

Perspektiven

Matthias Steinle

Le jeune cinéma français / Das junge französische Kino: vom Kampf- zum Stil- und Epochenbegriff

Wir befinden uns im dritten Jahrtausend nach Jesus Christus. Ganz Europa ist von Hollywood besetzt. Ganz Europa? Ja! Aber ein von unbeugsamen Galliern bevölkertes Land hört nicht auf, mit staatlicher Filmförderung, Quoten und der Konzeption einer „kulturellen Ausnahme“ (exception culturelle) bzw. deren Aktualisierung als „kulturelle Vielfalt“ (diversité culturelle) dem Eindringling Widerstand zu leisten. Und das Leben, das die Filme aus Gallien zeigen, ist nicht immer einfach – aber gerade das macht viele Filme des vergangenen Jahrzehnts bis heute so spannend.

Im Jahr 2001 stieg die Zuschauerzahl in Frankreich auf 184,4 Millionen, nachdem sie zwischen 1950 und 1990 von 370 auf 120 Millionen gesunken war. Die nationale Produktion kam auf einen Marktanteil von – für Europa einzigartigen – 41%, wohingegen die US-amerikanische Präsenz auf 50% fiel. Mit 204 Filmen erreichte die französische Produktion einen neuen Höhepunkt. Und doch herrscht Angst, dass Amélie's wunderbarer Welt der Himmel auf den Kopf fallen könnte (Lafosse). So titelte *Le Monde* alarmistisch: „Das französische Kino am Rand der Implosion“ (Vulser). Die Verunsicherung ist bedingt durch die strukturelle Fragilität eines komplexen Systems aus Quoten und Subventionen, das von der Cofinanzierung durch das Fernsehen abhängt. Mit Rezession und Rückgang der Werbeeinnahmen, aber auch der Explosion der Kosten für Sportübertragungen stellen die Fernsehsender ihren Beitrag zunehmend in Frage. Verunsichert ist die Branche vor allem durch die Krise des internationalen Medienkonzerns Vivendi-Universal, zu dem mit CANAL+ der wichtigste (Co-) Produzent des französischen Films gehört (*taz* 20./21.03.02, *Le Monde* 25.07.02). So ist CANAL+ in über 80% der Filmprojekte involviert, die der Pay-TV Sender dafür bereits sechs Monate nach dem Kinostart ausstrahlen darf. Die krisenbedingten Einschränkungen treffen vor allem Filme im niedrigen Budgetbereich, da zunehmend in hauptsendezeit-taugliche und damit in marktcompatible Projekte investiert wird (*Libération* 21.07.02, *Le Monde* 8.10.02). 2004 wird die „exception culturelle“, die Filme als Kulturgut von der Liberalisierung der Märkte in den GATT-Verhandlungen 1993 ausschloss, neu verhandelt. Die Diskussionen um das – aller Kritik und dem Vorwurf des Nationalchauvinismus und -protektionismus zum Trotz – ökonomisch ebenso wie ästhetisch erfolgreiche System haben bereits begonnen (vgl. den Überblick in Weber/Wolterdorff, Rezension in diesem Heft, S.486).

Ein entscheidender Aspekt, der zur Vielfalt und Kreativität der französischen Produktion beiträgt, ist die hohe Zahl an Erstlingsfilmen. In den neunziger Jahren lag diese zwischen 30-40%, so dass über 300 Regisseurinnen und Regisseure einen ersten Langmetrage-Film realisieren konnten. Allerdings gelang es davon nur knapp der Hälfte auch einen zweiten Film zu drehen, womit dieser das eigentliche Nadelöhr für eine Karriere hinter der Kamera darstellt. Wie die *Nouvelle vague*, die ebenfalls von einer Welle erster Filme getragen wurde (1957: 6, 1958-1962: 97), brachten vor allem Debütfilme ab Ende der achtziger Jahre Bewegung in die französische Produktion: Diese wandten sich neuen Themen zu und wagten ästhetische und narrative Experimente mit Filmen, die die Befindlichkeit der eigenen Generation zum Ausdruck brachten.

„Nouvelle nouvelle vague“ oder „jeune cinéma français“, unter diesen Begriffen versucht die Kritik die Filme der Generation zumeist junger Filmemacher/innen zu fassen, die sich in den neunziger Jahren einen Platz auf den Leinwänden eroberte. Aber auch die etablierten Kollegen fingen auf einmal an, ‚junges Kino‘ zu machen wie Eric Rohmer mit *Les rendez-vous de Paris* (1995). Dabei hat der ‚junge französische Film‘ nicht den Anspruch, eine Bewegung, Schule oder einen Stil zu vertreten. Auch fehlt ein gemeinsames Feindbild, wie dies das „cinéma de qualité“ – „Papas Kino“ – für die *Nouvelle vague* in den fünfziger Jahren dargestellt hatte. 1989 konstatierten die *Cahiers du cinéma*: „Sie haben ganz einfach jede Nabelschnur zertrennt und gehen alleine und atypisch vor“ (Chevrie, S.52). Das macht es schwierig, wenn nicht unmöglich, einen gemeinsamen Nenner oder auch nur ein Muster für eine klar geordnete Darstellung zu finden. Die *Cahiers*, Fürsprecher und Podium für Vertreter/innen des von ihnen mitdefinierten ‚jeune cinéma français‘, sahen dementsprechend die Geisteshaltung und Methode als ausschlaggebend und weniger die Generation (Jousse, S.28). Die meisten Beschreibungsversuche erfolgen nach Gruppen und/oder Themen getrennt: Personelle Verbindungen ergeben sich durch die Filmhochschule IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), die 1985 von der FEMIS (Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son) ersetzt wurde. Als stil- und gruppenbildende Schlüsselfiguren werden zumeist deren Absolventen Olivier Assayas und Arnaud Desplechin genannt, die dies allerdings zurückweisen. Daneben wird eine Einteilung nach z.T. neuen ‚Genres‘ versucht, wie das „cinéma beur“, das Kino maghrebisch-stämmiger Emigranten, oder das „cinéma de banlieue“, das die triste Realität der Vorstädte problematisiert. Zur weiteren Kategorisierung dienen die Themen: (Gruppen-)Porträt; Identität; soziale Realität (Arbeitslosigkeit, Rassismus, Vorstadt); Paris, dem die Provinz gegenübergestellt wird, die wahlweise noch in die Provence mit Marseille, den Norden und die Bretagne gegliedert wird. Dabei kommt es zu zahlreichen Überschneidungen, aber gerade die Tatsache, dass viele Filme in mehr als nur eine Schublade – oder in gar keine – passen, macht die Produktion so interessant. In der Filmkritik und -literatur hat sich der Begriff ‚jeune cinéma français‘ als Charakteristikum der neunziger Jahre durchgesetzt.

Die Suche nach deutschsprachiger Literatur zum Thema ist alles andere als befriedigend: Mit *Das junge französische Kino: Zwischen Traum und Alltag* von Petra Mioč ist nur eine einzige Monografie auszumachen, die als Dissertation an der Universität Mainz entstand. Diese bietet einen ersten Einblick am Beispiel charakteristischer Filme. Besonders hilfreich ist der Überblick über die Einschätzung des ‚jeune cinéma français‘ in Frankreich, die an den Polen der Unterstützung durch die *Cahiers* und einer kritisch-distanzierten Haltung der Zeitschrift *Positif* anhand konkreter Artikel nachgezeichnet wird (S.158ff.). Der zweite Blick ist leider enttäuschend: In Ermangelung eines methodischen Zugriffs erschöpfen sich die meisten von Miočs Filmpräsentationen in einer Inhaltswiedergabe. Der sozial-historische und ökonomische Kontext bleibt auf ein Minimum reduziert; CANAL+ etwa taucht im Zusammenhang der Produktionsverhältnisse gar nicht erst auf. Auch sind die Filmografien nicht komplett und die deutschen Titel (Verleih und/oder Fernsehausstrahlung) werden nicht genannt. Dies wäre insofern hilfreich, da viele Filme nur via Fernsehen in Deutschland zu sehen waren. Es kam sogar vor, dass ARTE-Produktionen zunächst im Fernsehen ausgestrahlt wurden, bevor sie, z.T. in längeren Fassungen, den Weg auf die Leinwand fanden. Daneben sind die deutschen Titel nicht gerade erbauliche Zeugnisse rechtsrheinischer ‚Filmkultur‘, wenn etwa Mathieu Kassovitz’ *Métisse* (1994) unter *Lola liebt’s schwarzweiß* oder Yolande Zaubermanns *Clubbed to death* (1996) als *Lola im Technoland* liefen.

Weitere Hintergründe zum ‚jeune cinéma français‘ in deutscher Sprache liefert eine Ausgabe der Marburger Zeitschrift *AugenBlick* mit *Studien zum jungen französischen Kino*. In einem längeren Aufsatz zum „Cinéma de banlieue“ nimmt Günter Giesenfeld die Vorstadt „zum gemeinsamen Ausgangspunkt für eine neue Art der filmischen Welterkundung und -konstruktion“, die in dem „unüberblickbar sich darstellenden Reichtum dieser jungen Filmkultur“ eine „Bresche zu schlagen versucht“ (S.5). Mit einer Rückblende zum „cinéma beur“ gerät dabei allerdings nur die sozialkritische Seite in den Blick. Wichtige Filmemacher wie Assayas und Desplechin, deren intimistische Filme vor allem ein Pariser Publikum ansprechen und dafür in der Filmkritik als intellektuelle Nabelschau gescholten werden, tauchen nicht auf. Dafür widmet der *AugenBlick* Assayas bekanntestem Film *Irma Vep* (1996) ebenso eine ausführliche Analyse wie *Marius et Jeanette* (1996) von Robert Guédiguan.

Darstellungen zu einzelnen Filmen – *Nénette und Boni* (Claire Denis, 1996) und *En avoir (ou pas)* (Lactitia Masson, 1995) – finden sich auch in den Arnoldsheimer Filmgesprächen zur *Rückkehr des Sozialen im Film*. In diesem Kontext erwähnen die einleitenden Kapitel wiederholt Frankreich bzw. dem ‚jungen französischen Kino‘ zugerechnete Filme. Für weitere Informationen in deutscher Sprache bleibt nur der Blick in Filmzeitschriften, die neben Einzelkritiken das ‚junge französische Kino‘ zwischen *sozialem Realismus* und *Amüsement* verorten (Thüna) oder im Kontext *doppelter Kulturen* streifen (Seeßlen).

Auch in der englischsprachigen Literatur wird man nur sehr bedingt fündig: In seiner 1996 erschienenen Publikation zum *Contemporary French cinema* setzt Guy Austin 1968 an und ordnet die Entwicklung thematisch unter den Themen: „Holocaust, Krieg und nationale Identität“, „Sexualität“, „Filmemacherinnen“, „Krimi“, „Cinéma du look und phantastischer Film“ sowie „Erbe-Filme“. Das ‚junge französische Kino‘ gerät dabei nicht als solches in den Blick, wobei einzelne Filme wie *Les nuits fauve* (1992) unter dem Aspekt der Aids-Thematik und Regisseurinnen wie Claire Denis vorgestellt werden. Besonders verdienstvoll an Austins Darstellung ist, den Blick für Kontinuitäten und Traditionen zu schärfen und Genre-Merkmale zu betonen, die in der Rhetorik des ‚Neuen‘ und ‚Revolutionären‘ der Fürsprecher des ‚jeune cinéma français‘ oft ausgeblendet werden. Zurückhaltend mit eigenen Wertungen wird in kurzen, präzisen Detailanalysen zudem die Außenperspektive mit der Vermittlung von kulturellen Hintergründen für ein nicht-französisches Publikum fruchtbar gemacht.

Der Sammelband *France on Film. Reflections on popular french cinema* präsentiert ein Panorama der französischen Produktion von großen Projekten à la Luc Bessons *Nikita* (1990) bis hin zu Erstlingsfilmen wie Sandrine Veyssets *Y aura-t-il de la neige à Noël?* (1996). Obwohl die Einleitung betont, ohne Anspruch auf Repräsentativität nur einen Schnappschuss zu bieten, kommt in der Wahl der Beispiele die charakteristische „diversity of recent and contemporary French film production“ (S.9) anschaulich zum Ausdruck. Charakteristisch dafür ist, dass unter dem Blickwinkel des Populären zahlreiche dem ‚jungen französischen Kino‘ zugerechnete Filme wie *Chacun cherche son chat* (Cédric Klapisch, 1995), *Bye-Bye* (Karim Dridi, 1995), *Un héros très discret* (Jacques Audiard, 1996), *Ma vie en rose* (Alain Berliner, 1997) sowie *Marius et Jeannette* mit einem methodisch breiten Instrumentarium befragt werden und auch hier die Außenperspektive neue An- und Einsichten bringt.

Um aber einen allgemeinen Über- und tieferen Einblick zu erhalten, bleibt letzten Endes nur der Griff zur französischen Literatur: René Prédal, Filmhistoriker und Professor an der Universität von Caen, hat mit *Le cinéma français depuis 1945* im Jahr 1991 ein Standardwerk zum französischen Film vorgelegt. Darin entwirft er einen interdisziplinären Ansatz, der unter historischer, ästhetischer und kommunikativer Perspektive unterschiedliche Zugänge eröffnen will (S.3ff.). Dabei ist „l’art cinématographique français“ (S.540) der Fluchtpunkt einer am Autorenbegriff bzw. der ‚politique des auteurs‘ angelehnten Darstellung mit normativen Setzungen, die in ihrer Ausschließlichkeit befremden. Den letzten Teil, der die Jahre 1981-1991 umfasst, stellt Prédal unter die Überschrift „Das ewige Problem der Ablösung“. Diese erfolge durch eine Generation, die aufgrund ihrer in radikaler Dramaturgie umgesetzten düsteren Gegenwartsvision mit dem herkömmlichen Kino breche. Neben Jean-Claude Brisseau nennt er Laurent Perin und Olivier Assayas, die, an die Werke Jacques Doillons anknüpfend, eine neue Entwicklung im französischen Kino herbeiführten. Als weitere Faktoren

der Veränderung beschreibt Prédal die Rolle des Kurzfilms als Labor für den Nachwuchs und spricht von einer „weiblichen Offensive“ Ende der achtziger Jahre, einer Zeit, in der „Frau sein“ kein „zusätzliches Handicap“ mehr darstelle (S.523ff., vgl. Dacbert). Im Schlusswort konstatiert er eine „dynamische Ablösung“ durch eine Generation, die entschlossen sei, sich auf die schöpferische Arbeit zu konzentrieren und das Theoretisieren anderen überlasse (S.539).

Was sich Anfang der 90er Jahre schemenhaft abzeichnet, erscheint Mitte des Jahrzehnts in Prédals Publikation *50 ans de cinéma français (1945-1995)* als kreative „Bewegung“ (S.639). Dieser wendet sich der fünfte Teil der Darstellung zu, nachdem die ersten vier mit geringfügigen Korrekturen *Le cinéma français depuis 1945* wörtlich entsprechen. Nunmehr macht Prédal drei Etappen aus: Nach einer vorbereitenden „Dünung“ im Meer der Produktion 1985 mit vielversprechenden Filmen folgte Ende des Jahrzehnts die erste Welle, bevor dann 1993-94 eine zweite Welle die junge Generation etablierte (S.645). Diese brachte die notwendige Erneuerung, die fast „naturgesetzmäßig“ im Rhythmus von 30 Jahren erfolgte mit dem Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm um 1930, vom „poetischen Realismus“ zur Nouvelle vague um 1960 und dann vom etablierten Autorenkino zum ‚jeune cinéma‘ um 1990 (S.655). Vor diesem Hintergrund werden zahlreiche charakteristische Filme beschrieben, wobei dem Dokumentarfilm unter dem Titel „Le cinéma du réel“ und der Beziehung von Kino und Fernsehen ein eigenes Kapitel gewidmet sind. Dabei liefert Prédal zumeist sein am ‚intellektuellen Autorenkino‘ orientiertes Geschmacksurteil mit, etwa wenn Arnaud Desplechins *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* (1996) auf knapp vier Seiten als einer der „inspiriertesten Filme des Jahrzehntes“ gefeiert wird (S.677), wohingegen 15 Zeilen genügen, um Delicatessen (1991) von Jeunet/Caro vorzuwerfen, nach amüsantem Anfang die Puste zu verlieren (S.667f.). Als zentrales Thema von neun Zehnteln aller Filme des ‚jeune cinéma‘ definiert Prédal ein „sentimentales ‚Sich-unwohl-in-seiner-Haut-fühlen‘ der Jugend“ und kritisiert diese thematische Selbstbeschränkung, die zumeist auch mit einer ästhetischen einhergehe (S.685f.). Der an Statistiken und Hintergrundinformationen reiche Anhang des Bandes enthält u.a. auch ein Wörterbuch der „100 französischen Cineasten seit 1945“, das aber nur wenige junge verzeichnet.

Jean-Michel Frodon begleitet als Kritiker der Tageszeitung *Le Monde* bis heute das ‚junge französische Kino‘ mit seinen Besprechungen und unterstützt es durch wohlwollendes Interesse. Dass dies nicht symptomatisch für die Presse ist, demonstriert Olivier Assayas ironisch in *Irma Vep* am Beispiel eines blasierten Journalisten, der ausschließlich das Action- und Star-Kino gelten lässt. In *L'âge moderne du cinéma français* beschreibt Frodon auf über 800 Seiten das „moderne Zeitalter des französischen Kinos“ von der Nouvelle vague bis Mitte der neunziger Jahre. Der ‚junge französische Film‘ wird dabei noch nicht als etwas Eigenständiges wahrgenommen, sondern unter dem Titel „Eine andere Geschichte“ in der Kontinuität von 1984 bis 1994 verhandelt. Eric Rochant, dessen

Film *Un monde sans pitié* (1989) als „die Schwalbe, die den Frühling macht“ gefeiert wurde (Trémois, S.19ff.), beschreibt Frodon zusammen mit Christian Vincent (*La discrète*, 1990) als neue Gesichter eines „neo-klassischen“ *Kinos à la française* (S.794). In seiner Darstellung scheinen aber auch die Umbrüche durch, wie die zahlreichen neuen Namen vor und hinter der Kamera belegen sowie das Phänomen, dass junge Produzenten (z.B. Alain Rocca/Productions Lazennec) die Projekte junger Regisseurinnen und Regisseure umsetzen.

1997 folgte Claude-Marie Trémois mit der Publikation *Les enfants de la liberté*. Die ehemalige Redakteurin der Film- und Fernsehzeitschrift *télérama* verteidigt vehement den durch die Nouvelle vague geprägten ‚auteur‘-Begriff, in deren Tradition die junge Regiegeneration stehe. Mit den emphatisch als „Kinder der Freiheit“ beschriebenen jungen Talenten bricht für Trémois eine neue Zeitrechnung an. Diese beginnt exakt am 22. November 1989, dem Anlaufdatum von Eric Rochants Film *Un monde sans pitié*, den sie mit Godards *A bout de souffle* (1959) vergleicht (S.19f.). Trémois geht es weniger um Analyse als um Parteinahme für den ‚jungen französischen Film‘, den sie am Beispiel von 15 Namen als Stil- und Epochenbegriff für die neunziger Jahre zu etablieren sucht. Dabei folgt sie einem Modell des permanenten Wechsels von klassizistischer Sklerosierung und künstlerischer Innovation, die die junge Generation der neunziger Jahre nach dem „embourgeoisement“ (S.11) der siebziger und achtziger Jahre umsetze. Als Charakteristika des ‚jeune cinéma‘ definiert sie ein extrem heterogenes Ensemble an Schlagwörtern: „Dringlichkeit“, „Gegenwartsbezug“, „die Chronik“, „die Plansequenz“, „Herumschweifen“, „Improvisation“, „Offenheit“ und eine „Moral des Blicks“ (S.47ff.). Analytisch wenig ertragreich, ist *Les enfants de la liberté* als cinephiles Manifest eine Streitschrift für ein Kino jenseits des Mainstream.

Aus wissenschaftlicher Perspektive beschäftigte sich im folgenden Jahr die von Michel Marie herausgegebene Essay-Sammlung *Le jeune cinéma français* mit gleichnamigem, für die René Prédal, Noël Herpe, Claire Vassé, Thomas Bauder und Eugénie Bourdeau Beiträge beisteuerten. Gleichzeitig erschien mit dem *Dictionnaire du jeune cinéma français* ein alphabetisch geordnetes Nachschlagewerk zu den Regisseurinnen und Regisseuren. Diese werden mit kurzen biografischen Angaben und kompletter Filmografie vorgestellt und ihre wichtigsten Filme werden knapp und kritisch besprochen. Auch hier sind – zwangsläufig bei der großen Zahl – Lücken zu verzeichnen: So taucht beispielsweise Claire Denis nicht auf, die zwar als Jahrgang 1948 nicht mehr so jung ist, aber erst 1988 ihren ersten Spielfilm drehte und mit Beiträgen wie *Nénette et Boni* (1996) in den Kontext des ‚jeune cinéma‘ eingeordnet wird. Nur ein einziger der zwölf am Lexikon Beteiligten war bei dessen Erscheinen älter als 28 Jahre, und dementsprechend handelt es sich dabei gleichzeitig um ein Dokument der Wahrnehmung des ‚jungen französischen Films‘ durch die mit dem Begriff assoziierte Generation.

Den wohl ausführlichsten und bestinformiertesten Überblick zum weiten Feld dessen, was unter den Begriff ‚junger französischer Film‘ fallen kann, gibt René Prédal in seiner 2002 erschienenen Publikation *Le jeune cinéma français*. Auf knapp 180 Seiten zitiert er über 400 Filme ab 1985 und liefert bei den meisten sein gestrenges Urteil. Prédal verspricht eine „ästhetische Studie des harten Kerns jener Produktionen, die einen entschieden neuen Stil, eine neue Thematik“ durchsetzen (S.4). Auch hier geht es um „l’art cinématographique“ (ebd.), welche nun in den Augen Prédals die jungen Filmemacher gewährleisten, die dem französischen Kino seine aktuelle Identität verleihen würden. Das unüberschaubare Feld ordnet er nach unterschiedlichen Kriterien: dem Einfluss durch Institutionen wie FEMIS und Fernsehen sowie dem neuer Technik mit DV-Kameras, stilistische und thematische Charakteristika sowie Genre-Kategorien, was zwangsläufig zu zahlreichen Überschneidungen führt. So sind Tendenzen erkennbar, aber es bleibt der Eindruck einer verwirrenden Vielfalt von Filmen und Namen, die zeigt, dass sich das ‚jeune cinéma français‘ auch nach seiner Kanonisierung als Stil- und Epochenbegriff nicht in diesen musealisieren lässt.

Bei Prédal herrscht der existentielle Kampf ‚Kunst gegen Kommerz‘, und mit seiner Arbeit will er bewusst erstere vor letzterem verteidigen. Für eine andere Sicht steht Laurent Creton, dessen Band *Economie du cinéma* mittlerweile in die dritte Auflage gegangen ist: Creton schlägt sich aus ökonomischer Perspektive nicht auf die eine oder andere Seite der Polemik ‚intellektuelles Kassengift‘ versus ‚massenkulturelle Verdummung‘, sondern plädiert für Vielfalt, zu der das „Spektakuläre“ ebenso gehöre wie „künstlerisch Spezifisches“ (S.259). Im Rahmen der „Dialektik Tradition-Innovation“ (S.40) seien für eine funktionierende Cinématografie beide wichtig, um gegen die doppelte Konkurrenz von „medialem Megasystem“ und Hollywood bestehen zu können (S.259f.).

Inwieweit die französische Debatte auch eine europäische ist, thematisiert eine Sondernummer der Zeitschrift *CinémAction* anlässlich eines 2002 von ARTE, dem CNC und der Filmstiftung NRW organisierten Kolloquiums zur Frage „Bilder für Europa – für welches Publikum?“. Diese bietet aktuelle Zahlen und Positionen zur Diskussion um staatliche Filmförderung, Quoten und einen wie auch immer noch zu schaffenden europäischen Film – ein ‚jeune cinéma européen‘?

Literatur

- AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft Nr. 32: *Studien zum jungen französischen Kino*. Marburg: Schüren Verlag 2001.
- Austin, Guy: *Contemporary French cinema*. Manchester/New York: Manchester University Press 1996.
- Chauville, Christophe (éd.): *Dictionnaire du jeune cinéma français. Les réalisateurs*. Paris: Scope 1998.

- Chevrie, Marc u.a.: «*Romans d'apprentissage*». In: *Cahiers du cinéma*, Mai 1989, n° 475, S.52-59.
- CinémAction (hors série): *Quelle diversité face à Hollywood?* Éditions Corlet 2002.
- Creton, Laurent: *Economie du cinéma. Perspectives stratégiques*. Paris: Nathan/VUEF 2001 (zuerst 1994) (Collection «Nathan Cinéma»).
- Dacbert, Sophie/Patrick Caradec: «*Les femmes sont-elles des hommes comme les autres?*» In: *Le Film Français*, n° 2796, 8.10.1999. <http://www.arte-tv.com/cinema/venus/ftext/femmes.htm> (22.04.2002)
- Frodon, Jean-Michel: *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Flammarion 1995.
- Iris: revue de théorie de l'image et du son, n° 29: *Le cinéma français contemporain*. Paris, printemps 2000.
- Jeancolas, Jean-Pierre: *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan/HER 2000 (zuerst 1995).
- Jousse, Thierry u.a.: *Dix places pour le jeune cinéma*. In: *Cahiers du cinéma*, November 1993, n° 473, S.28-30.
- Karpf, Ernst/Doron Kiesel/Karsten Visarius: *Nicht kleinzukriegen? Die Rückkehr des Sozialen im Film*. Marburg: Schüren Verlag 2000 (Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 16).
- Lafosse, Philippe: *Die französische Ausnahme. Vom schwierigen Überleben der Filmkunst*. In: *Le Monde diplomatique*, März 2002, S.8.
- Marie, Michel (dir.): *Le jeune cinéma français*. Paris: Nathan Université 1998 (Collection 128).
- Mazdon, Lucy (ed.): *France on Film. Reflections on popular French cinema*. London: Wallflower 2001.
- Mioč, Petra: *Das junge französische Kino: Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin: Gardez! Verlag 2000.
- Prédal, René: *Le cinéma français depuis 1945*. Paris: Nathan 1991.
- Prédal, René: *50 ans de cinéma français (1945-1995)*. Paris: Nathan 1996.
- Prédal, René: *Le jeune cinéma français*. Paris: Nathan/VUEF 2002 (Collection «Nathan Cinéma»).
- Seeßlen, Georg: *Das Kino der doppelten Kulturen/Le Cinéma du métissage/The Cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain*. In: *epd Film*, 12/2000, S.22-29.
- Thüna, Ulrich: *Zwischen sozialem Realismus und Amüsement: das junge französische Kino*. In: *epd Film*, 4/2000, S.20-25.
- Trémois, Claude-Marie: *Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma des années 90*. Paris: Seuil 1997.
- Vulser, Nicole: *Le cinéma français au bord de l'implosion*. In: *Le Monde*, 17.05.2002, S.33.
- Weber, Thomas: *Kino in Frankreich. Zum Strukturwandel der letzten 20 Jahre*. In: Ders./Stefan Wolterdorff (Hg.): *Wegweiser durch die französische Medienlandschaft*. Marburg: Schüren Verlag 2001, S.125-150 (vgl. Rezension in diesem Heft, S. 486).
- Weber, Thomas: *Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik – das französische Kino der 80er und 90er Jahre*. In: Jörg Türschmann/Annette Paatz (Hg.): *Medienbilder*. (Dokumentation des 13. FFK, Göttingen: Oktober 2000), Hamburg 2001, S.275-285.