

### **Alexander Loskant: Der neue europäische Großfilm. Ökonomie und Ästhetik europäischer Kinogroßproduktionen der 90er Jahre**

Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2005 (Europäische Hochschulschriften: Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Bd. 88), 352 S., ISBN 3-631-53919-3, € 56,50

In den 90er Jahren veränderte sich die Kinolandschaft in Europa vor allem durch motivierte Konzepte des Autorenkinos und führte zu mehr Selbstbewusstsein bei Filmautoren und einer größeren Risikobereitschaft bei Produzenten und Verleihfirmen. Vor allem das von Lars von Trier initiierte unkonventionelle Filmkonzept DOGMA 95 löste eine Welle der ästhetischen Erneuerung im Kino aus, die unabhängigen Regisseuren Mut machte, mehr nationale Besonderheiten in ihre Filme zu integrieren und vergangene Konzepte wie die *Politique des Auteurs* und das *Cinema Verité* wiederzubeleben. Wie die vorliegende Arbeit zeigt, rückte dadurch auch die Frage nach einem europäischen Großfilm wieder in den Mittelpunkt der Mediendebatten. Dieses Problem wurde innerhalb der letzten hundert Jahre Filmgeschichte bereits mehrfach diskutiert, konnte bisher jedoch nie befriedigend gelöst werden.

Der Begriff ‚Großfilm‘ ist aus heutiger Perspektive schwieriger zu definieren denn je, weil sich die Bedingungen für die Spielfilmproduktion in ständig steigendem Tempo verändern und die Wahrnehmung von Blockbustern mittlerweile weniger durch die erzielten Einspielergebnisse, als durch ihre Machart und ihren Werbeauftritt in den Medien bestimmt wird. Das war zur Zeit der großen Stu-

dioproduktionen in den 30er Jahren noch anders, als die deutsche Ufa und die dänische Nordisk (letztere findet in dieser Arbeit leider keine Erwähnung) den europäischen Filmmarkt über ihr ausgeklügeltes Star- und Vertriebssystem noch weitgehend kontrollieren konnten. Zur Begriffseingrenzung entschied sich Alexander Loskant für den Vorschlag des CNC (Centre National de la Cinematographie), Filme mit einem Mindestbudget von 15 Mio. € als ‚Großproduktionen‘ zu bezeichnen. Um die aktuelle Problematik der Blockbusterindustrie in Europa besser einschätzen zu können, entschloss er sich für eine historische Reflexion. Im zweiten Kapitel seiner Arbeit gibt er einen kurzen Überblick über einige repräsentative Großproduktionen aus der Zeit von 1930 bis 1980 mit Eckdaten über Produktionskosten und Fördermaßnahmen. Historisch gesehen fehlte in Europa offensichtlich von Anfang an ein flächenübergreifendes Vertriebs- und Verleihnetz. Erich Pommer, Studioleiter der Ufa, stellte bereits in den 30er Jahren innovative Überlegungen zur Zukunft der europäischen Filmlandschaft an und entwarf die Vision eines ‚Film Europe‘, der sich als flächen- und kulturübergreifendes Kontinentalkino verstehen und über die bereits erfolgreichen deutschen, französischen, italienischen und englischen Produktionen hinaus reichen sollte. Filmfördermodelle, insbesondere Sondermodelle aus Frankreich und Skandinavien (hier leider ausgeklammert), trugen bisher in erster Linie zur Stärkung der lokalen Filmlandschaften bei und bereiteten den Weg zu einem nationalen Kulturkino, das aber für Europa ohne weiter reichende Folgen blieb – vor allem im ökonomischen Bereich. Dadurch konnten sich Strömungen im Bereich des Arthouse-Kinos durchsetzen (wie das französische oder das dänische Autorenkino), Großfilme mussten aber weiterhin zwischenfinanziert und in mosaikartige Koproduktionen zerlegt werden. Inhaltliche, ästhetische und filmpolitische Einschränkungen waren nicht zu vermeiden und brachten insbesondere Großproduktionen in staatliche und wirtschaftliche Abhängigkeiten. Die meisten Förderinitiativen konzentrierten sich seit den 80er Jahren im Bereich Film und Fernsehen auf Frankreich, Skandinavien, Deutschland, Italien und England und wurden in den 90er Jahren durch paneuropäische Maßnahmen ergänzt. Die Schwerpunkte lagen dabei vorwiegend auf dem Erstellen innovativer Strategien zur Verkaufsförderung, Angeboten zur Steuerersparnis, staatlichen Zwischenfinanzierungsmodellen und anderen wettbewerbsstrategischen Zielen, die sowohl durch Zentralisierungs- als auch durch Dezentralisierungsmaßnahmen und Fusionen durchgesetzt werden sollten. Nicht alle Initiativen kamen direkt oder indirekt vom Staat, auch Großkonzerne wie die Kirch-Gruppe trugen in den letzten Jahren zunehmend zur Stabilisierung des europäischen Filmmarktes bei. Durch die übersichtliche Gliederung des umfangreichen Kapitels erhalten wir einen guten Überblick über die zahlreichen europäischen und paneuropäischen Maßnahmen und ihre unterschiedlichen Strategien. Der Text ist allerdings mit so vielen Zahlen gespickt, dass der Lesefluss dadurch stark behindert wird und Kausalzusammenhänge im Zahlenschwungel untergehen. Eine Tabelle mit

Gesamtüberblick wäre hier sicherlich hilfreich gewesen.

Ganz anders gestalten sich dagegen die Filmanalysen im dritten Teil der Arbeit, die sich sowohl mit den ästhetischen Besonderheiten als auch mit den ökonomischen Hintergründen (*Production Values*) der europäischen Großfilme aus den 90er Jahren beschäftigt und eine einfühlsame und kompakte Interpretation einiger ausgewählter Beispiele anbietet. In diesem zentralen Kapitel geht es vordergründig um die Suche nach Elementen einer möglichen europäischen Identität. Besprochen werden dazu u.a. folgende Filme: *Cyrano de Bergerac* (1990), *Indochine* (1992), *1492 - The Conquest of Paradise* (1992), *Damage* (1992), *Germinal* (1993), *Smilla's Sense of Snow* (1997), *The Fifth Element* (1997) und *Astérix et Obélix contre César* (1999). Neben den verarbeiteten historischen Stoffen, die bis in die Gründerzeit zurück reichen, finden sich vor allem klassische Heldengeschichten, Elemente von Science-Fiction- und Comic-Verfilmungen aus Hollywood sowie eine direkte Anlehnung an das amerikanische Prinzip des Starsystems. Außer der für Blockbuster üblichen bunten Mischung aus verschiedensten Populärelementen, enthalten die Filme aber auch traditionelle Elemente des europäischen Arthouse- und Autorenkinos sowie eine, wenn auch meist verhaltene, Sozialkritik. Bei genauerer Betrachtung lässt sich durchaus der Hang zu einem gewissen ‚Eurochauvinismus‘ entdecken, der als Gegenkonzept zum Kulturimperialismus Amerikas interpretiert werden kann.

Das Ergebnis dieser Studie ist letztlich nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass das europäische Kino immer schon durch eine starke Diversifikation geprägt war und als ein Kino der Differenz wahrgenommen wurde. Das europäische Mainstreamkino versuchte sich nach dem Zweiten Weltkrieg immer mehr an das Vorbild Hollywood anzupassen und begab sich damit auf eine Gratwanderung, die zunächst in der berühmten Sackgasse des ‚Europuddings‘ endete. Durch die kulturelle Vielfalt, die sprachlichen Barrieren und das Fehlen einer gemeinsamen Vision hat das europäische Kino bis heute mit erschwerten Absatzbedingungen am Weltmarkt zu kämpfen. Die bisherigen Förderinitiativen bewährten sich mehr als ‚Artenschutz‘ für nationale Filmproduktionen und weniger als Anschubfinanzierung für ein europäisches Blockbusterkino. Wie auch die vorliegende Analyse bestätigt, liegt das Potential des ‚Film Europe‘ weniger in der Realisation von Massenproduktionen für einen internationalen Markt, sondern vielmehr in der Repräsentation von kultureller Vielfalt. Im Bereich des Arthouse-Kinos konnte sich das Eurokino aus seiner Nischenposition bereits befreien und durch aktuelle Großfilme wie Lars von Triers *Dancer in the Dark* (2000) oder *Dogville* (2003) beweisen, dass Kofinanzierungsmodelle, auch aus den USA, nicht unbedingt zu künstlerischen Abhängigkeiten führen. Die Gefahr, von den Majors vereinnahmt zu werden, ist jedoch nach wie vor groß. Durch die digitalen Möglichkeiten verwischen die Grenzen zwischen Blockbuster- und Arthouse-Kino immer mehr und geben Anlass dazu, den Begriff ‚Großfilm‘ grundsätzlich neu zu überdenken. Als der ‚erste‘ russische Blockbuster *Wächter der Nacht* von Timur Bekmambetov 2005 die deutschen Kinos erreichte, hatte Hollywood die Rechte für Nachfolge-

produktion bereits aufgekauft. In der aktuellen Blockbuster-Diskussion spielt das osteuropäische und das skandinavische Kino eine immer wichtigere Rolle und sollte deshalb bei weiteren Überlegungen ebenfalls thematisiert werden. Offen bleibt auch die Frage, wie die Vision eines ‚kontinentalen Kinos‘ aus heutiger Perspektive aussehen könnte, das sich vom alten Paradigma ‚Hollywood-Europe‘ endgültig verabschiedet und sich als eigene Kategorie emanzipiert.

Sabina Ibertsberger (Bayreuth)