

Blütezeiten und Winterschlaf

Deutsche und französische Filmgeschichte seit 1990

Pierre Gras*

» Ein neues, facettenreiches deutsches Kino überrascht heute mit unterschiedlichen Filmen. Es wird geprägt von neuen Regisseuren, genießt mittlerweile die Anerkennung des Publikums und wird auch in französischen Kinos regelmäßig gezeigt. Ganz anders in den 1990er Jahren, als sich das französische Kino in einer Aufbruchstimmung befand, während das deutsche Kino dieser Jahre scheinbar nur den deutschen Zuschauern bekannt war und beim ausländischen Publikum auf kein Interesse stieß.

Um das „Wunder“ vom deutschen Kino in den Jahren nach 2000 zu verstehen, muss man einen Rückblick in die 1990er Jahre werfen. Erst auf diese Weise wird es möglich, über generelle Entwicklungen der Filmbranche auf nationaler Ebene nachzudenken, ebenso wie über die Wahrnehmung des ausländischen Publikums.

Französische Blütezeit ...

Seit Ende der 1990er Jahre sind zahlreiche Publikationen erschienen, die versuchen über diese vielversprechende Periode Bilanz zu ziehen, darunter das Buch *Das junge französische Kino* von Matthias Steinle. Von einem „jeune cinéma français“ sprachen auch René Prédal und Michel Marie; Claude-Marie Trémois fand die Bezeichnung „jeune cinéma des années 90“.

Alle hatten das Gefühl, da sei eine neue Generation von Filmemachern aufgetaucht, die sich langfristig durchsetzen wird. Zahlreiche Filme wurden gedreht, in deren Mittelpunkt soziale Fragen stehen und deren Hauptfiguren junge Erwachsene sind, die versuchen, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden, oder die man am Rand der Gesellschaft vergaß (Masson, Beauvois, Rochant, Poirier, Dumont). Das Porträt einer Generation

zeichnete sich ab und besonders weibliche Regisseure brachten Werke hervor, die stark autobiographisch geprägt sind. Die emblematische Figur innerhalb der Bewegung dieser Zeit war Arnaud Desplechin mit seinem in Cannes vorgestellten, 50-minütigen Film *Das Leben der Toten* (1991) und seinem Spielfilm *Ich und meine Liebe* (1996). Gekonnt und einfallsreich entwirft Desplechin hier das Porträt einer jungen Gruppe von Pariser Intellektuellen und mischt Beobachtungsgabe mit einer großen Portion schwarzem Humor und vielen visuellen Einfällen.

Ein anderes wesentliches Phänomen dieser Jahre sind die zahlreichen Filme über die französischen *Banlieues*, von denen zwei besonders prägend waren: Der Film *Hass* (1995) von Matthieu Kassowitz gewinnt den Preis für die beste Regie in Cannes und den *César* für den besten Film. Darüber hinaus wird der Schauspieler Vincent Cassel durch den Film entdeckt, einer der drei Protagonisten, deren Abdriften auf die schiefe Bahn eine außergewöhnliche Sicht auf die Unruhen in den *Banlieues* eröffnet.

Der Film *Ma 6-T va crack-er* (1997) von Jean-François Richet stößt hingegen wegen seiner politischen Drastik auf weniger Zuspruch (Virginie Ledoyen hält in einer Szene eine Kalaschnikow neben einer roten Fahne ins Bild). Auch sein Stil

* Pierre Gras ist Autor der Kino-Chroniken in der Zeitschrift *Commentaire* (er bedankt sich bei Matthias Steinle für dessen Unterstützung). Übersetzung: Romy Straßenburg.

war umstritten, denn ohne Rücksicht auf die tatsächlichen gesellschaftlichen Umstände mischt er realistisch anmutende Szenen von Amateurschauspielern mit sehr formalistischen Sequenzen, die an Sergej M. Eisenstein oder John Ford erinnern. Die Verbreitung des Films scheitert auch am Widerstand verschiedener Filmpaläste, denn aus Angst vor Aufständen von Jugendlichen aus den umliegenden Vorstädten weigern sie sich, den Film ins Programm aufzunehmen.

Politische und soziale Fragen sind ebenfalls bei anderen Regisseuren präsent, auch wenn hier nicht die Vorstädte im Blickpunkt stehen. Die Rückkehr zum Politischen ist symptomatisch für diese Jahre. *Nadia et les Hippopotames* (1999) von Dominique Cabrera erzählt von der großen Streikwelle im Jahre 1995. Der Erfolg von Filmen wie *Marius und Jeannette* (1997) und *Die Stadt frisst ihre Kinder* (2000) von Robert Guédiguian, der seine Karriere 1981 begonnen hatte, zeugt von der Vorliebe des französischen Publikums für einen politischen Populismus in diesem Jahrzehnt. Im Bereich Dokumentarfilm ist *Reprise* (1996) von Hervé Leroux von großer Bedeutung. Darin begibt sich der Regisseur auf die Spurensuche nach den Protagonisten eines kurzen Dokumentarfilms aus dem Jahre 1968 mit dem Titel *La Reprise du travail aux usines Wonder*.

Der letzte bedeutende Faktor der französischen Kinolandschaft der 1990er Jahre ist die Offenheit zahlreicher Regisseure in der Darstellung der Sexualität. Der Erfolg von Skandalfilmen aus der Feder Catherine Breillats erklärt sich wohl durch die ungeschönte Darstellung von Situationen und die expliziten Einstellungen. Im Film *Romance* (1999) spielt der Pornodarsteller Rocco Siffredi die Hauptfigur. Weibliche Regisseure wagen es offen, ihre Phantasien auf der Leinwand zu bekennen. Das *Enfant terrible* des französischen Kinos der 1980er Jahre, Léos Carax, scheitert allerdings mit *Pola X* (1999), seiner ambitionierten Verfilmung eines Romans von Herman Melville. Eine besonders freizügige Sexszene ist ein Grund für die ablehnende Haltung vieler Zuschauer und Kritiker. Den Höhepunkt dieser Bewegung bildet jedoch der berühmte Streifen *Baise-moi* (2000) von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, eine feministische Provokation mit gewalttätigen

und radikalen Sexszenen, die nicht gespielt sind und bei denen es nicht darum geht, dem Publikum zu gefallen. Von der französischen Justiz als „X“ freigegeben und damit faktisch verboten, wird der Film später auf Video verbreitet und verdankt seine Bekanntheit nicht zuletzt dem vorangegangenen Skandal.

... und deutscher Winterschlaf

Es ist kaum möglich, die Geschichte des deutschen Kinos derselben Jahre als ähnlich facettenreich zu präsentieren. Man hätte vermuten können, dass die deutsche Filmbranche nach der Wiedervereinigung von dem nunmehr größeren Publikum profitiert, doch am Ende des Jahrzehnts schwächelt der Anteil auf dem nationalen Filmmarkt (8% im Jahr 1998), während die Besucher sich noch immer für amerikanische Filme interessieren. Die Anzahl der produzierten Spielfilme stagniert und beläuft sich auf knapp 60, während in Frankreich zur gleichen Zeit 150 Filme produziert werden, darunter 60 Erstlingsfilme. Zu Beginn des Jahrzehnts herrscht noch Optimismus vor, man hofft auf den Durchbruch der national erfolgreichen Komödien oder der nach internationalen Standards produzierten Filme von Bernd Eichinger. Seit den 1980er Jahren verbindet man zudem Hoffnungen mit den Hollywood-Karrieren von Roland Emmerich und Wolfgang Petersen. Aber die heimischen Komödien lassen sich im Ausland nicht verkaufen, und deutsche Filme sind kaum auf internationalen Festivals präsent.

Wim Wenders, Starregisseur der 1980er Jahre mit so erfolgreichen Filmen wie *Paris, Texas* (1984) und *Der Himmel über Berlin* (1987), erlebt mit *Bis ans Ende der Welt* (1993) einen Misserfolg. Werner Herzog hat sich mittlerweile dem Dokumentarfilm zugewandt; Hans-Jürgen Syberberg zieht sich gar ins innere Exil zurück; Alexander Kluge engagiert sich für seine Kultursendung im Fernsehen. Nur Edgar Reitz hält mit seiner Kino-Reihe *Heimat* (1981–2006) durch. Die essayistischen Dokumentarfilmer Harmut Bitomsky und Harun Farocki setzen ihre beispielhafte filmische Arbeit der Investigation fort, die den Blick auf die Beeinflussung von Verhaltensweisen, Macht, soziale

Kontrolle und den Bilddiskurs wirft – allerdings für das Fernsehen. Nur wenige neue Filmemacher betreten zu jener Zeit die Bühne: Romuald Karmakar, der seit 1985 Filme macht, aber im Ausland keinen Verleih findet, oder Christian Petzold der mit mehreren kleinen Kriminalfilmen von sich reden macht. Mit sehr dichten Filmen beginnt Angela Schanelec zu dieser Zeit ihre Arbeit für das Kino. Mit der filmischen Auseinandersetzung über die türkische Immigration treten auch zum ersten Mal die deutsch-türkischen Regisseure Thomas Arslan und Fatih Akin in Erscheinung. Daneben stoßen die Anfänge von Detlev Buck auf ein positives Echo in Deutschland, nicht aber in Frankreich, wo er erst seit kurzem einen Verleih gefunden hat. Und dennoch: Eine Gruppe junger Regisseure, Dani Levy, Tom Tykwer und Wolfgang Becker, gründen 1994 die Filmgesellschaft X Filme – der Grundstein für zukünftige Erfolge.

Deutsche Dynamik nach 2000 ...

Außergewöhnlich waren erst die letzten zehn Jahre für das deutsche Kino. Der ökonomische Erfolg geht einher mit dem Erfolg auf internationalen Festivals und bei den *Oscar*-Verleihungen. Die nationalen Komödien füllen die Kinosäle (11,7 Millionen Zuschauer sehen 2001 *Der Schuh des Manitu*, eine filmische Parodie der Karl-May-Verfilmungen aus den 1960er Jahren) und deutsche Filme schaffen es, im In- und Ausland erfolgreich zu sein: Es zeigen sich die neuen Möglichkeiten des Exports. Nationalen Produktionen gelingt es, drei wichtige Momente der deutschen Geschichte zu behandeln: Das Ende der Nazizeit, das Leben in der DDR und den Fall der Berliner Mauer. Neben der Thematik begeistert auch die neue Machart der Filme das deutsche und ausländische Publikum. Die Anzahl der deutschen Kinofilme steigt auf 120, während auch die Zuschauerzahlen rapide ansteigen und zu Beginn der 2000er Jahre bei 178 Millionen liegen. In den letzten zwei Jahren allerdings ist wieder ein leichter Rückgang der Zuschauerzahlen zu verzeichnen.

Die deutsche Kinolandschaft wird in diesen Jahren breiter und facettenreicher. Bernd Eichin-

ger setzt dank des Erfolgs von *Der Untergang* (2004) und *Das Parfum* (2006) seine Karriere als Produzent fort. Die Produktionsfirma X Filme hatte bereits zuvor ein erstes Zeichen des neuen Erfolgskapitels mit dem weltweiten Erfolg von *Lola rennt* (1998) und schließlich dem Triumph von *Good Bye, Lenin!* (2003) gesetzt. Die Generation der Regisseure um die 40, wie Petzold, Schanelec oder Karmakar, macht sich auf internationalen Filmfestivals bei den Kritikern einen Namen. Petzold dreht einen der besten Filme, die sich mit dem Thema Terrorismus auseinandersetzen: *Die innere Sicherheit* (2002) erzählt die Geschichte einer Jugendlichen, deren Eltern – vermutlich ehemalige RAF-Terroristen – gezwungen sind, aus dem Untergrund zurückzukehren und sich im heutigen Deutschland zurecht zu finden. Schanelec setzt ein Werk fort, das aus Verdichtungen besteht, mit denen sie in die Fußstapfen von Michelangelo Antonioni tritt. Damit schafft sie es regelmäßig in die Auswahl der Filmfestspiele von Cannes und ihr Film *Marseille* (2004) findet auch in Frankreich einen Verleih. Karmakar dreht eine Folge von Spielfilmen und Dokumentarfilmen und das *Festival du Réel de Beaubourg* widmet ihm 2007 eine Retrospektive. Dem in Ostdeutschland geborenen Andreas Dresen gelangen in diesem Jahrzehnt bewegende Filme: *Halbe Treppe* (2002) und *Wolke 9* (2008), in denen er ältere Menschen aus bescheidenen Verhältnissen zeigt. Fatih Akin, der für sein Drama *Gegen die Wand* (2004) in Berlin mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wird und in Cannes den Preis für das beste Drehbuch für *Auf der anderen Seite* (2007) erhält, den zweiten Teil seiner Trilogie „Liebe, Tod und Teufel“, wird aufgrund seiner Geschichten und Darsteller zur Identifikationsfigur für Regisseure mit türkischem Migrationshintergrund.

Will man von Filmemachern um die 30 sprechen, so kann man fast eine ähnlich lange Liste aufstellen wie für Frankreich in den 1990er Jahren: Florian Henckel von Donnersmarck (*Das Leben der Anderen*, 2006), Ulrich Köhler (*Montag kommen die Fenster*, 2006), Valeska Grisebach (*Sehnsucht*, 2006), Henner Winckler (*Klassenfahrt*, 2002), Matthias Luthardt (*Pingpong*, 2006), Christoph Hochhäusler (*Milchwald*, 2003), Benjamin Heisenberg (*Schläfer*, 2005), Hans Wein-

gartner (*Die fetten Jahre sind vorbei*, 2004) oder Jan Bonny (*Gegenüber*, 2007). Einige von ihnen werden von französischen Kritikern unter dem Label „Berliner Schule“ geführt. Diese Bezeichnung hat zum Export der Filme nach Frankreich und ins Ausland geführt, denn sie spricht für die Vorstellung einer homogenen Erneuerung, durch die auch die schlechten Erinnerungen an die 1990er Jahre verschwinden konnten. Aber die genannten Regisseure weisen diese Uniformität zurück. Immerhin wird durch die vielen aufstrebenden Regisseure, deren erste Filme gelungen, fesselnd oder von Bedeutung waren, eine Erneuerung geschaffen, die Erwartungen weckt.

... und französische Schwierigkeiten

Die Situation in Frankreich ist nach 2000 wesentlich anders. Die Anzahl der Produktionen erreicht ein nie gekanntes Niveau: Es entstehen mehr als 180 Filme. Das Budget für Spielfilme steigt dabei stetig. Die Besucherzahlen liegen trotz der normalen jährlichen Schwankungen bei über 180 Millionen und der Marktanteil heimischer Filme bei 35 bis 45 %. Und trotzdem tritt das französische Kino bis 2008 auf der Stelle. Die Starregisseure der letzten Jahrzehnte haben an Glanz verloren. Carax hat nach *Pola X* nur einen einzigen Kurzfilm gedreht. Kassovitz arbeitet für amerikanische Filmstudios aber stößt beim französischen Publikum nicht mehr auf Gegenliebe. Rochant, Poirier und Masson enttäuschen nicht minder. Assayas hat seine Karriere fortgesetzt, wenn auch nicht gradlinig. Mit seinem Film *L'Heure d'été* schafft er es ebenso wenig, sich dem Publikum anzunähern, wie Richet mit dem Zweiteiler *Mesrine* (beide 2008). Einzig Desplechin mit seinen Filmen *Rois et Reine* (2005) und *Un conte de Noël* (2008) sowie Pascale Ferran mit *Lady Chatterley* (2006) gelingt es, Kritiker und Publikum gleichermaßen zu überzeugen – letzterer gewinnt sogar den *César*. Bruno Dumont, der 1999 noch drei umstrittene Preise für *L'Humanité* gewonnen hatte, bleibt mit seiner weiteren Arbeit relativ am Rande und erreicht nur geringe Zuschauerzahlen.

Doch während jene Generation, von der man so viel erwartet hatte, in Schwierigkeiten steckt,

taucht eine andere Generation aus der Versenkung auf, die *Nouvelle Vague*. Wenn Jean-Luc Godard der Mann weniger Filme geblieben ist und Claude Chabrol ein Fließbandarbeiter, der jedes Jahr einen Film abliefert, haben Jacques Rivette und Eric Rohmer extrem vollendete Werke vorgelegt: Im Jahre 2001 gelang Rivette mit *Va savoir* sein bisher größter öffentlicher Erfolg und er brillierte im Anschluss mit *L'histoire de Marie et Julien* (2003) und *Ne touchez pas la hache* (2006). Mit drei unterschiedlichen Produzenten gelangen auch Rohmer drei bemerkenswerte Filme, die einen brillanten Zyklus von Historienfilmen bilden: *L'anglaise et le duc* (2001), *Triple Agent* (2004) und *Les amours d'Astrée et de Céladon* (2007).

Eine andere erwähnenswerte gemeinsame Bewegung war die Anerkennung für Regisseure mit maghrebinischem Migrationshintergrund. Der spektakuläre und aufwendige Film *Indigènes* von Rachid Bouchareb rückte 2006 die Rolle von Soldaten aus dem Maghreb im Zweiten Weltkrieg in den Mittelpunkt und trug sogar dazu bei, die Höhe der Rentenbezüge der ehemaligen Kämpfer zu erhöhen. Abdellatif Kechiche wurde 2007 der *César* für *La graine et le mulet* verliehen, den eine Million Zuschauer sahen. Und Rabah Ameur-Zämeche tat sich in Erwartung öffentlicher Anerkennung mit drei Filmen als wirklicher Autorenfilmer hervor, von denen *Dernier Maquis* (2008) eine Hommage an *Crime de Monsieur Lange* von Jean Renoir darstellt.

Doch nur wenige junge Regisseure treten in diesen Jahren in Erscheinung. Hervorzuheben sind lediglich Jean-Charles Fitoussi mit *Les Jours où je n'existe pas* (2003) und *Je ne suis pas morte* (2008) und Serge Bozon mit *La France* (2007), die man gemeinsam mit Eugène Green, Bertrand Bonello und Jean-Paul Civeyrac unter die Bezeichnung *jeune cinéma philosophique* fassen könnte. Diese Regisseure entfernen sich vom Naturalismus, der in den 1990er Jahren noch erheblich auf Maurice Pialat gewirkt hatte, und auch von jeglicher Gesellschaftsanalyse, denn sie setzen ihr Konzept eines intellektuellen Kinos durch, das gleichzeitig feinfühlig ist. Trotz der eindringlichen Ideen mangelt es ihren Filmen nicht an Humor, sowie an musikalischen und tänzerischen Elementen.

Schulen und Produktionssysteme

Die Existenz von Filmhochschulen ist für die Entwicklung der Kinolandschaften ganz offensichtlich ein positives Element. Es ist unbestreitbar, dass Deutschland heute von der Qualität und der Diversität seiner zahlreichen Filmhochschulen profitiert, die auf das ganze Bundesgebiet verteilt sind (Berlin, Potsdam-Babelsberg, München, Köln, Ludwigsburg). In Frankreich konnte man in den 1990er Jahren von einer Generation *fémis* sprechen, nach der Filmhochschule im Pariser Norden, deren prominenter Vertreter Desplechin ist. Das soll aber nicht heißen, dass alle bedeutenden Filmemacher aus Filmhochschulen hervorgegangen sind. Es gibt eine beachtliche Anzahl von Autodidakten, die zu den prägenden Regisseuren gehören. Aber die Schulen sind ohne Zweifel ein großes Plus in der professionellen Erneuerung und gegenseitigen Inspiration, denn sie sind können nicht zuletzt von öffentlicher Seite, von Professionellen der Kinobranche und von Mäzenen unterstützt werden.

Die Struktur des Produktionssystems und die Unterstützung von öffentlicher Seite auf nationaler und lokaler Ebene sind der zweite entscheidende Faktor. Die Schwierigkeiten junger Regisseure, finanzielle Mittel zu akquirieren und Verleihbedingungen zu finden, die ihnen tatsächliche Erfolgsaussichten ermöglichen, sind beachtlich. Die Polarisation der Produktion ist seit 2005 immer deutlicher spürbar. Der Hauptanteil der Produktions- und Verleihkosten fällt auf große Produktionen oder auf sehr kommerzielle Filmprojekte, während Filme, die nicht in dieses Schema der Vermarktung passen, mehr und mehr aus dem Wettbewerb verdrängt werden. Zuvor investierte Canal+ noch in nahezu alle französischen Produktionen, Arte erschuf ambitionierte Serien und Projekte in Fernseh- und Kinoformat und die öffentlichen Sender zeigten sich gegenüber Nachwuchsregisseuren äußerst großzügig (und wurde dafür durch den Erfolg von *La Discrète* und *Un monde sans pitié* auch belohnt). Mit dem Schwächeln von Canal+ in den 2000er Jahren als Folge des missglückten amerikanischen Abenteuers um Vivendi müssen sich viele Filme mit Subventionen aus Voraberlösen begnügen oder auch mit re-

gionalen Hilfen, die keine zufriedenstellenden Produktionsbedingungen mehr garantieren. Auch zu Beginn des Jahres 2009 sind keine wirklichen Zeichen erkennbar, die für eine Weiterentwicklung des Produktionssystems sprechen würden.

In Deutschland haben nach der Umstrukturierung der Fernsehlandschaft Mitte der 1980er Jahre die Filmförderungsanstalt (FFA) und die Länder umfassend die Produktion von gefährdeten Filmprojekten unterstützt. Nur so können diese realisiert und auf internationalen Festivals gezeigt werden, doch sie werden häufig nur mit einem kleinen Budget vertrieben, laufen nur im Rahmen von Independent-Kinos und ihre Zuschauerzahl bleibt somit beschränkt. Eine gezielte Vertriebspolitik wäre nützlich.

Neuheiten und Debütanten

Ein weiterer Faktor ist die Lust auf Neues. Jung, neu – das sind auch Marketingbegriffe. „Junge Regisseure“, im Sinne ihres Alters, aber auch weil sie Anfänger in der Filmbranche sind, können ihre ersten Filme drehen. Doch auch ältere, als Regisseure unerprobte Akteure schaffen es, mit 30, 40 oder gar 70 (wie Michel Piccoli mit seinen zauberhaften Filmen), ebenso wie Schauspieler und Persönlichkeiten aus dem kulturellen Bereich ganz unterschiedlichen Alters. Einige von ihnen wünschen sich nichts sehnlicher, als Regisseur zu werden, während es anderen um ein spezielles Filmprojekt geht. Auf Festivals machen Debütfilme einen beachtlichen Teil aus: Manche Festivals zeigen ausschließlich Erstlingsfilme, andere räumen ihnen einen besonderen Platz ein (wie die *Caméra d'Or* in Cannes). Vom Marketing wird das Label „neu“ auch gerne benutzt, um mit dem Reiz des Neuentdeckens zu pokern, Filme zu vermarkten, die auch ohne großes Staraufgebot auskommen. Das waren in der Kinogeschichte besonders die *Nouvelle Vague* und der junge deutsche Film. In Frankreich ist dieses Phänomen im Jahr 2008 zweideutig, wenn man die Bipolarität der Produktionsumstände bedenkt. Doch schließlich eröffnen die Erstlingsfilme auch die Chance des objektiven Vergleichs. Denn mit bescheidenen Mitteln ausgestattet und weniger kommerziellen Zwän-

gen unterlegen lassen solche Filme auch Platz für neue Einfälle, bieten erzählerische Freiheit, wie man sie beim *jeune cinéma philosophique* beobachten kann. In solchen Filmen treten Nachwuchsschauspieler auf, die noch nicht den allgemeinen Vorstellungen entsprechen und durch neue Körpersprache und Ausdruck überraschen. Die Zuschauer können so Filme entdecken und ihnen mit Neugier und Wohlwollen entgegensehen.

Zyklische Schwankungen

Ein letzter Faktor spielt eine wesentliche Rolle bei der Wahrnehmung der Filmlandschaft im Ausland: Die Vertriebsstrategien einer dritten Art von Filmen, die weder aus dem eigenen Land noch aus den USA kommen. Die positiven Entwicklungen der Produktionen eines Landes sind in der Tat zu einem großen Teil durch die Kritiker und das Marketing der Verleiher beeinflusst. Für die einen wie für die anderen stellen solche Filme eine Quelle der Neuheit an sich dar, Werke, deren Inhalt origineller und daher stärker wirken kann. Auch solche Filme, die wegen ihrer geringen Bekanntheit auf dem internationalen Markt weniger kosten, können für die Zuschauer von Interesse sein.

Die Art des Vertriebs neuer Kinoproduktionen aus dem Ausland setzt sich so auch in Frankreich fort. Seit Anfang der 1990er Jahre gab es eine Welle von asiatischen Importen, dann Filme aus Lateinamerika und heute aus Deutschland. Dies ist eine natürliche Folge, bedingt durch die Denkweise der Verleiher und der Zuschauer, die sich Erneuerung wünschen, und ebenso durch die Funktionsweise des Marktes. Es ist folgerichtig, dass der Erfolg von Filmen aus einem bestimmten Land auch ihren Kaufpreis steigen lässt. Auf dem Höhepunkt des Interesses für die entsprechende Kinolandschaft eines bestimmten Landes führt der Misserfolg von einigen, zu teuer gekauften Werken wiederum zum Anreiz, andere Filme aus bisher unterschätzten Nationen einzukaufen. Diese Mechanismen verstärken objektive Tendenzen, wie sie sich in Ländern abzeichnen, die auf eine lange Filmtradition zurück blicken können, wie es bei Frankreich und Deutschland der Fall ist. Umso größer das gesamte Produktionsvolumen

ist, umso verschiedener stellt sich die Kinolandschaft dar und sie erlaubt auch, zyklische Schwankungen aufzufangen.

Durch die im Vergleich geringere Filmproduktion in Deutschland leidet die heimische Filmbranche auf französischem Gebiet stärker an solchen Schwankungen, und einige Regisseure bleiben in Hinblick auf den Stellenwert ihrer Filme unterschätzt, weil diese genau zu einem Zeitpunkt in die Kinos kamen, als sich die Exportkurve ganz unten befand. Ohne Frage können die bekannten Regisseure, die sich international einen Namen gemacht haben, besser durch solche Zeiten hindurchkommen. Dennoch hat sich in manchen Fällen der Misserfolg großer, kostspieliger Produktionen auf internationaler Ebene als entscheidend für die Zukunft herausgestellt, so zum Beispiel bei Regisseuren des jungen deutschen Kinos der 1970er Jahre.

Nur haben diese Funktionsmechanismen strukturell bedingt eine letzte unerfreuliche Konsequenz: Denn es konkurrieren nun nationale Filme mit unsicheren Erfolgsaussichten mit solchen Filmen aus dem Ausland, die von ihrer positiven Aura profitieren können. Heute ist die französische Herkunft manch kleiner Filme wegen der enthusiastischen Vorliebe für ausländisches Kino eher ein Hindernis. Dies scheint auch der Fall bei einem Teil der deutschen Kinofilme, die mit ästhetischen Ambitionen daherkommen und deren Qualitäten von der internationalen Kritik anerkannt werden, nicht aber vom heimischen Publikum. Nur das amerikanische Kino mit seinem weltweit aufgestellten Vertriebsnetz, das eine gewisse Stabilität garantiert, kann sich diesen Schwankungen relativ gut entgegenstellen.

Die anderen nationalen Filmbranchen müssen akzeptieren, dass die Verbreitung ihrer Produktionen auf einem bestimmten Gebiet den Zyklen des Exports unterliegt, die wiederum Einfluss auf die quantitative und qualitative Variation ihrer Produktion nehmen. Es liegt an den Zuschauern, ihren Einfluss geltend zu machen, indem sie die Entdeckung neuer Trends begleiten, ohne jene guten Filme weniger beachteter Regisseure auszublenken, und auch indem sie den Nachwuchs aus dem eigenen Land unterstützen. Jeder Zuschauer ist ein bedeutender Akteur auf dem Kinoparkett.

Französische Filme und ihr deutscher Titel

L'Anglaise et le Duc	Die Lady und der Herzog
Astérix et Obélix aux Jeux Olympiques	Asterix bei den Olympischen Spielen
Bienvenue chez les Ch'tis	Willkommen bei den Sch'tis
Bonjour Sagan	Sagan
Ensemble, c'est tout	Zusammen ist man weniger allein
Entre les murs	Die Klasse
Histoire de Marie et Julien	Die Geschichte von Marie und Julien
Il y a longtemps que je t'aime	So viele Jahre liebe ich Dich
Je vous trouve très beau	Sie sind ein schöner Mann!
La graine et le mulet	Couscous mit Fisch
La haine	Hass
Indigènes	Tage des Ruhms
La même	La vie en rose
Mon meilleur ami	Mein bester Freund
Paris	So ist Paris
Le scaphandre et le papillon	Schmetterling und Taucherglocke
Ne touchez pas la hache	Die Herzogin von Langeais
Le transporteur 3	Transporter 3
Va savoir	Keiner weiß mehr
La ville est tranquille	Die Stadt frisst ihre Kinder

Deutsche Filme und ihr französischer Titel

Auf der anderen Seite	De l'autre côté
Der Baader-Meinhof-Komplex	La Bande à Baader
Bis ans Ende der Welt	Jusqu'au bout du monde
Die Fälscher	Les faussaires
Die fetten Jahre sind vorbei	The Edukators
Die Frau vom Checkpoint Charlie	La femme de Checkpoint Charlie
Gegen die Wand	Head-on
Gegenüber	L'un contre l'autre
Halbe Treppe	Grill Point
Der Himmel über Berlin	Ailes du désir
Die innere Sicherheit	Contrôle d'identité
Klassenfahrt	Voyage scolaire
Das Leben der Anderen	La vie des autres
Lola rennt	Cours, Lola, cours
Milchwald	Le bois lacté
Der Schuh des Manitu	La chaussure de Manitou
Sehnsucht	Désir(s)
Der Untergang	La chute
Die Welle	La vague
Wolke 9	Septième ciel

Die Liste stellt selbstverständlich nur eine Auswahl dar; sie konzentriert sich auf die die jüngsten Produktionen und die von Pierre Gras zitierten Filme in seiner Analyse der beiden zurückliegenden Kinojahrzehnte in Deutschland und Frankreich.