Filmemachers, wie man sieht, nicht eindeutig mit dessen Profil als Nachwuchsregisseur, als bereits anerkanntes Talent oder als namhafte Regiegröße korreliert und Filmhochschulabsolventen genauso wie junge Quereinsteiger mit vielfach ausgezeichneten Debüts oder auch Wettbewerbs-Beiträgen bei internationalen Filmfestivals in Erscheinung treten können: Im Hinblick auf die begrenzten Marktzugangschancen für zahlreiche Erstlingsfilmemacher wie die seltenen Möglichkeiten, ein Werk dem Kinopublikum präsentieren zu dürfen, wirft das Ergebnis die Frage auf, ob Plattformen wie die **Perspektive Deutsches Kino nicht dem jungen deutschen Nachwuchsfilm vorbehalten sein müssten**.

## 6.2.6 Altersverteilung der Regisseure im nationalen Programm



Betrachtet man die Entwicklung des Durchschnittsalters der deutschen Regisseure im Programm aller untersuchten Sektionen über die Jahre, so lassen sich **drei Phasen** erkennen: Die erste Phase weist **1980 und 1981 mit 38,43 Jahren das niedrigste aller Durchschnittsalter bis heute auf**, verbucht jedoch in den Folgejahren einen kontinuierlichen Anstieg bis auf **einen Höchstwert von 46,91 Jahren**. An diese schließt sich eine zweite Phase der **Konsolidierung mit leichtem Abwärtstrend** auf dem Niveau von durchschnittlich circa **44 Jahren** an. Hierauf folgt die dritte Phase mit dem vorerst niedrigsten Wert von **40,04 Jahren im Jahr 2003**, in der das Durchschnittsalter nach mehrjährigem Durchschreiten einer Talsohle (rund 41 Jahre) **ab 2008 unerwartet ansteigt** und binnen einem halben Jahrzehnt über die **Marke von 46 Jahren klettert**.

Eine Untersuchung der einzelnen Sektionen hinsichtlich der jeweiligen Altersverteilungen gibt auch hier Einblick in die Ursache für den hohen Altersanstieg im Gesamtprogramm. Bestimmten in den Jahren 1980 bis 2001 vor allem die **Sektion Kinderfilm(fest) und der Wettbewerb hohe durchschnittliche Alterswerte**, so sind es insbesondere in den letzten Jahren die **Sektionen Panorama und German Cinema respektive Lola@Berlinale** sowie die Sektion Perspektive Deutsches Kino, die zunehmend auch abendfüllende Filme von Regisseuren mit deutlich über 40 Jahren (wenn nicht sogar 50 Jahren) präsentieren.

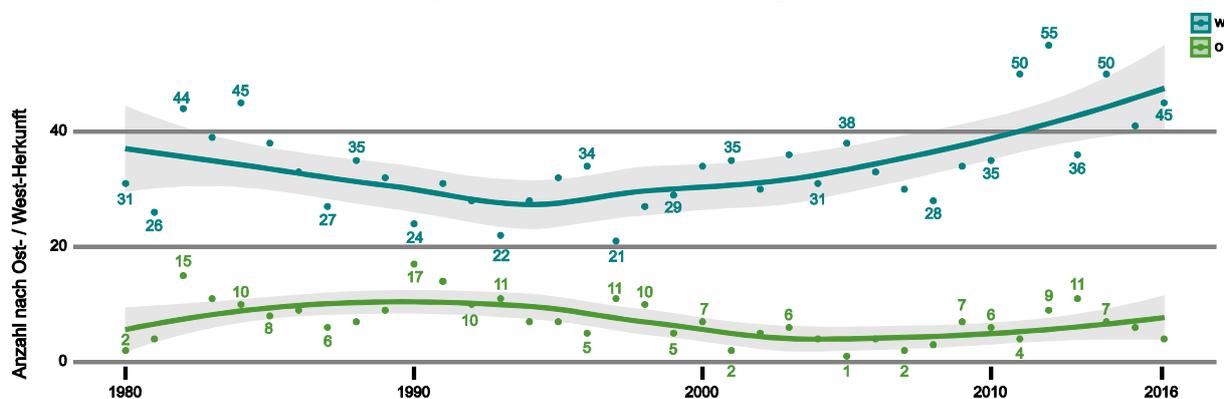
## 6.2.7 Verteilung der Ost-/West-Herkunft der Regisseure im nationalen Programm

„Seit der Realisierung des Einigungsvertrags können wir gemeinsam den kulturellen Resonanzraum unseres Landes erweitern. Das ist und bleibt in meinen Augen die größte Herausforderung, denn es geht schon seit Langem nicht mehr nur um ‚Substanzerhalt‘, sondern um die Ausgestaltung der deutschen Einheit unter den Bedingungen einer kulturell und ethnisch heterogenen, pluralistischen Gesellschaft“, betonte Monika Grütters am 18. Juni 2015 auf dem 8. Kulturpolitischen Bundeskongress in ihrer Eröffnungsrede.

In Anlehnung an diesen Appell wird bei diesem Teil der Diversitätsstudie die Verteilung der Berlinale-Beiträge von Regisseuren mit einer Ost- und einer West-Herkunft untersucht und einander gegenübergestellt. Definiert werden hierbei **Ost und West nach dem Geburtsort und der Sozialisation des Filmemachers**, nicht nach dem Ursprungsland der Produktion. Auch wenn sich insbesondere vor 1990 zumeist das Ursprungsland der Produktion

mit dem Geburtsland des Regisseurs deckt, berücksichtigt die Analyse damit auch Filmwerke von Regisseuren mit ostdeutscher Vergangenheit, die in Westdeutschland produziert wurden. Insgesamt wurden somit 2034 Filme in die Untersuchung einbezogen, davon **363 Produktionen eines Regisseurs mit Herkunft aus den neuen** und **1671 Produktionen eines Regisseurs mit Herkunft aus den alten Bundesländern**.

Anteil nach Ost- / West-Herkunft der Regisseure nationaler Festivalbeiträge [Langfilm]



„Der Start von Moritz de Hadeln als neuem Leiter des Wettbewerbs war nicht leicht. Belastend war vor allem, dass sich im Jahr zuvor die sozialistischen Länder von den Filmfestspielen zurückgezogen hatten. ... Die Empfindlichkeiten waren groß und die politische Lage gespannt.“ (Jacobsen: 1990: S. 277) In den folgenden Jahren war Moritz de Hadeln umso mehr darum bemüht, „die Position der Filmfestspiele als Schnittpunkt des Ost-West-Kulturaustauschs“ (ebenda: S. 294) zu festigen.

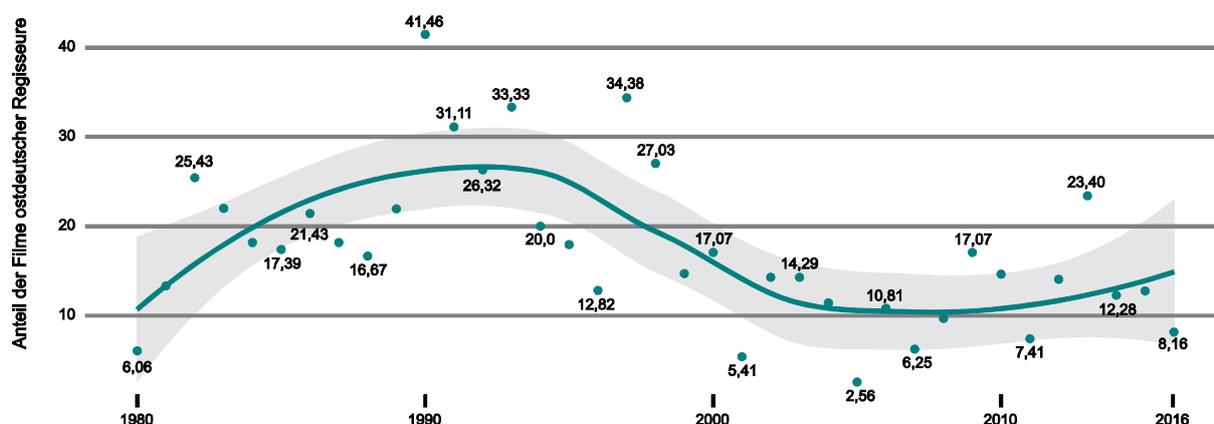
Diese Ausgangssituation erklärt den Anspruch Jahr für Jahr von **1982 bis 1990** (ausgenommen 1983), einen wenn nicht sogar **zwei Filme aus der DDR für den Wettbewerb zu nominieren**. Außerhalb des Wettbewerbs **hatten DDR-Produktionen ebenfalls einen festen Platz im Berlinale-Programm**, insbesondere in der Sektion Kinderfilmfest, aber in geringerem Umfang auch im Panorama und im Forum. Bezogen auf alle Laufängen sind von 1982 bis 1990 fast **durchgehend Filme von Regisseuren mit ostdeutscher Herkunft in zweistelliger Anzahl** im Programm vertreten. Beschränkt auf die Langfilm-Programmierungen sind es zwischen **vier Beiträgen 1985 und 27 Beiträgen 1990**. Hierunter finden sich auch einige in Westdeutschland produzierte Werke von Regisseuren mit ostdeutschem Hintergrund, die aus der DDR in die Bundesrepublik umgesiedelt waren, entweder wegen Ausweisung (z.B. Peter Timm) und Freikauf (z.B. Sybille Schönemann) oder wegen Ausreise kurz vor Mauerbau (z.B. Ulf Mieke).

**Mit 17 Langfilmen erzielt die Berlinale im Jahr 1990 eine bis heute unerreichte Leistungsschau ostdeutscher Regisseure**. Eine Position, die keine Folge des Mauerfalls darstellte, da die Programmverhandlungen mit der DDR und die entsprechende Programmierung zu dieser Zeit längst erfolgt war. Doch selbst bei der Berlinale-Ausgabe 1992 war es noch möglich, Welturaufführungen aus dem DEFA-Pool zu präsentieren. Denn „(b)is zur Jahresmitte 1990 hatte die DEFA so viele Filme wie selten zuvor produziert. Für die Zeit danach gab es keine Sicherheiten“ (Dalichow: 1994: S. 329). Gleichzeitig setzt jedoch mit diesen Vorführungen auch das **sukzessive Verschwinden** von Filmwerken ostdeutscher Regisseure ein, das **im Jahr 2005 mit einer einzigen Produktion**

den absoluten Tiefpunkt erreicht und sich erst in jüngster Zeit wieder zugunsten der Filmwerke von Regisseuren mit ostdeutschem Hintergrund wendet.

Diese Entwicklung resultiert maßgeblich daraus, dass renommierte DEFA-Regisseure wie etwa Frank Beyer, Heiner Carow, Herrmann Zschoche, Lothar Warneke, Rainer Simon, Ulrich Weiß, Roland Gräf und Hannelore Unterberg – alle bekannt von Berlinale-Ausgaben der 1980er Jahre – nach der Wende ebenso wenig die Möglichkeiten hatten, ihre Arbeit fortzusetzen, wie die sogenannte „Vierte Generation“, eine Gruppe um Peter Kahane, Dietmar Hochmuth, Jörg Foth, Karl Heinz Lotz, Eveyln Schmidt, Herwig Kipping und Maxim Dessau, die kurz vor Mauerfall als Erstlingsregisseure in Erscheinung getreten waren (vgl. Wiermann: 2016).

Anteil der nationalen Festivalbeiträge von Regisseuren ostdeutscher Herkunft in Prozent [Langfilm]



Die Kurve zur Entwicklung des Anteils an Filmen von Regisseuren mit ostdeutscher Herkunft unter den nationalen Festivalbeiträgen veranschaulicht Folgendes: Nach dem **Zenit im Jahr 1990** und dem anschließenden **kontinuierlichen Abfallen** entspricht das seit über zehn Jahren anhaltend niedrige Niveau gerade einmal jenem der frühen 1980er Jahre. Dass **Filme von ostdeutschen Regisseuren vor allem ab 2005 unterrepräsentiert sind**, wird noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass die in vereinzelt Jahren jüngerer Vergangenheit größere Repräsentanz allein auf dem hohen Anteil von Programmierungen in der nicht von der Berlinale kuratierten Reihe Lola@Berlinale basiert. Zwischen 2011 und 2016 sind 19 der 41 im Berlinale-Programm präsentierten abendfüllenden „Ost-Filme“ Lola@Berlinale-Programmierungen.

Auch wenn **Andreas Dresen** erstmals 1991 mit seinem Abschlussfilm *So schnell geht es nach Istanbul* (1990) und seither bis zum Jahr 2015 insgesamt 15 Mal von unterschiedlichen Sektionen zur Berlinale geladen wurde (darunter dreimal in den Wettbewerb), scheint er **einer der wenigen Nach-Wende-Regisseure aus dem Osten Deutschlands** zu sein, die eine größere Aufmerksamkeit und positive Wahrnehmung erfahren.

Andere Regisseure aus den neuen Bundesländern dieser Generation oder noch jüngere Vertreter wie z.B. Leander Haußmann, Karsten Laske, Sylke Enders, Christian Schwochow, Alexander Freydark, Christian Klandt und Axel Ranisch finden sich dagegen gar nicht im Programm oder nur wie auch Matthias Schweighöfer mit dem Film *Schlussmacher* (2012) in der nicht Berlinale-originiären Reihe Lola@Berlinale.

Dass hier im Allgemeinen ein **großes Desideratum** besteht, demonstriert Grit Lemke, Leiterin des Filmprogramms beim DOK Leipzig, in einem Gespräch im Dezember 2016: „Ich habe den Eindruck, dass ostdeutsche Geschichten offenbar in Deutschland nicht wirklich willkommen sind. Denn sobald nur die geringste Verbindung zu den neuen Bundesländern besteht, ein Leipzig im Untertitel, die Abstammung des Regisseurs, eine Geschichte aus Mecklenburg-Vorpommern, wird der Film ungeachtet seines eigentlichen Themas stigmatisiert und – wie ich finde – pauschal abgelehnt. So finden selbst große Dokumentarfilme wie *Alles andere zeigt die Zeit* von Andreas Voigt (Eröffnungsfilm DOK Leipzig 2015), *Land am Wasser* von Tom Lemke (Goldene Taube 2015) und *Am Ende der Milchstraße* (Gewinner des Bayerischen Filmpreises, nominiert für den deutschen Filmpreis) von Leopold Grün und Dirk Uhlig weder auf anderen deutschen Filmfestivals noch in der deutschen Kinolandschaft Beachtung.“

## 6. Literaturverzeichnis

Apitzsch, Birgit (2010): Flexible Beschäftigung, neue Abhängigkeiten: Projektarbeitsmärkte und ihre Auswirkungen auf Lebensverläufe. Frankfurt a.M.: Campus.

Baer, Volker/ de Hadeln, Moritz (2001): Closing the Book 1979 – 2001. Moritz de Hadeln's Berlinale. Berlin: Internationale Filmfestspiele.

Barracough, Leo (2016): Berlin Film Festival Chief Dieter Kosslick on Diversity, Refugees. In: Variety, 19.2. Online am 10.1.2017 abgerufen unter <http://variety.com/2016/film/global/berlin-film-festival-chief-dieter-kosslick-diversity-refugees-1201710482/>

Berauer, Wilfried (2016): Im deutschen Kino erstaufgeführte Langfilme von 1987-2015. SPIO: Abteilung Statistik & Marktforschung. Wiesbaden. Zusammenstellung vom 7.11.2016.

Ciment, Michael (2010): Vorwort. In: Cowie, Peter: Die Berlinale. Das Festival. Herausgegeben von den Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin. Berlin: Bertz + Fischer, S. 7-12.

Cowie, Peter (2010): Die Berlinale. Das Festival. Herausgegeben von den Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin. Berlin: Bertz + Fischer.

Dalichow, Bärbel (1994): Das letzte Kapitel. 1989 bis 1993. In: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin: Henschel Verlag, S. 328-355.

Deutsche Filmakademie (2017): Die Vorauswahl 2017. Online am 1.2.2017 abgerufen unter <http://www.deutscher-filmpreis.de/vorauswahl-2017/#c819>

Deutsche Filmakademie (o.D.): Lola at Berlinale. Online am 1.2.2017 abgerufen unter <http://www.deutsche-filmakademie.de/veranstaltungen/lolaberlinale.html>

Filmförderungsanstalt (FFA) (2004): Programmkinos in der Bundesrepublik Deutschland und ihr Publikum in 2003. Online am 4.1.2017 abgerufen unter <http://www.ffa.de/programmkinos-in-der-bundesrepublik-deutschland-und-ihr-publikum-in-2003.html>

Finger, Viola Mariol (2012): Die Berlinale im Wandel: Explorative Studie zur strukturellen Veränderung eines Filmfestivals. Unveröffentlichte MA Thesis an der Leuphana Universität Lüneburg.

Grütters, Monika (2015): Kulturpolitik im vereinten Deutschland. Die Verantwortung des Bundes. In: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 149, II/2015, S. 28-31. Online abgerufen am 20.01.2017 unter [http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi149/kumi149\\_28-31.pdf](http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi149/kumi149_28-31.pdf)

Holighaus, Alfred (2016): Die Welt ändert sich grundlegend. In: Blickpunkt: Film, 8.12. Online abgerufen am 10.12.2016 unter <http://www.mediabiz.de/film/news/die-welt-aendert-sich-grundlegend/413666>

Husmann, Wenke (2016): Deutscher als manche Leberwurst. In: Die Zeit, 16.2. Online abgerufen am 12.1.2017 <http://www.zeit.de/kultur/film/2016-02/berlinale-deutsche-filme#comments>

Internationale Filmfestspiele Berlin (o.D.): Das Festival: Willkommen beim größten Publikumsfilmfestival der Welt. Online am 16.12.2016 abgerufen unter <http://b2b.berlinale.de/de/partner/postings/41>

Jacobsen, Wolfgang (1990): Berlinale. Internationale Filmfestspiele Berlin. Berlin: Argon.

Kosslick, Dieter/ Bugno, Vincenzo (2016): Welcome. In: World Cinema Fund (Hrsg.): World Cinema Fund Supported Films 2004–2015, S.8-9. Online am 18.1.2017 abgerufen unter [https://www.berlinale.de/media/pdf\\_word/world\\_cinema\\_fund/WCF\\_Booklet\\_2016.pdf](https://www.berlinale.de/media/pdf_word/world_cinema_fund/WCF_Booklet_2016.pdf)

Krainhöfer, Tanja (2014): Der deutsche Filmfestivalmarkt. Eine quantitative Studie deutscher Filmfestivals. Unveröffentlichte Pilotstudie. München.

Krainhöfer, Tanja/ Schreiber, Konrad (2016): Frauen zeigen ihr Gesicht, Männer ihre Filme. Eine Untersuchung zur Repräsentanz von Filmwerken von Frauen im Programm deutscher Filmfestivals. Online am 10.1.2017 abgerufen unter [http://www.filmfestival-studien.de/wp-content/uploads/10-05-16-Gender-Studie-Deutscher-Filmfestivals-2016\\_D.pdf](http://www.filmfestival-studien.de/wp-content/uploads/10-05-16-Gender-Studie-Deutscher-Filmfestivals-2016_D.pdf)

Lee, Nikki J.Y./ Stringer, Julian (2012): Ports of Entry: Mapping Chinese Cinema's Multiple Trajectories at International Film Festivals. In: Zhang, Yingjin (Hrsg.): A Companion to Chinese Cinema. Oxford: Wiley-Blackwell. S. 239-261.

Loist, Skadi (2014): Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals. Hamburg: Institut für Medien und Kommunikation, Universität Hamburg. Online am 9.1.2017 abgerufen unter <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2015/7333/pdf/Dissertation.pdf>

Marquardt, Axel (Hrsg.) (1990): Internationale Filmfestspiele Berlin 1951 – 1990. Filme. Namen. Zahlen. 2 Bände: 1951-1984 und 1985-1990. Berlin.

Meza, Ed (2015): Berlin Q&A: Fest Director Dieter Kosslick on the Year's Lineup and Politics. In: Variety, 4. 2. Online am 19.12.2016 abgerufen unter <http://variety.com/2015/film/festivals/berlin-facetime-dieter-kosslick-1201423632/>

Mezias, Stephen/ Strandgaard Pedersen, Jesper/ Svejenova, Silviya/ Mazza, Carmelo (2008): Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals. In: Creative Encounters Working Papers, Nr. 14. Online am 7.1.2017 abgerufen unter <http://openarchive.cbs.dk/bitstream/handle/10398/7781/Creative%20Encounters%20Working%20Papers%202014.pdf?sequence=1>

o.V. (2016): Update: Bundestag beschließt neues Filmförderungsgesetz. In: Mediabiz, 10.11. Online am 10.1.2017 abgerufen unter <http://www.mediabiz.de/film/news/update-bundestag-beschliesst-neues-filmfoerderungsgesetz/412841>

Peitz, Christiane (2016): Wo sind die deutschen Filme bei der Berlinale? In: Tagesspiegel, 11. 2. Online am 10.12.2016 abgerufen unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/einheimische-produktionen-wo-sind-die-deutschen-filme-bei-der-berlinale/12936046.html>

Rastegar, Roya (2012): The Curatorial Crisis in Independent Films: How Do the Spaces in Which We Watch Films Shape the Way We See and Make Meaning? In: CSW Update Newsletter. Online am 16.12.2016 abgerufen unter <http://escholarship.org/uc/item/4mb0f534>

Reimann, Andrea (2012): 10 February 1999: Berlinale Premiere of Four Turkish-German Films Signals New Chapter in Cinematic Diversity. In: Kapczynski, Jennifer M./ Richardson, Michael D. (Hrsg.): A New History of German Cinema. Camden House: Rochester, S. 548-558.

Terkessidis, Mark (2008): Diversity statt Integration. Kultur- und integrationspolitische Entwicklungen der letzten Jahre. In: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 123, IV/2008, S. 47-52. Online am 13.1.2017 abgerufen unter [http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi123/kumi123\\_47-52.pdf](http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi123/kumi123_47-52.pdf)

UNESCO Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen vom 20.10.2005. Online am 16.12.2016 abgerufen unter <http://unesco.de/infothek/dokumente/uebereinkommen/konvention-kulturelle-vielfalt.html>

World Cinema Fund (Hrsg.) (2016): World Cinema Fund Supported Films 2004–2015. Online am 5.1.2017 abgerufen unter [https://www.berlinale.de/media/pdf\\_word/world\\_cinema\\_fund/WCF\\_Booklet\\_2016.pdf](https://www.berlinale.de/media/pdf_word/world_cinema_fund/WCF_Booklet_2016.pdf)

### **Expertengespräche:**

Lemke, Grit (Leiterin Filmprogramm DOK-Leipzig): Telefonisches Expertengespräch am 15.12.2016.

Wiermann, Mirko (Verleih bei der DEFA-Stiftung, Berlin): Telefonisches Expertengespräch am 13.12.2016.

### **Biografische (Film-)Datenbanken:**

DEFA-Stiftung – Biografien: <http://www.defa-stiftung.de/biographien>

Filmportal: <http://filmportal.de>

IMDB: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Mediabiz: [www.mediabiz.de](http://www.mediabiz.de)

Onlinefilm.org: <http://onlinefilm.org/>

Wer war wer in der DDR? Ein Lexikon ostdeutscher Biografien: <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363%3B-1424.html>