

Harald Steinwender; Alexander Zahlten

## Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm 2009

<https://doi.org/10.17192/ep2009.4.623>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Steinwender, Harald; Zahlten, Alexander: Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 26 (2009), Nr. 4, S. 371–391. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2009.4.623>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

# Perspektiven

Harald Steinwender, Alexander Zahlten

## Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm

### I. Einleitung

Besonders ungnädig ließ es der Amerikaner Arthur Penn in seinem Film *Night Moves* (Die heiße Spur; USA 1975) den von Gene Hackman gespielten proletarischen Privatdetektiv formulieren: „I saw a Rohmer film once. It was kind of like watching paint dry.“ Damit brachte Penn, der europäische Filme durchaus zu schätzen wusste, zumindest indirekt den Ruf des europäischen Kinos auf den Punkt. Woran bei ‚Europa‘ die wenigsten denken, ist Unterhaltung in Form von einem auf populären Genres basierenden Kino, vor allem kommerziell erfolgreiches Kino. Thomas Elsaesser (2005: 300) bündelt die seit dem zweiten Weltkrieg und bis heute gängigen Stereotype zu Europa und dessen imaginierten kulturellen Anderen Amerika wie folgt: „Europe stands for art, and the US for pop; Europe for high culture, America for mass entertainment; Europe for artisanal craft, America for industrial mass production; Europe for state (subsidy), Hollywood for studio (box office); European cinema for pain and effort, Hollywood for pleasure and thrills; Europe for the auteur, Hollywood for the star; Europe for experiment and discovery, Hollywood for formula and marketing; Europe for the film festival circuit, Hollywood for Oscar night; Europe for the festival hit, Hollywood for the blockbuster.“

Die von Elsaesser angeführten Zuschreibungen erwachsen aus der traditionellen Dichotomisierung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kultur und ihrer Übertragung auf die europäischen und amerikanischen Selbstbilder: Europa, die Alte Welt, gilt als Produzent legitimer Kultur, während das Massen- oder Populärkino als exklusive Domäne der ‚kultur- und geschichtslosen‘ Vereinigten Staaten gesehen wird, deren Filme als das Ergebnis eines partikularisierten Arbeitsprozesses erscheinen und nicht als die singuläre Selbstverwirklichung eines Künstlers.

Solche Diskurse politischer, ideologischer und kultureller Natur sind mitnichten auf die Filmwissenschaft beschränkt. Dort aber lassen sie nicht nur einen großen Teil, sondern geradezu den Großteil der populären Filmproduktion in Europa verschwinden. Mit der Exklusion der Produktionskategorien des popu-

lären Films wird eine ganze Bandbreite an Diskursen unsichtbar gemacht und eine wenig differenzierte Folie zur Verfügung gestellt, die von verschiedenen Seiten instrumentalisierbar ist. Sei es im abschätzig gemeinten Rumsfeld'schen *old Europe* oder in den neueren Versuchen der EU, eine homogene europäische Identität zu etablieren – im Wesentlichen wird auf ähnliche Schemata und Polaritäten zurückgegriffen. Auf dem Gebiet des Films im Grunde nicht schwer zu widerlegen, hat dieses Bias auch wegen seiner über die reine Filmgeschichte hinausreichenden Relevanz eine beachtliche Strahlkraft entwickelt, die erst kürzlich und nur sehr allmählich angetastet wird. Der bisherige breit verankerte Konsens einer *auteur*-zentrierten Historiografie von Film in Europa ist nicht nur von einer augenscheinlichen Einseitigkeit, sondern eben auch mit politisch-ideologischen Aspekten verknüpft.

Wir möchten den Stand dieses bedenklichen filmgeschichtlichen Konsenses näher beleuchten und die zaghaften Risse aufzeigen, die sich derzeit darin bilden. Am Anfang dieser Betrachtungen steht ein Überblick über die bis heute sehr unbefriedigende Forschungslage sowie zusammenfassend eine Reihe von Ursachen dieses Missstandes. Anschließend wird eine Hypothesensammlung präsentiert, die Ideen zum Populärkino in Europa zusammenträgt sowie Vorschläge zu möglichen Methoden und Rahmenbedingungen zukünftiger Arbeit zum europäischen Kino macht.

### ***Europäischer Film vs. Film aus Europa***

Filme aus Europa besitzen ein grundsätzlich widersprüchliches Profil. Erstens gilt Europa traditionell als Bollwerk eines Kinos der *auteurs*. ‚Europäische‘ Filme, das sind Filme von Regisseuren wie Robert Bresson und Marcel Carné, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard und François Truffaut oder Luc und Jean-Pierre Dardenne (Frankreich); von Filmemachern wie Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog und Wim Wenders, Helmut Käutner und Wolfgang Staudte, Andreas Dresen oder Christian Petzold (Deutschland); Vittorio De Sica, Roberto Rossellini oder Francesco Rosi, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini oder Nanni Moretti (Italien); Peter Greenaway, Stephen Frears und Mike Leigh (Großbritannien); Carlos Saura und Pedro Almodóvar (Spanien); Ingmar Bergmann (Schweden), Lars von Trier (Dänemark) und Aki Kaurismäki (Finnland). Sehr viel seltener – was die zugrunde liegende Konzeption von Europa als primär *West*europa andeutet – werden Werke von Krzysztof Kieslowski, Andrei Tarkowski, Andrzej Wajda oder Şerif Gören aufgezählt.

Zweitens gelten Filme aus Europa durchaus auch als ‚nationale‘ Filme. Filme aus Frankreich und Deutschland, Italien, England und Irland, Spanien und den

skandinavischen Ländern sind es vor allem, die als die distinktiven Produkte ihrer Kinonationen aufgefasst werden und die in weit entfernter Stummfilmzeit mit Firmen wie Méliès, Pathé Frères und Gaumont in Frankreich, Cines in Italien, der dänischen Nordisk und der deutschen UFA auch einmal kommerziell die Märkte dominieren konnten. Diesem impliziten Verständnis folgend sind europäische Filme die Filme von Regisseuren, die z.B. in Frankreich oder Italien, in Deutschland, England oder Irland gedreht werden und oft auch auf essentiell ‚Eigenes‘, ‚Nationales‘ und damit: (Stereo-)Typisches verweisen.

Drittens aber ist ‚europäisch‘ lange schon zum Image geworden, zum Gradmesser und Werkzeug der Distinktion. Das Image ‚europäisch‘ verspricht zuerst einmal Kunst, ‚Hochkulturelles‘ oder mindestens gehobene Unterhaltung, etwa in Form von sorgfältig ausgestatteten Historienfilmen. Man verbindet mit ihm verschiedenste Formen der filmischen ‚Hochkultur‘: Realismus, Essayistisches oder Experimentelles, manchmal auch moralische oder die filmische Form betreffende Grenzüberschreitung. Waren es zunächst ‚Schweden‘-Filme wie Ingmar Bergmans *Tysdnaden* (Das Schweigen; S 1963), Vilgot Sjömans *Jag är nyfiken – en film i gult* (Ich bin neugierig – Gelb; S 1967) und *Jag är nyfiken – en film i blått* (Ich bin neugierig – Blau; S 1968), Filme der Nouvelle Vague und einzelne ‚Skandalfilme‘ wie *l'ultimo tango a parigi* (Der letzte Tango in Paris; I-F 1972), so folgte bald transgressive(r) Sex und Gewalt von Regisseur/innen wie Catherine Breillat, Gaspar Noé und Claire Denis. Im schlimmsten Fall wird der durchschnittliche Kinogänger beim europäischen Film aber an Langeweile und ‚geschmäcklerisches‘ Kunsthandwerk denken.

Diese Erwartungshaltungen wurden durchaus selbstreflexiv vom europäischen Kino thematisiert. Die Eröffnungssequenz von Sergio Leones *C'era una volta il West* (Spiel mir das Lied vom Tod; I-USA 1968) ist geradezu eine explizite ‚Europäisierung‘ des amerikanischsten aller Genres – eine Zerdehnung der Zeit ins Irreale, ein einziger Affront gegen das am amerikanischen Genrekinos so oft konstatierte ökonomisch-pragmatische Erzählen und die ‚Unsichtbarkeit‘ des Gemachten. Auch jenseits des Atlantiks war man sich der Zuschreibungen nur allzu bewusst. Andrew Sarris adaptierte die *politique des auteurs* als *auteur theory* und gestaltete sie zum bisweilen chauvinistischen Werkzeug, um die Überlegenheit des amerikanischen Films zu ‚beweisen‘. Der Historiker und Amerikanist Richard Pells (1993: 69) folgert im Kontext der Austauschverhältnisse zwischen europäischen und US-amerikanischen Kulturgütern: „America is seen as irredeemably avaricious, materialistic, frantic, violent, culturally sterile, standardised, vulgar, without spirit or soul – in vivid contrast to a refined, mature, sophisticated, socially conscious and responsible European civilisation adept at creating and

preserving the amenities of human life (the history of 20<sup>th</sup> century Europe notwithstanding).“ Kritiker dieser Dichotomie wiederum haben angemerkt, dass die *einzig*e Kultur, die die etwa 500 Millionen Einwohner der Europäischen Union gemein hätten, *amerikanische* Kultur sei (Ellwood u.a. 1993: 329). Und doch, selbst in einer gerade veröffentlichten filmwissenschaftlichen Dissertationsschrift zum Thema *Europäische Filmpolitik* prägt die nicht einmal ironisch gemeinte Überschrift „Europa – Wiege der Kultur“ das erste Unterkapitel des Haupttextteils (Wasilewski 2009: 19ff.).

Noch heute bestimmt dieses Bias den Großteil der internationalen Studien zur Geschichte des europäischen Films (Fanbücher und Memorabilia explizit ausgenommen). Was das akademische Angebot angeht, so könnte man z.B. leicht den Eindruck gewinnen, in Italien wären nach 1945 nur neorealistiche Filme und Autorenfilme gedreht worden und in Deutschland habe es weder den Heimatfilm noch kommerziell erfolgreiche Serien wie etwa die *Schulmädchen-Report*-Filme (BRD 1970-80) oder die *Lümmel*-Filme (BRD 1968-72) gegeben. Tatsächlich aber waren es die Filme der populären Kinematografien, die in der Regel dafür verantwortlich waren, dass sich diese Filmindustrien nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt noch einmal rekonstituieren konnten: in Deutschland mit den als ‚Papas Kino‘ geschmähten Lustspielen, Heimatfilmen und Sexfilmen; in Frankreich mit den stark auf Nationaldiskursen ausgerichteten Komödien mit Stars wie dem immer hektisch-hysterischen Louis de Funès und dem ungelenk, doch zugleich akrobatischen Pierre Richard; in Großbritannien mit Serien wie der *Carry on*-Reihe (1958-; bislang über 30 Kinoproduktionen) und den James-Bond-Filmen (1962-); oder den spanischen B-Horrorfilmen eines Paul Naschy und insbesondere dem italienischen *cinema popolare*, das eine Schlüsselrolle für die Entwicklung der italienischen Filmindustrie in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg spielte.

Gerade Italien ist ein gutes Beispiel für die heute mehr oder weniger absichtlich vergessene europäische Studiogesichte. Insbesondere in den *anni di oro*, den ‚goldenen Jahren‘ zwischen 1955 und 1970, gelang es *Cinecittà*, eine enorm erfolgreiche Produktion von Genrefilmen zu lancieren, die auch international äußerst erfolgreich exportiert werden konnten. Die *Pepla*, die italienischen ‚Sandalenfilme‘ dieser Ära, waren deren erste bedeutende Welle, und sie markierten einen grundlegenden Wandel in der Verfasstheit der italienischen Filmindustrie: Vom Erzeuger vermeintlich ‚genuin italienischer‘ Filme wie den Werken des *Neorealismo* und einiger weitgehend an nationale oder gar regionale Publika adressierter Genrezyklen wandelte sich Italien zum Lieferanten und Exporteur von Populärfilmen für ein transnationales Massenpublikum. Mitte der 1950er Jahre machte der Filmexport bereits etwa 40 Prozent der Gesamteinnahmen der

Filmindustrie aus (Wagstaff 1998), bald war Italien der weltweit größte Filmexporteur nach Hollywood; ein Faktum, das heute bei einem großen Teil europäischer Filmwissenschaftler wahrscheinlich eher Verwunderung hervorrufen würde, als dass es als bekannt vorausgesetzt werden dürfte. Selbst der kürzlich bei Edition text + kritik veröffentlichte Tagungsband zum italienischen Kino der 1960er Jahre nivelliert trotz seines Titels „Die goldenen Jahre“ einen bedeutenden Hintergrund dieses Begriffs (Kobner/Schenk 2009): Die *anni di oro* waren sowohl quantitativ wie auf der Ebene des (internationalen) kommerziellen Erfolges bestimmt von Genrezyklen wie den *film storici mitologici a basso costo* und den *Western all'italiana*. Auf den über 500 Seiten des zum Autorenfilm fraglos ergiebigen Werkes finden sich jedoch gerade einmal 70 Seiten, die das ebenso einflussreiche wie erfolgreiche Genrekino untersuchen.

Die als italienisch-europäische Koproduktionen realisierten ‚Italowestern‘ der 1960er Jahre waren ebenso wie die ihnen unmittelbar vorangegangene Welle der *Pepla* ein Extrembeispiel für die effektive Ausbeutung populärer Genres durch europäische Produzenten, die aus einzelnen erfolgreichen Filmen durch Adaption, Variation, Imitation, Kopie und Persiflage eigene, äußerst erfolgreiche Subgenres gestalteten. Deren Motive und Handlungslinien wurden dann so lange wiederholt und in leichter Variation neu aufgelegt, bis der Markt endgültig gesättigt war und das nächste Subgenre aufgetan werden musste. Bis heute scheinen Pierre Bourdieus Regeln der bürgerlichen Distinktion jedoch den filmwissenschaftlichen Betrieb zu dominieren und eine Reevaluierung solcher Genrefilme zu verhindern: Luchino Visconti, Federico Fellini und Pier Paolo Pasolini (allesamt übrigens Norditaliener) stehen im Zentrum der Wahrnehmung; Genreregisseure wie Raffaello Matarazzo, Vittorio Cottafavi, Sergio Corbucci, Sergio Leone, Antonio Margheriti und Sergio Sollima (bis auf Cottafavi allesamt Römer) wiederum bestenfalls an der Peripherie. Hier setzt sich ein strategischer Identitätsdiskurs fort, der ein sehr spezifisches Europa konstruiert und statt den Filmen aus Europa – natürlich auch *für* Europäer und ausgerichtet an deren unterschiedlichen Interessen, ästhetischen und thematischen Vorlieben – einen homogenisierten *europäischen Film* überliefert.

## II. Der europäische Populärfilm in der Forschung

Grundsätzlich scheint in der filmwissenschaftlichen Forschung in Bezug auf diese Ausgrenzungen ein impliziter Konsens zu bestehen. In der Intensität finden sich jedoch durchaus Abstufungen. Wie bereits erwähnt, bestimmen die in Deutschland verbreiteten Standardfilmhistoriografien hinsichtlich der Darstellung des europäischen Kinos eine Fixierung auf den Autorenfilm. Diese letztlich auf

exkludierenden Vorurteilen basierenden und bisweilen einfach faktisch falschen Darstellungen sind tatsächlich so allgegenwärtig, dass einzelne Beispiele auszuwählen, fast schon wieder Schwierigkeiten bereitet. Das von Ulrich Gregor – Mitbegründer der Freunde der deutschen Kinemathek, des Arsenal Kinos und ehemaliger Leiter des internationalen Forums des jungen Films der Berlinale – verfasste *Geschichte des Films* ist zwar älter, gilt jedoch als Standardwerk. Die enthaltenen Abschnitte zur deutschen, französischen und italienischen Filmgeschichte sind geprägt von Gregors offen wertender Ablehnung des ‚publikumsnahen Kommerzfilms‘ beziehungsweise der Regisseure, die er als die ‚Kommerzialisten‘ des europäischen Films ausmacht (vgl. Gregor 1978: 106). Folglich führt diese entsprechend lückenhafte *Geschichte des Films* nur ausnahmsweise Spielarten des italienischen und französischen Genrekinos an und unterschlägt am bundesdeutschen Kino gänzlich die äußerst erfolgreichen Karl-May-Adaptationen und die eine beeindruckende Zahl ausmachenden Heimatfilme. 30 Jahre später hat sich in der deutschen Publikationslandschaft nur wenig geändert. Auch James Monacos an Hochschulen für filmwissenschaftliche Einführungskurse verwendetes Standardwerk *Film verstehen* (Monaco 2008; in 10. deutscher Auflage) nimmt die traditionelle Perspektive auf den Film aus Westeuropa ein. Die hier gebotene Filmgeschichte (S. 301-330) wird von einer eurozentristischen Autorenfilmer-Perspektive bestimmt, die mit einer Verachtung des Populären amalgamiert ist. Filmische Ausdrucksformen mit „deutlich unterscheidbare[n], persönliche[n] Handschriften“ erscheinen grundsätzlich als europäischer Stil, dem „zum größten Teil [...] das Hollywood-Kino [als] das Produkt zahlloser Handwerker“ gegenübersteht (ebd.: 310). Bis auf vereinzelte und explizit abwertende Abschnitte identifiziert Monaco den europäischen Nachkriegsfilm nur im *Neorealismus*, den *Neuen Wellen* und den *auteurs*; „persönlich, erfinderisch, nicht abgeklatscht und die zeitgenössische Erfahrung direkt ansprechend“ (ebd.: 314). Der westdeutsche Nachkriegsfilm dagegen sei „bis weit in die sechziger Jahre hinein [also bis zum *Neuen Deutschen Film*, H.S./A.Z.] eher eine Art ästhetischer und ökonomischer Sumpf, auf dem einzelne Blüten trieben, die jedoch bald wieder verschlungen wurden“ (ebd.: 325). Diese pauschale Abwertung des Populärfilms als entindividualisierenden „Sumpf“, dem die ästhetisch-künstlerischen „Blüten“ solitärer Schöpfer gegenüberstehen, ist ebenso faktisch zweifelhaft wie repräsentativ für die pejorative Haltung, mit der noch heute dem populären Film begegnet wird.

Differenzierter ist da schon die von Jacobsen/ Kaes/ Prinzler (2004) herausgegebene *Geschichte des Deutschen Films*, die den Anspruch erhebt, auch den „Einfluß [des Films] auf die Menschen, auf ihre Phantasien, ihre Träume und ihre psychische Realität“ und „sein[en] Warencharakter, seine technische Reprodu-

zierbarkeit und seine ideologische Funktionalität“ anzuerkennen, also auch im deutschen Film „selbstverständlich, zuerst einmal ein Industrieprodukt, ein[en] Unterhaltungsfaktor, ein Freizeitvergnügen“ zu sehen (ebd.: 8). Diese Vorgabe lösen auch hier allerdings nur einige Essays des Sammelbandes ein. So behandeln Fritz Göttler (Göttler 2004: 167-206) und Norbert Grob (Grob 2004: 207-244) in ihren Einträgen zum westdeutschen Nachkriegsfilm neben *auteurs* und *réalisateurs* auch Genres, Formeln und Stars, wobei insbesondere Grob für die 1960er Jahre eine Dichotomie von Kunst und Massenunterhaltung für den deutschen Film konstatiert (ebd.: 207). Dennoch werden auch diese Essays weitgehend von den Werken der Autorenfilmer dominiert und die erfolgreichen Koproduktionen dieser Jahre fast völlig ausgeblendet, obwohl doch alleine in den 1960er Jahren geschätzte über 300 deutsche Koproduktionen mit Italien entstanden. In der deutschen Publikationslandschaft finden sich ansonsten lediglich die von Georg Seeßlen seit den 1970er Jahren publizierten Bände zum Populärfilm- und Genrekino, die auch einige ästhetisch-kritische Abhandlungen zum europäischen Genrefilm enthalten, deren Details jedoch nicht immer zuverlässig sind (Reihe *Grundlagen des populären Films*; 1976ff.).

### **Gegenwärtige Forschungslage**

Während in Deutschland der europäische Populärfilm also weitgehend unerforscht geblieben ist, haben in den USA Standardwerke wie *The Classical Hollywood Cinema* den Mythos um die nach 1945 sofort einsetzende Dominanz des US-amerikanischen Kinos in Europa zum filmhistorischen Allgemeinwissen erhoben (Bordwell/ Staiger/ Thompson 1985: 378ff.). Das akademische Publikationsangebot Großbritanniens und Italiens dagegen bietet zumindest einige Standardwerke, die auch den Populärfilm einzelner europäischer Nationen aus wissenschaftlicher Perspektive betrachten. So haben italienische Filmwissenschaftler wie Gian Piero Brunetta und Lino Micciché bereits in den 1980er Jahren nationale Filmhistoriografien verfasst, die zumindest in Unterkapiteln Aspekte des Populärfilms thematisieren (Brunetta 1982, Micciché 1986), und Vittorio Spinazzola hat mit *Cinema e pubblico* (Spinazzola 1985) einen Abriss des populären italienischen Films zwischen 1945 und 1965 vorgelegt. In Großbritannien sind insbesondere die vom *British Film Institute* herausgegebenen *Companions* und *Cinema Books* zu einzelnen europäischen Kinematografien hervorzuheben, die sich meist durch neutrale und facettenreiche Darstellungen auszeichnen, in denen jedoch konzeptionell bedingt populäre Genres nur in Aspekten behandelt werden (beispielsweise Nowell-Smith/ Hay/ Volpi 1996).

Lediglich in Großbritannien, Holland und Frankreich finden sich relevante

Einzelstudien, die erste Schritte in der Erforschung des europäischen Populärfilms initiiert haben. Besonders hervorzuheben sind hier Sorlin 1991, Dyer/Vincendeau 1992, Nowell-Smith/Ricci 1998, Eleftheriotis 2001, Bertin-Maghit 2000 und Bergfelder 2006. Dabei legt Sorlin den Schwerpunkt auf die Filmrezeption in Europa und soziologische Aspekte des Filmkonsums. Dyer/Vincendeau und Eleftheriotis stellen bislang die einzigen bedeutenden Studien dar, die gänzlich dem Populärfilm gewidmet sind. Beide Werke gehen allerdings kaum systematisch vor, sondern sind als Sammelband (Dyer/Vincendeau 1992) entweder kursorisch konzeptioniert oder versammeln eine Reihe von Fallstudien (Eleftheriotis 2001). Dabei bleibt Eleftheriotis zwar stark textanalytisch orientiert, geht aber mit Betrachtungen von beispielsweise Open-Air-Kinos punktuell auch auf Rezeptionssituationen ein. Bertin-Maghit befasst sich ausdrücklich mit der europäischen Dimension des Kinos der 1950er Jahre und bemüht sich um eine Integration ökonomischer und ästhetischer Aspekte, bleibt aber dennoch weitgehend bei der komparatistischen Feststellung nationaler Spezifika stehen. Bergfelders Studie *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s* (2006) ist auf die internationale Komponente des westdeutschen Populärkinos der 1950er und 1960er Jahre fokussiert und hat mit der Aufarbeitung transnationaler Aspekte einen bedeutenden Teilbereich des europäischen Populärfilms erschlossen. Auch aufgrund der interdisziplinären Ansätze des Autors stellt das Buch eine der wichtigsten Publikationen in diesem Forschungsfeld dar. Bergfelder bezieht beispielsweise für die Analyse des Phänomens der Karl-May-Western auch die damalige Berichterstattung in der Jugendzeitschrift *Bravo* und Entwicklungen in der Tourismusbranche ein. Joseph Garnarcz' Habilitationsschrift zum populären deutschen Film (1996) liefert zudem hinsichtlich statistischer Erhebungen einen fruchtbaren Ausgangspunkt, wobei einzelne der dort versammelten tabellarischen Aufstellungen für einen Abgleich mit anderen Kinematografien herangezogen werden könnten, so z.B. mit den Ergebnissen, die Corsi (2001) in ihrer *Storia economica del cinema italiano* zusammenstellt. Speziell in der französischen Literatur ist der Fokus auf Kino als nationale Institution stark ausgeprägt, wobei klassisch das ‚internationale‘ Hollywoodkino als Vergleichsfolie dient, wie etwa in Guy Hennebelles *Les Cinémas Nationaux Contre Hollywood* (2004). Als Verlängerung dieser nationalzentrierten Argumentation haben seit der Jahrtausendwende Publikationen zur europäischen Dimension des Kinos in Frankreich stark zugenommen, konsequenterweise unter der programmatischen Perspektive des Films als Werkzeug zur Konstruktion europäischer Identität im Rahmen der EU, etwa in Pervenche Beuriers *Les politiques européennes de soutien au cinéma: Vers la*

*création d'un espace cinématographique européen?* (2004), in Batz' *L'audiovisuel européen: Une enjeu de civilisation* (2005) oder Vivancos' *Cinéma et Europe: Réflexions sur les politiques européennes de soutien au cinéma* (2000).

Insgesamt ist also zu konstatieren, dass zu Einzelaspekten des Untersuchungsgegenstandes, vor allem zu nationalen Kinematografien, Genres, Produzenten und filmhistorischen Dekaden, durchaus verstreut Studien vorliegen. Sofern diese jedoch nicht die traditionell einseitige Sichtweise auf den europäischen Film einnehmen, so fehlt ihnen doch in der Regel sowohl die komparative wie transnationale Perspektive. Aus diesem Grund müssen die international vorliegenden Forschungsergebnisse zum europäischen Genre- und Populärfilm als unzureichend angesehen werden.

### **III. Ein unreines, ein populäres, ein europäisches Kino? – Gründe für den aktuellen Stand der Forschung**

Der gegenwärtige Mangel an relevanten Forschungsergebnissen und die Dominanz der auf Autorenfilm, Kunstkino und hermetisch dargestellte nationale Bewegungen verengten Perspektive werden nach unserer Auffassung im Wesentlichen durch sechs Ursachen bedingt:

- a) Eine trotz der gegenwärtigen Vorstöße der *Cultural Studies* tradierte Abwehrlhaltung vieler geisteswissenschaftlicher Disziplinen gegenüber populären Formen der Kunst, insbesondere des filmischen Erzählens, die implizit aus hierarchisierenden Kultur- und Kunstkonzeptionen erwächst. Diese Tendenz ist in den Filmwissenschaften Europas stärker ausgeprägt als in den USA, was unter anderem auf die klassisch hermeneutische Ausrichtung dieser Disziplin in Kontinentaleuropa zurückzuführen ist.
- b) Nationale sowie europäische Forschungsförderungsinstitutionen tendierten hinsichtlich filmhistorischer Forschungsprojekte oft dazu, solche Projekte zu fördern, die entsprechend der landläufigen nationalen oder europäischen Selbstwahrnehmung als repräsentativ angesehene Untersuchungsgegenstände erforschen. Populärfilm wurde nur selten hierzu gezählt.
- c) Zu dieser Situation trägt bei, dass Termini wie Populärfilm und Kunstfilm, nationales, internationales und europäisches Kino selten oder nur widersprüchlich definiert und fast grundsätzlich als Kategorien einer statischen Taxonomie verwendet werden.
- d) Die Primär- und Sekundärquellenlage hat den Forschungszugang erschwert. Zum skizzierten Untersuchungsgegenstand finden sich i.d.R. signifikant weniger

zeitgenössische (feuilletonistische) Kritiken in nationalen und internationalen Publikationsorganen, es liegen international nur wenige wissenschaftliche Studien vor, auf denen weitere Forschung aufbauen konnte. Die Datenlage für Besucherzahlen oder filmindustriellen Eckdaten ist sehr uneinheitlich und oft relativ schwierig zugänglich.

e) Für die bisherige Ausrichtung filmhistorischer Studien ist eine Wahrnehmung europäischer Kultur mitverantwortlich, die sie *ex negativo*, das heißt im Kontrast zu den Produkten der US-amerikanischen Kultur definiert. Als Folge ihrer oberflächlichen – formalen und produktionstechnischen – Ähnlichkeit zu den Kulturprodukten der Vereinigten Staaten wurden die spezifischen dynamischen Eigenschaften des europäischen populären Kinos sowohl im akademischen Diskurs wie auch in der Filmkritik oft unterschlagen. Diesen Diskursen zugehörig ist auch die Betrachtung der europäischen Filmindustrien als jeweils *nationale* Kineematografien und der US-amerikanischen Filmindustrie – aufgrund ihrer konstant weltweit erfolgreichen Distribution – als einer *internationalen* Filmindustrie.

f) Ebenfalls einflussreich für diese einseitige Ausrichtung der Filmwissenschaft war die Fixierung der Filmgeschichtsschreibung auf Regisseure als herausragende Schöpfer von Kunstwerke. Aus der impliziten Übernahme der durch die Filmkritiker der französischen *Les Cahiers du Cinéma* Mitte des letzten Jahrhunderts etablierten ‚Autorenpolitik‘ in den akademischen Diskurs, mit der gleichzeitigen Exklusion der ursprünglichen Offenheit des Konzepts für populärkulturelle Trends, entstand eine Filmhistoriografie, die in Bezug auf die Geschichte des europäischen Kinos ganze Trends, Zyklen und ästhetische wie thematische Entwicklungen nicht erfassen konnte.

g) Als internationale Koproduktionen realisiert waren viele der europäischen Populärfilme nur schwierig in ein Muster nationaler Zuordnung einzufügen, was sie wiederum durch beide Hauptraster – den Autorenfilm und das ‚Nationalkino‘ – hindurch fallen ließ.

### ***Der europäische Film und die Problematik des Kulturbegriffs***

Während sich die Perspektive der Filmwissenschaft auf das Kino in Europa ausweitet – wenn auch nur zögerlich – hat das weitere Diskursgefüge eher den gegenteiligen Weg eingeschlagen. Der *cultural turn* in den Geistes- und Sozialwissenschaften sowie der ökonomisch-politischen Sphäre hat ein neues Primat der Kultur spürbar gemacht. Kultur soll, so der politische Tenor, als Medium von Kommunikation einen Beitrag zur Konstruktion einer auch europäischen Identität leisten, womit ein grundlegender Konstitutionsmechanismus von Nationalmodel-

len auf eine supranationale Ebene gehievt werden soll. Die Europäische Gemeinschaft gab schon 1973 in Kopenhagen die erste Erklärung zu einer ‚europäischen Identität‘ ab, die sich stark am Kulturbegriff orientierte. Aber die Identitäts- und damit die Kulturfrage entwickelt in der „spezifischen europäischen Stressvariante“ (Segers/Viehoff 1999), der Vermittlung zwischen etablierten und neueren osteuropäischen Nationalstaaten seit 1989, neue Schwungkraft. Der Streit über die GATT-Verhandlungen der frühen 1990er Jahre um Sonderkonditionen für den Kulturbereich setzte die *ex-negativo*-Identitätskonstitution Europas als und durch Abgrenzung zu den USA fort. Eine zunehmende Anzahl von Initiativen der EU soll die Identitätsbildung fördern, akademisch etwa durch den im Rahmen des Erasmus-Programms und in einem Universitätsverbund eingeführten Master-Studiengang ‚Euroculture‘. Allerdings ergreift dieses Bewusstsein für den instrumentellen Wert von Kultur inzwischen global Legislative wie Exekutive, wobei derzeit Japan eine politische Avantgarde-Stellung in Bezug auf die Mobilisierung von Kultur zukommt (Zahlten 2008). In den einzelnen europäischen Ländern folgen dagegen Filmförderprogramme scheinbar quer zum europäischen Integrationsprozess zunehmend dem britischen Modell eines nationalstaatlich orientierten *culture test*, der nach Multiple-Choice-Kriterien die kulturelle Proximität und Förderungswürdigkeit ermittelt (McQuillian 2008). Staatliche Bürokratien und die Legislative bleiben in dieser Situation besonders gefordert, zum Teil müssen sich aber auch Gerichte mit der Auslegung der manchmal nur wenig überzeugenden Kriterien befassen. Nach dem Gerichtsprozess um den Film *Un long dimanche de fiançailles* (Mathilde – Eine große Liebe; 2004) empörte sich der Regisseur Jean-Pierre Jeunet darüber, dass sein Film trotz Darstellern, Regisseur und technischem Personal französischer Staatsangehörigkeit nicht ‚französisch‘ genug war, um staatliche Fördergelder zu bekommen (Boespflug/Jeunet 2004). Mit EU-finanzierten Initiativen wie der ‚Moving Image Database for Access and Re-use of European Film Collections‘ (MIDAS) seit 2006 oder dem Aufbau des zentralen europäischen Filmportals ‚European Film Gateway‘ (EFG) seit September 2008 werden zwar Versuche unternommen, über ein neu definiertes ‚Filmerbe‘ einen spezifischen Europadiskurs zu installieren. Dennoch liegt sowohl der national wie auch der europäisch geprägten kulturorientierten Identitätspolitik ein eher diffuses Instrumentarium zugrunde.

Die Frage der Legitimität solcher kulturell ausgerichteter Techniken der Identitätskonstruktion auf der politisch-instrumentellen Ebene soll hier nicht diskutiert werden. Es soll keine Replik auf die Vorschläge für den Nachvollzug nationaler Identitätsbildung auf europäischer Ebene gegeben werden (vgl. etwa

Habermas/Derrida 2003). Was jedoch dringend vonnöten wäre, ist ein empirisch abgesichertes, dem Medium Film adäquates historiografisches Modell, mit dem bisher verdeckte Mechanismen internationaler und transnationaler Dynamiken in Filmproduktion und Filmindustrie untersucht werden könnten. Nicht nur auf den Ebenen von Ästhetik und Narration scheinbar explizit nationaler Produktionen, sondern insbesondere in europäischen Koproduktionen und transnationalen Vertriebsstrategien waren Europadiskurse schon strukturell angelegt. Auch daher ist die hier vorgelegte Argumentation (zunächst) auf den westeuropäischen Raum beschränkt, in dem sich nach 1945 ein System ‚Europa‘ politisch, ökonomisch und auch ästhetisch zu etablieren suchte, welches direkt in die heutigen Prozesse zunehmender selektiver europäischer Entgrenzung und Abschottung mündet. Aus den bisher einseitig auf den Autorenfilm und einzelne nationale Bewegungen ausgerichteten Eurofilm-Historiografien wurden wesentliche Prozesse westeuropäischer Öffentlichkeitskonstitution ausgeschlossen. Am tatsächlich erfolgreichen und rezipierten Kino wurden die Transformations- und Kommunikationsprozesse, die zur Etablierung von Symbolgemeinschaften zentral sind, bislang nur unzureichend erfasst und analytisch verarbeitet. Tausende von Filmen, Hunderte von Stars, Dutzende von Genres und unzählige Geschichten wurden zugunsten einer bestimmten Narration von Europa nachträglich exkludiert und eine breite Diskursgeschichte des westeuropäischen Films entsprechend verdunkelt.

Dabei lässt sich die Fragwürdigkeit eines auf kultureller Reinheit basierenden Modells leicht demonstrieren, etwa anhand eines der wenigen kanonisierten Beispielen von Populärfilm in Europa wie Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (Für eine Handvoll Dollar; I-E-BRD 1964). Dieser in Italien und international immens erfolgreiche europäische Western war zunächst einmal ein kaum verdecktes Plagiat von Akira Kurosawas *Yojimbo* (JAP 1961). Aber schon die vermeintliche erste filmische Ebene, Kurosawas ‚Original‘ *Yojimbo*, kann als Parodie der japanischen *Chambara* gelesen werden ebenso wie als Inszenierung von Dashiell Hammetts *Red Harvest* (1929), Re-Inszenierung von George Stevens‘ *Shane* (Mein großer Freund Shane; USA 1953) im *jidai-geki*, oder aber er funktioniert – ohne die Kenntnis dieser Bezüge – durchaus als barock inszenierte Groteske. Sein italienisches (bzw. europäisches) Remake *Per un pugno di dollari* lässt sich mit den zusätzlichen Verweisen auf den US-amerikanischen Western, die Leone mit nachgerade postmodernem Gestus als Zitate und Anspielungen unterbringt, schließlich kaum noch exklusiv der ‚italienischen Kultur‘ zuschreiben. Auffällig ist zudem der geradezu hybride industrielle Charakter des Werks: Leones Film ist eine europäische Koproduktion, mit Beteiligung von italienischen, spanischen und

bundesdeutschen Produktionsfirmen. Die Schauspieler wurden, wie für Koproduktionen dieser Zeit üblich, aus den drei Produktionsländern rekrutiert, die Hauptrolle übernahm der US-amerikanische Fernsehdarsteller Clint Eastwood. Viele der Innenaufnahmen entstanden in Cinecittà, die Außenaufnahmen wiederum in der südspanischen Landschaft um Almería (teilweise auch in den verfallenen Kulissen von Joaquín Luis Romero Marchents spanischen *Zorro*-Filmen), um so eine Imitation der Landschaft der südlichen Grenzstaaten der USA zu ermöglichen. Als der Film in Italien erstaufgeführt wurde, versteckte sich ein Großteil des Teams hinter amerikanisierten Pseudonymen – der Film wurde also von den Beteiligten als amerikanisches Produkt ‚maskiert‘. Erst nachdem er sich zu einem Welterfolg entwickelt hatte, wurde er zum italienischen Film umetikettiert und die Vorspanntitel überarbeitet, so dass nun ein Großteil der italienischen Beteiligten unter eigenem Namen firmiert. Was ist Leones Film also? Ein italienischer Film? Ein europäischer Film? Ein europäisierter Western? Die Europäisierung eines amerikanisierten Samurai-Films? Vielleicht gar in jeder Beziehung ein transnationaler Film, frühes Zeugnis der Globalisierung der Filmindustrie? Nicht einmal im Hinblick auf die Dialoge des Films kann von *einer* Originalfassung gesprochen werden: Am Set wurde ohne direkten Ton gearbeitet, bei der Postsynchronisation sprachen die Schauspieler meist nur die für ihren Sprachraum erstellte Fassung. In Italien erhielt Clint Eastwood etwa die wesentlich tiefere und ‚männlichere‘ Synchronstimme des Schauspielers Enrico Maria Salerno, in Deutschland wurde er von Klaus Kindler gesprochen, zugleich der damalige Synchronsprecher von James Bond, was alternative Bedeutungszusammenhänge eröffnet. Letztlich gibt es also schon im Hinblick auf den Soundtrack vier konkurrierende ‚Originalfassungen‘: italienische, englische, spanische und deutsche Fassung. Und da der Film in Westdeutschland bei seiner Wiederaufführung in den 1970er Jahren noch einmal eine Neusynchronisation erhielt, zirkulieren selbst in Deutschland zwei deutlich voneinander abweichende Fassungen, die jeweils eine andere Intention der Lokalisierung belegen: eine Version eher ernsthaft, die andere eher komödiantisch abgemildert.

#### **IV. Dreizehn Thesen zum europäischen Populärfilm**

1) Populärfilm in Westeuropa nach 1945 besitzt trotz seiner hohen Diversität in Teilbereichen eine diskursive Kohärenz, die historisch bedingt ist und die Bezeichnung ‚(west-)europäisches Populärkino‘ rechtfertigt. Populärfilm aus Europa beziehungsweise innereuropäische Koproduktionen behandeln andere Themen und Diskurse als – um nur die produktivsten Filmindustrien zu nennen – vergleichbare

Produktionen aus den USA, Indien oder Japan. Solche ästhetischen und inhaltlichen Abweichungen sowie Unterschiede in der Rezeptionshaltung resultieren zunächst aus der Ausrichtung auf ein westeuropäisches Publikum, aus transkulturellen Austauschprozessen und aus dem politisch-ökonomischen Integrationsdruck im Westeuropa nach 1945. Die gegensätzlichen Tendenzen von Nationalisierung und Herausbildung einer (diffusen) europäischen Identität durch den wirtschaftlich-politischen Aufstieg des Gemeinschaftsprojekts Europäische Union hat ebenso seine Spuren hinterlassen, wie die Ausbildung einer Tourismusindustrie und die Intensivierung von Migrationsbewegungen ab den 1950er Jahren.

2) Hinsichtlich der tatsächlichen Filmkonsumption bestand im Europa der Nachkriegszeit, entgegen der traditionellen Selbstwahrnehmung und mit Ausnahme der unmittelbaren Nachkriegszeit, zumindest bis Mitte der 1970er Jahre keine eindeutige Dominanz US-amerikanischer Filmproduktionen. Dies ist für Teilbereiche (etwa für Deutschland) bereits nachgewiesen, ein europäischer Vergleich, der dies durch Kinobesucherkzahlen, Einspielergebnisse und weitere Methoden belegt, liegt jedoch bislang nicht vor. Es wäre etwa zu prüfen, ob die von Sigl/ Schneider/ Tornow (1986), Thiermeyer (1994) und Garncarz (1996) für Deutschland gelieferten Ergebnisse in ähnlichem Ausmaß für Italien und Frankreich gelten.

3) Die Konstruktion Westeuropas im öffentlichen Diskurs erfolgte – insbesondere nach 1945 – im Wesentlichen *ex negativo* und in Hinblick auf die USA, wobei für die Entstehung einer westeuropäischen filmkulturellen Identität die Abgrenzung zum US-amerikanischen Populärkino eine herausragende Rolle spielte. Im Hinblick auf die Filmgeschichtsschreibung führte dies jedoch zu Verzerrungen und der Ausblendung des Populärfilms aus Westeuropa. Die Prozesse der Konstruktion dieser spezifischen Relation sowie die rechtliche, ökonomische und ästhetische Dynamik zwischen den Kinematografien Europas und der Vereinigten Staaten verdienen aus diesem Grund gesonderte Beachtung.

4) Der transatlantische filmkulturelle Transfer wird von bilateralen Wechselwirkungen und Interdependenzen bestimmt. Ein einfaches Dominanzmodell greift entschieden zu kurz, um den Transferprozess zu untersuchen, der *selbst* einen Teil der Konstruktion europäischer Identität durch Film darstellt. Wir haben es mit einem flexiblen Reziprozitätsverhältnis zu tun, wobei Signifikanten europäischer Kultur in Amerika selektiv adaptiert und umgeformt werden und sich Europa im Wechselspiel von „Attraktion und Abwehr“ (Linke/Tanner 2006) Signifikanten US-amerikanischer Kultur aneignet. Dabei wird die dislozierte Populärkultur nicht nur neu gelesen und umgedeutet, sie wird teilweise auch gezielt verändert und transformiert. Man müsste in Bezug auf Teilphänomene der Genregeschichte des westeuropäischen Films also von einer *Europäisierung* amerikanischer Kultur-

signifikanten sprechen. Ein gutes Beispiel hierfür sind die europäischen Western der 1960er Jahre, die eine Dekodierung und Dekontextualisierung der Ikonografie, Werte und narrativen Techniken der in Europa zu dieser Zeit äußerst beliebten US-amerikanischen Western vollzogen, wobei die einzelnen Genrebausteine durch die europäischen Filmproduzenten und Filmteams – ebenso wie durch das Publikum – rekontextualisiert und neu zusammengesetzt wurden. Das Ergebnis ist weder identisch mit US-amerikanischen Western noch eine reine Imitation, sondern vielmehr eine kommerziell äußerst erfolgreiche Anverwandlung, die zudem in ihrem nachgerade postmodernen Umgang mit dem Original ein gänzlich neues Verhältnis zum filmischen Text und Zeichen etabliert hatte (Steinwender 2009).

5) Dementsprechend ist ein gebrochener Umgang mit Genreregeln in vielen westeuropäischen Nachkriegsproduktionen auffällig. Zum Teil ist dies durch konkrete externe Faktoren bedingt: So begünstigen etwa geringere *production values* (im Vergleich zu den US-amerikanischen, höher budgetierten Produktionen, die nach Europa exportiert werden) eine andere ästhetische Herangehensweise, die Herausbildungen alternativer Erzähltechniken und einen Wandel des Verhältnisses zum Gegenstand, was sich etwa in Ironie oder Stilisierung, Klischeeisierung oder dem Unterlaufen und Umschreiben von Genreregeln äußert. Gleichzeitig formen sich die Reaktionen auf diese Zwänge im Kontext etwa der Bewältigung von Modernisierung, Demokratisierung vormals totalitärer Systeme und der ideologischen Teilung Europas bis 1989 aus.

6) Gerade der freie und bisweilen ‚räuberische‘ Zugriff auf Zeichen, Texte, Figuren und Plotelemente sowie ihre Umformung und Neuordnung (vgl. Hypothese 4) prägte bis in die 1980er Jahre Populärfilme aus Europa in einem starken Ausmaß und grenzt dieses Populärkino ab von dem von Bordwell/ Staiger/ Thompson beschriebenen klassischen Hollywoodkino, dem die Illusionierung des Zuschauers als grundlegende Prämisse gilt. Ein Teil des Vergnügens der Rezipienten an diesen filmischen Texten begründet sich gerade in ihrer nicht verschleierte Umdeutung und erfolgreichen Reterritorialisierung sowie dem ausgestellten Antirealismus und der Künstlichkeit der Filmprodukte.

7) Für die europäischen Filme, welche Sprach- und Kulturgrenzen innerhalb Europas leichter überwinden konnten, sind ausschlaggebende Faktoren anzunehmen wie etwa a) konsensfähige(re) Geschlechter-, Gender- und Körperbilder sowie Genremodelle bzw. ein Konsens darüber, welche Modelle auf welche Weise verhandelt werden; b) die Vermittlung grenzüberschreitend akzeptierter Gesellschafts- und Konsummodelle (oder die Offenheit der filmischen Texte dafür) und Repräsentationen eines vergleichbaren oder als erstrebenswert erachteten Modernisierungsgrades; c) die Offenheit für Anverwandlung, Adaption und allegorische

Übertragung auf Lebenserfahrung der Rezipienten oder d) die filmische Ermächtigung eines touristischen oder exotistischen Blicks der Rezipienten, der sich gerade an von seiner Alltagswelt abweichenden Attraktions- und Sensationsdarbietungen erfreut. So wird eine auf Regional- oder Nationalstereotype abzielende europäische Komödie tendenziell eher vielen europäischen Publika „fremde“ Gesellschaftsrepräsentationen transportieren, als ein in einem beispielsweise touristisch bekannten Milieu Europas angesiedelter Agententhriller. Unter Umständen kann aber auch ein sprachlich und thematisch explizit lokal verankerter Film wie Dany Boons *Bienvenue chez les Ch'tis* (Willkommen bei den Sch'tis; F 2008) durch eine geschickte, auch auf touristische Codes setzende Marketingkampagne in Deutschland, Italien und Großbritannien erfolgreich verliehen werden.

8) Das Nationalstaatskonzept und die ihm inhärenten Spannungen bilden bestimmende Diskurse des westeuropäischen Populärfilms. Diese spielen jedoch auch bei der ostentativen Verwässerung nationaler Signifikanten eine Rolle. Die nur scheinbar nationalzentrierten Erzählungen aus dem imaginären England des bundesdeutschen Edgar-Wallace-Produktionszyklus der 1960er Jahre wie auch das Fantasie-Amerika der italienisch-europäisch koproduzierten ‚Spaghetti‘-Western der 1960/70er Jahre machen ebenso wie z.B. die europäische Touristenattraktionen ausstellenden italienisch-französischen Agententhriller den postnationalen Gestus explizit. Stars wie Christopher Lee, Alain Delon, Franco Nero, Sophia Loren oder Brigitte Bardot belegten mit mühelosen Wechseln zwischen Produktionsländern die Permeabilität westeuropäischer Grenzen. Und auch Produzenten wie Artur Brauner in Berlin, Dino de Laurentiis in Rom oder Erwin C. Dietrich in Zürich erschlossen in dem gleichzeitig von Fragmentierung und Vernetzung geprägten Kontext Europas schnell transnationale Finanzierungs- und Vertriebsstrategien, trieben eine neue Ästhetik des Populären voran und adressierten ein explizit europäisches Publikum.

9) Neben einem auf transnationale Zirkulation ausgerichteten Kino besteht auch eine auf nationale wie in Teilen regionale Märkte ausgerichtete Produktion, die sich oftmals in ästhetischer wie politischer Abgrenzung zu den mitunter als National- oder Regionalcharaktere nivellierend aufgefassten Europadiskursen positioniert. Sichtbar sind vor allem länderspezifische Varianten wie etwa nationale ‚heritage films‘ und sogar regionale Varianten von Genres. Die in regionalen Dialekten gedrehten italienischen Melodramen und Musicals der 1950er Jahre sowie grundsätzlich die landestypischen Spielarten der Komödie stellen Beispiele für von europäischen Produzenten oftmals exklusiv für Einzelmärkte erstellte Filme dar, die sich vor allem dort amortisieren.

10) Innereuropäische Koproduktionen und Genrezyklen spielen eine herausra-

gende Rolle bei den westeuropäischen Identitätsdiskursen, da sie grenzüberschreitende Mischprodukte darstellen, die gezielt auf Segmente transnationaler Publika ausgerichtet wurden und durch internationales Kapital, Teams und Produktionsfirmen realisiert wurden. Solche oft pragmatisch ausgerichteten Kompromissprojekte unterscheiden sich von weitgehend national finanzierten Produktionen vergleichbarer Genres oftmals hinsichtlich textueller und formaler Kriterien, ästhetischer Strategien und Publikumsrezeption. Zwar haben legislative und transnationale Abkommen, nationale Filmförderung und supranationale filmpolitische und filmwirtschaftliche Subventionierungen wesentlich das Entstehen solcher Mischformen begünstigt. Sie haben jedoch auch zu Verzerrungen und zur Perpetuierung ‚nationaler‘ Stereotype geführt. Extremfälle bilden hier die Auswirkungen des britischen *culture test* und des deutschen Filmförderungsgesetzes, die in Bezug auf Großbritannien zu einem Rückgang von Koproduktionen geführt haben, während in Deutschland aktuell ein Boom internationaler Koproduktionen mit Bezug zu ‚deutschen Themen‘ zu verzeichnen ist. Auch der Fall der Aberkennung der französischen Filmförderung für Jean-Pierre Jeunets *Un long dimanche de fiançailles* (2004) aufgrund der mangelnden ‚französischen‘ Natur des Produkts wäre hier zu nennen.

11) Lediglich für etwa eineinhalb Jahrzehnte konnten die westeuropäischen Filmindustrien auch auf den außereuropäischen Märkten mit Hollywood ernsthaft konkurrieren: ab Mitte der 1950er Jahre bis Ende der 1960er, als in den Vereinigten Staaten das Studiosystem zusammenbrach, die Produktion eines seriellen (‚Genre‘-)Kinos in Europa ihren Höhepunkt erreichte und das Fernsehen noch nicht zu seiner heutigen Bedeutung aufgestiegen war. Obwohl die europäischen Nationalstaaten und ihre Zusammenschlüsse immer wieder protektionistische Quoten, nationale und europäische Filmpreise, Förderprogramme und Selbsthilfebündnisse installiert haben, so scheint der internationale Erfolg dieser Jahre insbesondere das Ergebnis der spezifischen historischen Situation zu sein. Im Zusammenspiel von Wirtschaftsaufschwung und Modernisierung, dem Entstehen eines breiten Konsumismus und dem damit einhergehenden verstärkten Bedarf nach einer nationalstaatlich wie europäisch geprägten Gebrauchskunst für Massenpublika konnte das europäische Kino wie seitdem nie wieder sein kommerzielles Potential entfalten. Der partielle ökonomische Niedergang des europäischen Populärfilms bis heute muss auch vor diesem Hintergrund betrachtet werden.

12) Die unterschiedlichen Grade der Offenheit von Texten für Anverwandlung und Nutzbarmachung durch Rezipienten sind Hauptgründe für die bessere Reisetauglichkeit bestimmter Texte gegenüber anderen. Es gilt für die Forschung solche Faktoren der Wechselwirkung von Text, Kontext und Rezeption herauszuarbeiten,

die diese Offenheit mit entscheiden. Populäres Vergnügen erfüllt für seine Konsumenten grundsätzlich die Funktion, Bedeutungen zu produzieren, die für diese ebenso relevant wie funktional sind bzw. durch Aneignung und Umwertung auf die eigene Lebenswelt bezogen werden können. Solche Funktionen werden etwa im Sinne von Roland Barthes' Konzepten von *plaisir* und *jouissance* vermittelt: Filmische Texte können von Rezipienten einerseits als allegorische Texte auf ihrer eigenen Alltagssituation bezogen werden, damit anverwandelt und nutzbar gemacht werden für die eigene Erlebniswelt (*plaisir*), sie erlauben zugleich das momentane Verschmelzen mit dem Text (*jouissance*), das reine Aufgehen in der Zeichenwelt, in den Formen, Farben und Klängen, dem Film als akustisch-visuellem Überwältigungssystem. Dies schließt keinesfalls eine doppelte Funktion dieser Filme aus, die von den individuellen Nutzern affirmativ oder widerständig gelesen werden können.

13) Die Verzahnung zwischen filmischen Texten einerseits und zwischen den westeuropäischen Kinematografien andererseits erscheint uns als ein geeigneter Ansatz, um spezifische Wege der Zirkulation von Filmen und Diskursen zu analysieren. ‚Populärfilm‘ zeichnet sich dabei ähnlich wie ‚Kunstkino‘ durch ein hohes Maß an Intertextualität aus, die einen grundlegenden Aspekt seiner Publikumsadressierung darstellt. Etwaige Unterschiede zwischen ‚Kunstfilm‘ und ‚Trivialfilm‘ sind auf der Ebene einer Untersuchung des intertextuellen, inter- und intramedialen Charakters des populären Films dementsprechend irrelevant. Die Aufladung des jeweils einzelnen Films mit unterschiedlichsten Bezügen (auch zum eigenen Genre oder als ironische Publikumsadressierung) eröffnet zusätzliche Bedeutungsebenen, die für ihre zeitgenössische Rezeption bedeutend, wenn nicht gar ausschlaggebend sind.

## V. Fazit

Obwohl am fragwürdigen Bipolaritäts-Mythos vom dominierenden amerikanischen Unterhaltungsbombast und der These vom europäischem Kunstfilm-Nischendasein schon länger Zweifel geboten sind, weigert sich das Großfilmwissenschaftlicher Forschung immer noch hartnäckig, dies anzuerkennen – sei es aus Bequemlichkeit oder aus der Angst, heilige Kühe zu schlachten oder institutionalisierte Lehrmeinungen umzuwerfen. Die spärlichen Untersuchungen zum europäischen Populärkino (etwa Dyer/Vincendeau 1992, Eleftheriotis 2001 und Bergfelder 2005) weisen auf eine deutliche Präferenz des europäischen Publikums für inländische bzw. europäische Koproduktionen mindestens bis

in die 1970er Jahre hinein hin. Weiterhin aber bildet die autorentheoretische Betrachtung *das* zentrale Analysewerkzeug der filmhistorischen Aufarbeitung der europäischen Kinematografien. Auch neuere Initiativen wie etwa Hermann Kappelhoffs Forschungsprojekt *Die Politik des Ästhetischen im westeuropäischen Kino* an der Freien Universität Berlin (seit 2007) befassen sich – ihrer thematischen Ausrichtung gemäß durchaus legitim – ausdrücklich mit dem Autorenkino. Als Folge dieser fast exklusiven Betrachtungsweise des westeuropäischen Films bleiben jedoch weite Erkenntnisräume unerschlossen. Dies ist eine kaum haltbare Situation für eine filmwissenschaftliche Forschung, die sich im Bewusstsein der geschichtstheoretischen Fallstricke um die Erschließung einer tatsächlich erlebten kinematografischen Kultur und der sie durchdringenden Diskurse bemüht.

Wir verstehen unsere Position als eine Einladung zu einer neuen und vorurteilsfreien Debatte über das, was den europäischen Film in seiner ganzen Vielfalt ausmacht, heute und in der Vergangenheit. Einwände, Widerspruch, Kritik, Korrekturen und Bekräftigungen sind entsprechend nicht nur willkommen, sondern mit der einen oder anderen Zuspitzung auch intendiert.

## VI. Literatur

- Batz, Jean-Claude (2005): *L'audiovisuel européen. Une enjeu de civilisation*. Biarritz u.a.
- Bergfelder, Tim (2006): *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York/Oxford.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre (Hg.) (2000): *Les cinémas européens des années cinquante*. Paris.
- Beurier, Pervenche (2004): *Les politiques européennes du soutien au cinéma. Vers la création d'un espace cinématographique européen?* Paris.
- Boesflug, Francis / Jeunet, Jean-Pierre (2004): *Film français ou production américaine?* In : *Le Monde*, 2.12.2004. Ebenfalls in: [http://www.supportscoursenligne.sciences-po.fr/sujets/marches\\_audiovisuel/exam\\_fev\\_2005.pdf](http://www.supportscoursenligne.sciences-po.fr/sujets/marches_audiovisuel/exam_fev_2005.pdf) (Dossier; Zugriff: 02.10.2009).
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kirstin (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York.
- Brunetta, Gian Piero (1982): *Storia del cinema Italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*. Roma.
- Corsi, Barbara (2001): *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*. Roma.
- Dyer, Richard / Vincendeau, Ginette (Hg.) (1992): *Popular European Cinema*. London/New York.
- Eleftheriotis, Dimitris (2001): *Popular Cinemas of Europe. Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York / London.
- Ellwood, David. W. u.a. (1993): *Questions of Cultural Exchange. The NIAS Statement on the European Reception of American Mass Culture*. In: Kroes / Rydell / Bosscher 1993: a.a.O., S. 321-333.

- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (darin Aufsätze von 1975 bis 2005). Amsterdam (= *Film Culture in Transition*).
- Garnarcz, Joseph (1996): *Populäres Kino in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur 1925-1990*. Köln (unveröffentl. Habil.-Schr.).
- Göttler, Fritz (2004): *Westdeutscher Nachkriegsfilm*. In: Jacobsen / Kaes / Prinzler 2004: a.a.O., S. 167-206.
- Gregor, Ulrich (1978): *Geschichte des Films ab 1960*. München.
- Grob, Norbert (2004): *Film der sechziger Jahre. Abschied von den Eltern*. In: Jacobsen / Kaes / Prinzler 2004: a.a.O., S. 207-244.
- Habermas, Jürgen / Derrida, Jacques (2003): *Nach dem Krieg: Die Wiedergeburt Europas*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. Mai 2003.
- Hennebelle, Guy (Hg.) (2004): *Les Cinémas Nationaux Contre Hollywood*. Paris.
- Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (2004): *Geschichte des Deutschen Films*. 2., aktual. u. erw. Ausgabe. Stuttgart/Weimar (zuerst: 1993).
- Koebner, Thomas / Schenk, Irmbert (Hg.) (2008): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München.
- Kroes, Rob / Rydell, Robert W. / Bosscher, Doeko F. J. (Hg.) (1993): *Cultural Transmissions and Receptions. American Mass Culture in Europe*. Amsterdam (= *European Contributions to American Studies*, Bd. XXV).
- Linke, Angelika / Tanner, Jakob (Hg.) (2006): *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*. Köln / Weimar / Wien (= *alltag & kultur*, Bd. 11).
- McQuillian, Libbie (2008): *Cultural Tests. The Culture Show*. In: *Screen International* 2008, Heft 1645, 16.-29.5.2008 (Sonderausgabe Koproduktionen und weltweite Filmfinanzierung), S. 18.
- Micciché, Lino (1986): *Il cinema Italiano degli anni '60*. 4. Aufl., Venezia (= *Cinema a cura di Lino Micciché e Giorgio Tinazzi / zuerst 1975*).
- Monaco, James (2008): *Film verstehen. Kunst. Technik. Sprache. Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. 10. Aufl., überarbeitet und erweitert (zuerst: 2000/1977/ = *rororo* Sachbuch).
- Nowell-Smith, Geoffrey / Hay, James / Volpi, Gianni (1996): *The Companion to Italian Cinema*. London.
- Nowell-Smith, Geoffrey / Ricci, Steven (Hg.) (1998): *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity. 1945 – 95*. London.
- Pells, Richard (1993): *American Culture Abroad. The European Experience Since 1945*. In: Kroes / Rydell / Bosscher 1993: a.a.O., S. 67-83.
- Seeßlen, Georg u.a. (1976ff.): *Grundlagen des populären Films (Reihe, 10 Bände zwischen 1976 und 1985, Reinbek bei Hamburg / erweiterte Neuauflagen seit 1995 im Schüren-Verlag, Marburg)*.
- Segers, Rien T. / Viehoff, Reinhold (Hg.) (1999): *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion (Tagung „Kulturelle Identität in Europa“)*. Frankfurt a.M. (= *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 1330).
- Sigl, Klaus / Schneider, Werner / Tornow, Ingo (1986): *Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmpreise und Kassenerfolge*. München.
- Sorlin, Pierre (1991): *European Cinema. European Societies. 1939 – 1990*. London.
- Spinazzola, Vittorio (1985): *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia. 1945-1965*. Roma, 2. Aufl. (zuerst 1974 / = *Biblioteca Cinematografica e dei Mass-Media*, Bd. 20).
- Steinwender, Harald (2009): *Sergio Leone: Es war einmal in Europa*. Berlin (= *Deep Focus*, Bd. 7 / *im Druck*).

- Thiermeyer, Michael (1994): Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft. Köln (= Böhlau Verlag, Medien in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2).
- Vivancos, Patrice (2000): Cinéma et Europe. Réflexions sur les politiques européennes de soutien au cinéma. Paris u.a.
- Wagstaff, Christopher (1998): Italian Genre Films in the World Market. In: Nowell-Smith / Ricci 1998: a.a.O., S. 74-85.
- Wasilewski, Viktoria Isabella (2009): Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur. Konstanz.
- Zahlten, Alexander (2008): Something for Everyone. On the Relationship of Anime and Politics. In: Ga-Netchû! Das Manga-Anime-Syndrom. Frankfurt a.M. (= Ausstellungskatalog).