

Sammelrezension: Europäische Koproduktionen

Christopher Meir: Mass Producing European Cinema: Studiocanal and Its Works

New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury 2019, 272 S., ISBN 9781501327124, EUR 107,36

Julia Hammet-Jamart, Petar Mitric, Eva Novrup Redvall (Hg.): European Film and Television Co-production. Policy and Practice

Cham: Springer 2018, 365 S., ISBN 9783319971575, EUR 21,39

Die lange als ‚Europudding‘ verschrieenen europäischen Koproduktionen werden seit einigen Jahren wieder vermehrt verfolgt, gerade im Bereich der sogenannten High-End-Serie und nicht zuletzt aufgrund erweiterter, digitaler Absatzmärkte. Viele wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Koproduktionen, etwa aus dem früheren Forschungsprojekt *Eurofiction* (vgl. z.B. Sofie Blind; Gerd Hallenberger: *European Co-productions in Television and Film*. Heidelberg: Winter, 1996) liegen allerdings schon etliche Jahre zurück und beziehen sich noch auf eine gänzlich andere Film- und Fernsehlandschaft als die heutige. Zwei jüngere Publikationen verschaffen Abhilfe, indem sie aktuelle transnationale Produktions- und Distributionsbestrebungen aus Europa genauer beleuchten: Christopher Meirs Monografie *Mass Producing European Cinema*, die speziell das paneuropäische Distributions- und Produktionsunternehmen Studiocanal betrachtet und der breiter aufgestellte, von Julia Hammet-Jamart, Petar Mitric und Eva Novrup Redvall

herausgegebene Sammelband *European Film and Television Co-production*, der aus dem *Co-production Symposium* des Co-production Research Network (CoRN) im Jahr 2016 hervorgegangen ist. Beide Veröffentlichungen lassen sich den *Media Industry Studies* zuordnen, jenem auch im deutschsprachigen Raum zunehmend rezipierten und angewandten Forschungsfeld, das sich kritisch mit der Medienproduktion und -entwicklung beschäftigen will.

Das Ziel, die Industrie zu analysieren und anzuhören, tritt insbesondere im Konvolut *European Film and Television Co-production* zutage – schließlich gliedert sich dieses in zwei Hauptteile, einerseits „Scholarly“ und andererseits „Industry Voices“. Immer wieder erörtern die Autor_innen aus Medienwissenschaft und -praxis medienpolitische Instrumente und Vorgaben, so zu Beginn Julia Hammett-Jamarts in ihrer Analyse von politischen Rahmenbedingungen für europäische Koproduktionen. Petar Mitric untersucht und typologisiert Verträge, die offiziellen Koproduktionen vorausgehen und

fasst den Wunsch der Praktiker_innen dahingehend zusammen, dass Bürokratie abzubauen und das Augenmerk stärker auf Distribution und Stoffentwicklung zu richten sei (vgl. S.79). Philip Drake nimmt europäische Strategien zur Filmdistribution inklusive Video-on-Demand-Auswertung in den Blick und weist die Seite der Verwertung als Lücke in einem Gros der Koproduktionsforschungen aus (vgl. S.101). Nina Vindum Rasmussen legt den Diskurs zur EU-Initiative für einen *Digital Single Market* (DSM) dar und thematisiert in diesem Zusammenhang ökonomische und kulturelle Argumentationen (vgl. S.118).

In weiteren Beiträgen zeichnen sich verschiedene Formen und Kontexte von Koproduktionen ab: Christopher Meir, auch im Sammelband vertreten, weitet den Blick, indem er darunter auch Produktionen paneuropäischer Studios mit transnationaler Ausrichtung summiert – selbst dann wenn sie formal aus nur einem Produktionsland stammen. Eva Novrup Redvall widmet sich mit der Fallanalyse *Herrens Veje* (*Die Wege des Herrn*, 2017-) der ersten offiziellen Koproduktionen, die vom prestigeträchtigen dänischen Sender DR ausging, der mit ‚Nordic Noir‘ die transnationale Verbreitung europäischer, nicht-englischsprachiger Serien forciert hat. Petr Szczepanik fokussiert sich auf „minority co-productions“ (S.153) unter Mitwirkung Tschechiens. Die besondere Qualität seines Beitrages besteht darin, dass er neoliberale Ideologien thematisiert, die sich in der Argumentation für Koproduktionshilfen abzeichnen (S.168).

Auch jenseits von Tschechien werden Koproduktionen oft weniger kulturell als vielmehr ökonomisch, als förderlich für „labour mobility, international competitiveness and knowledge transfer“ (S.168) begründet. Marco Cucco erörtert, warum Italien im europäischen Vergleich an wenigen Koproduktionen mitwirkt und diagnostiziert eine stark nationale Ausrichtung bei großen Teilen des Kinopublikums, der Fernsehsender, der Gesetzgeber als auch der Produktionsfirmen. Eine solche nationale Geschlossenheit ließe sich ähnlich am deutschen Mainstreamkino und -fernsehen diskutieren und weist allgemeiner auf die Disparität Europas hin. Um diese und die Frage einer ‚europäischen Identität‘ geht es in weiteren Beiträgen. Ohne Koordination und Förderung gebe es keine ‚europäische Film und Fernsehindustrie‘, sondern vielmehr eine Ansammlung getrennter nationaler Industrien, stellt beispielsweise Philip Drake (S.84) fest. Für die griechische Filmindustrie hat die ‚extrovertierte‘ Hinwendung zu Koproduktionen in der Wirtschaftskrise allerdings eine wichtige Überlebensstrategie gebildet, wie Lydia Papadimitriou darlegt. Um ökonomische Notwendigkeit- und Abhängigkeiten geht es auch bei Ana Vinuela, die französische Koproduktionsinitiativen für ein ‚Weltkino‘ untersucht. Sie sollen Alternativen zu Hollywood eröffnen und „emerging film-makers from the South“ (S.223) fördern. Für die Filmschaffenden aus dem ‚globalen Süden‘, so resümiert Vinuela, stellen die Förderprogramme eine Ressource zur Internationalisie-

rung dar; gleichzeitig verstärken sie ihre Abhängigkeit von Europa (S.236).

Der anschließende Teil zu „Industry Voices“ greift zuvor behandelte Themen auf und vertieft diese, insbesondere in Form von Interviews. Neben Medienpolitik tritt auch Medienförderung in den Fokus, sind doch mehrere der hier Beitragenden oder Interviewten selbst Vertreter_innen dieser Förderinstitutionen. Mit Fördertöpfen, so wird sichtbar, schreibt sich häufig das Lokale oder Nationale wieder in die europäische Koproduktionen ein, stehen doch oft ‚Lokaleffekte‘ (das heißt der ökonomische Nutzen für bestimmte Territorien) im Vordergrund. Stellenweise deutet sich eine Spannung zwischen der regionalen, nationalen und der europäischen Ausrichtung an (vgl. z.B. S.249). Anna Herold von der Europäischen Kommission stuft Koproduktionen als wichtigen Weg ein, um Diskussionen zu Geoblocking, nationaler Lizenzierung und Urheberrecht anzugehen (vgl. S.263). Um Transnationalität und Territorialität geht es auch, wenn die Medienpraktiker_innen auf Video-on-Demand-Plattformen primär US-amerikanischen Ursprungs zu sprechen kommen. Dem schon wieder leicht veralteten Forschungsstand, aber auch der Skepsis gegenüber den PR-Narrativen insbesondere von Netflix scheint es geschuldet, dass ihre Produktionsaktivitäten mitunter als überschätzt gelten. „[T]hey make more noise than spend money“ (S.326), konstatiert der deutsche Produzent Klaus Zimmermann und stellt zugleich fest, dass sich durch die Plattformen die Absatzmärkte für nicht-englischsprachige Serien erwei-

tert hätten (ein Trend, den Christopher Meir in seiner Monografie nochmals ausführlicher behandelt, vgl. z.B. S.213).

Der Diskurs zur Anzahl europäischer Eigenproduktionen und Inhalten bei Streaminganbietern dauert in der Gegenwart an, müssen die EU-Mitgliedstaaten doch gegenwärtig die EU-Vorgaben *Audiovisual Media Services Directive* (AVMSD) in nationales Recht umsetzen. Der Sammelband bietet eine gute Grundlage, um sich mit solchen aktuellen europäischen Entwicklungen zu befassen und liefert ein umfassendes, vielseitiges und praxisnahes Bild von Koproduktionen. Darüber hinaus ist die Publikation instruktiv, weil sie dominierende, oft aber verkürzte Vorstellung von einer nationalen Film- und Fernsehkultur korrigieren kann.

Durch eine transnationale, europäische Perspektive zeichnet sich auch Christopher Meirs Monografie *Mass Producing European Cinema* aus, die tiefergehend Studiocanal, den 1990 gegründeten Produktions- und Distributionszweig des französischen Fernsehunternehmens Canal Plus, untersucht. Vom französischen Ursprung hat sich Studiocanal mit verschiedenen Tochterfirmen, Partnerschaften und englischsprachigen Produktionen wie beispielsweise *Paddington* (2014) längst abgekoppelt. Meirs Interesse gilt vor allem dem Zusammenhang zwischen Studiocanal und dem „global market“ (S.13). An dem Unternehmen zeichnet er die Entwicklung zu einem in Distribution und Produktion tätigen europäischen Studio nach, das danach trachtet, wich-

tige globale Marktanteile für Film- und Fernsehproduktionen zu erlangen. Die Studie ist chronologisch strukturiert. Mit der Kontextualisierung zu Beginn befruchtet Meir die Koproduktionsforschung um historische Perspektiven, thematisiert er doch stärker als der Sammelband vergangene Bestrebungen für internationale Filmprojekte aus Europa. Anfangs äußerten sich solche Ambitionen auf Seiten von Studiocanal vor allem durch die Mitfinanzierung von Hollywoodfilmen; mittlerweile sei eine Europäisierung bei den Produktionen, aber auch eine Hinwendung zu gewöhnlicheren, dem Mainstream-Geschmack stärker entsprechenden Filmen und transmedialen *Franchises* (wie z.B. den *Paddington*-Werken und -Merchandisingprodukten, vgl. S.103) zu verzeichnen. In Fallstudien zu einzelnen Studiocanal-Produktionen berücksichtigt Meir die Film- und Serientexte selbst und thematisiert insofern, neben den ökonomischen, auch künstlerische Aspekte. Europäische Koproduktionen, so illustrieren die Beispiele mehrfach, sind immer wieder von der Rivalität zur US-amerikanischen Film- und Fernsehindustrie geprägt (z.B. S.91). Die angloamerikanische Zentrierung spiegelt sich weiterhin in Studiocanals zahlreichen Kooperationen mit britischen und US-amerikanischen Firmen und Kreativen wider, während die Diversität Europas nur bedingt zum Zuge kommt (vgl. S.214).

Besonderes Augenmerk legt Meir auf die Distribution, in der er (wie auch Beitragende des Sammelbandes) Defi-

zite bei europäischen Koproduktionen ausmacht (z.B. S.4). Er erachtet es als zentral, dass Studiocanal die lange Zeit vorherrschende, fundamentale Trennung zwischen Produktion und Distribution überwunden und ein Distributionsnetzwerk in verschiedenen Ländern aufgebaut hat. Eine weitere wichtige Erkenntnis seiner Studie besteht darin, dass gegenwärtig eine kulturelle und ökonomische Wertever-schiebung vom Spielfilm zur fiktionalen Serie stattfände. Aktuell sei womöglich der Kipppunkt erreicht, nach dem Filme für Studios wie Studiocanal an Bedeutung verlören und das Fernsehen (einschließlich Video-on-demand-Plattformen) zur „leading industry in terms of prestige and earnings power“ (S.213) werde. In dieser Hinsicht bietet Meirs Monografie wichtige Anknüpfungspunkte für die Serienforschung, weit über das spezifische Sujet der Koproduktion hinaus. Eher medienkulturwissenschaftlich ausgerichtete Film- und Fernsehstudien kann die Arbeit zudem bereichern, indem sie einen Einblick in Finanzierungswege verschafft. Ökonomisch betrachtet lassen sich europäischen Film- und Fernsehindustrien nur noch bedingt als disparate nationale Branchen verstehen – dies machen beide Publikationen mit ihrem Blick auf aktuelle industrielle Entwicklungen und Diskurse deutlich und tragen so auch fruchtbar zu Auseinandersetzungen mit transnationalen Medien bei.

Florian Krauß (Siegen)