



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Film als Medium der Integration.

Europäische Kultur- und Medienpolitik angesichts der
Anforderungen einer multikulturellen Gesellschaft.“

Verfasserin

Nathalie Bouteiller-Marin

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Prof. Dr. Olaf Schwencke

Vorwort

Als ich im Wintersemester 2009 die Vorlesung zur europäischen Kulturpolitik belegte, betrat ich vollkommenes Neuland. Lag mein hauptsächliches Augenmerk während meines Studiums beim Film in allen seinen Facetten, so weckte Prof. Dr. Olaf Schwencke mein Interesse in der Abenddämmerung meines Studiums für ein Gebiet, das ich als Europäerin - als die ich mich aufgrund meiner österreichisch-französischen Wurzeln sowie meines London-Aufenthalts fühle – näher kennenlernen wollte. Ich zögerte zunächst noch, meine Diplomarbeit über ein Thema zu schreiben, bei dem ich praktisch bei Null anfangen musste. Doch mein Partner Matthias, bei dem ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken möchte, ermutigte mich, den Gedanken weiterzuverfolgen und so gewann die Idee für meine Diplomarbeit langsam Gestalt. Mein Ziel war es, mein ursprüngliches – und mittlerweile noch ausgeprägteres - Interesse für den Film mit der neuentdeckten Neugierde für die europäische Kulturpolitik zu verbinden. Als ich mit meiner Idee schließlich an Prof. Dr. Schwencke herantrat, bestärkte er mich, ein Konzept auszuarbeiten und sagte ohne weiteres Zögern zu, meine Arbeit betreuen zu wollen. Dafür und für die Betreuung während des Schreibens möchte ich an dieser Stelle meinem Betreuungsprofessor, Prof. Dr. Schwencke, meinen größten Dank aussprechen. Mit seiner Vorlesung gab er die Initialzündung für die Arbeit, wie sie heute vorliegt.

Die Diplomarbeit bedeutete einen immensen Lernprozess für mich, von dem ich nicht nur intellektuell profitierte, sondern der mir auch meinen Blick für zeitgenössische politische Themen öffnete, die ich bisher vernachlässigt hatte. Die Brisanz der Integrationsproblematik in Europa und die Betonung der Kultur für eine funktionierende Integration in der wissenschaftlichen Literatur, lenkten mich nach einiger Anlaufzeit schließlich wie von selbst zu meinem endgültigen Thema, das - von einem historischen Verständnis von Migrationsbewegungen ausgehend - nach Möglichkeiten für die europäische Integration fragt und als eine mögliche Antwort das Medium Film präsentiert.

Die motivierenden Worte sowie konstruktive Kritik meines Vaters, der als erster jedes neue Kapitel lesen durfte, sorgten dafür, dass mein Interesse und meine Begeisterung bis zur Abgabe meiner Arbeit anhielt. Dafür ein *Merci beaucoup*, das von tiefstem Herzen kommt. Mein Dank gilt darüber hinaus im gleichen Maße meiner Mutter und meiner großen Schwester Claire, die nicht nur meine Arbeit aufmerksam Korrektur gelesen haben, sondern mein Leben lang in allen universitären und privaten Herausforderungen an meiner Seite gestanden sind und mich stets unterstützt haben.

Mein Dank gilt weiters Mag. Dr. Markus Vorauer, dessen scharfer Blick eines Deutschlehrers mich nicht nur vor Beistrich- und sonstigen Tippfehlern bewahrt hat, sondern der mir aus der Perspektive eines Filmhistorikers Anregungen für mein Thema gegeben hat, die über die Diplomarbeit hinausgehen.

Und auch all jenen Freundinnen, die sich hier zu Recht wiedererkennen, möchte ich für die Zeit danken, die sie sich trotz ihres stressigen Alltags genommen haben, um meine Arbeit stilistisch und grammatikalisch zu verbessern und sie damit zu einer besseren zu machen.

Inhaltsverzeichnis

<u>VORWORT</u>	3
<u>EINLEITUNG</u>	7
<u>1 DIE IDEE EUROPA</u>	11
1.1 GESCHICHTE DER EUROPÄISCHEN UNION	17
1.2 EUROPÄISCHE KULTURPOLITIK	20
1.3 DIE KULTURELLE IDENTITÄT EUROPAS	25
<u>2 DER EUROPÄISCHE FILM – SPIEGEL EUROPÄISCHER IDENTITÄT</u>	32
<u>3 EUROPÄISCHE FILMPOLITIK</u>	44
3.1 MEDIENPOLITISCHE MAßNAHMEN ZUR FÖRDERUNG DER KULTURELLEN INTEGRATION	53
3.1.1 EUROPAS WEG ZU EINER MEDIENPOLITIK	54
3.2 EU-FILMFÖRDERUNGEN	63
3.2.1 MEDIA-PROGRAMM	63
3.2.2 EURIMAGES	65
3.2.3 FACE-FILMPREIS	66
3.2.4 LUX-FILMPREIS	66
3.2.5 WEITERE EUROPÄISCHE FILMFÖRDERUNGEN	68
3.3 MARKETING FÜR DEN EUROPÄISCHEN FILM	69
<u>4 DAS INTERKULTURELLE KINO DER DOPPELTEN KULTUREN</u>	74
4.1 MIGRATION UND HEIMAT	86
4.2 VIELFALT DER KULTUREN – INTEGRATION DER FREMDHEIT	93
<u>5 GRENZÜBERSCHREITUNGEN UND INTEGRATION ALS THEMEN EUROPÄISCHER FILME</u>	98
5.1 FATIH AKIN: AUF DER ANDEREN SEITE	100
5.2 JEAN-PIERRE UND LUC DARDENNE: LE SILENCE DE LORNA	103
5.3 PHILIPPE LIORET: WELCOME	106
<u>RESUMÉ</u>	109
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	112
<u>ANHANG</u>	123
ABSTRACT	123
CURRICULUM VITAE	124

Einleitung

Immer lauter und häufiger sind in der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts die Stimmen zu vernehmen, die die Migrationsflut stoppen wollen, die Integrationsunfähigkeit von Ausländern beklagen und denen dieses „Multikulti“ als Ganzes viel zu viel wird. Viel lieber sollte man sich auf sein nationales Kulturerbe besinnen und stolz auf seine „Heimat“ sein. Ein Blick auf die Geschichte jedoch zeigt: Die Globalisierung hat längst begonnen, Grenzen werden immer unbedeutender und Nationen bilden nicht mehr den Quelle kultureller Identitäten. Menschen bleiben – allgemein gesprochen – nicht mehr klar verortet. Die einen unternehmen längere Reisen, die anderen wandern aus und versuchen sich in einem neuen Land zu verheimaten. In allen Fällen ist eine Begegnung mit anderen Kulturen unausweichlich. Die, die fest verwurzelt sind, werden ebenso konfrontiert mit den kulturell Fremden – vor allem die Metropolen Europas bilden dabei Fluchtpunkte, die Menschen jeglicher Nation anziehen. Es ist eine Geschichte der Mobilität, die es immer schon gegeben hat, doch durch die Erweiterung der EU und die Globalisierung bei weitem gesteigert worden ist.

Wenn das Wandern als die Gelöstheit von jedem gegebenen Raumpunkt der begriffliche Gegensatz zu der Fixiertheit an einem solchen ist, so stellt die soziologische Form des ‚Fremden‘ doch gewissermaßen die Einheit beider Bestimmungen dar – freilich auch hier offenbarend, dass das Verhältnis zum Raum nur einerseits die Bedingung, andererseits das Symbol der Verhältnisse zu Menschen ist.

Es ist also der Fremde nicht in dem bisher vielfach berührten Sinn gemeint, als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen der potentiell Wandernde, der, obgleich er nicht weiter gegangen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.¹

Das Zusammenleben zwischen so vielen Kulturen, wie es insbesondere in Europa der Fall ist, wirft natürlich auch Probleme auf und macht eine Integrationspolitik in den Ländern Europas unumgänglich. „Der potentiell Wandernde, [...] der heute kommt und morgen bleibt“ stößt, wenn er aus dem marginalen Raum kommt, vielfach auf Ablehnung der Gesellschaft sowie auf strukturelle und sprachliche Hindernisse. Er ist ein Entwurzelter, der, sobald er die alte Heimat verlassen hat, nie wieder als derselbe dorthin zurückkehren wird können, da er von nun an immer auch ein Stück neue Kultur mitdenkt. Die Zusammenführung und die Wahrung eines friedlichen Zusammenlebens der vielfältigen Kulturen in Europa ist Aufgabe einer europäischen Politik. Neben einer wirtschaftlichen Einigung, die die Staaten Europas verbindet und den Frieden sichert, muss im Sinne einer

¹ Simmel 1908, S.509.

kulturellen Integration ein Weg gefunden werden, auch die Bürgerinnen und Bürger hinter die Idee eines geeinten Europas zu stellen. Auch wenn ein Umdenken im kultursoziologischen Diskurs stattgefunden hat, der die Differenzen zwischen den Kulturen als Basis eines bereichernden Dialogs betont, hat sich die Befürwortung einer kulturellen Vielfalt noch nicht im alltäglichen Leben durchgesetzt. Dina Iordanova hat geschrieben, dass bewegte Bilder, als ständige Begleiter unseres Alltags, die Macht haben, etwas zu bewegen, uns zu beeinflussen und uns die Augen zu öffnen für Welten, die über die unsere hinausgehen. Der, den wir fürchten, weil er uns fremd ist, denkt und fühlt vermutlich genauso wie wir und hat es nicht verdient, ausgestoßen oder als minderwertig behandelt zu werden. Filme können der Angst vor dem Unbekannten entgegenwirken, indem sie uns Menschenschicksale verschiedener Kulturkreise zeigen, die uns unseren Horizont für etwas anderes erweitern. Und vor allem spiegeln sie in ihren Geschichten politische und gesellschaftliche Entwicklungen wider, die einem einen möglichen Vorausblick auf zukünftige Prozesse geben können.

So wie der Wandernde bei Georg Simmel bei einem Ausgangspunkt starten muss, von dem er sich in der Folge löst und weiter wandert, um an einem anderen Punkt zu verharren oder auch weiterzugehen, so sehe auch ich meine Arbeit als Prozess an, der seinen Anfangspunkt wie jede Entwicklung bei einer Idee findet. Die Idee Europa, die schon lange bestanden hat, bevor es zum Zusammenschluss der europäischen Gemeinschaften gekommen ist, ist von seinem vielfältigen Reichtum gekennzeichnet, von dem ich unter der Betonung von Integration und Migration einen Abriss geben möchte. Folgt man der historischen Entwicklung Europas, ist ein kurzer Überblick über die Geschichte der europäischen Union unausweichlich, der sich in den Unterkapiteln 1.2 und 1.3 in einer stetigen Anlehnung an das Schlüsselthema Integration in die Entwicklung der europäischen Kultur- und die Medienpolitik vertieft. Es wird außerdem der Versuch unternommen, Theorien und Konzepte zu einer kulturellen Identität Europas aufzuzeigen, um der Frage nachzugehen, welchen Platz Film und Medien in der Konstruktion von Identitäten einnehmen.

Auf dem Fundament des ersten Kapitels aufbauend, liegt der alleinige Fokus ab Kapitel 2 auf dem Film. Dieser soll nicht nur als Spiegel seiner historischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen verstanden werden, sondern auch als Repräsentationsplattform für marginalisierte Kulturen, die es in den letzten Jahren immer mehr schafften, von der Peripherie ins Zentrum zu rücken. In der Verhandlung mit der Diversität Europas ist der europäische Film in die Debatte über den Umgang mit der

Vielfalt der Kulturen und die Integration in der EU eingebettet und ist somit einerseits ein Instrument der europäischen Union, Integration zu fördern und andererseits in höchstem Maße abhängig von den Produktions- und Distributionsförderungen der europäischen Filmförderprogramme sowie den nationalen Filmförderungen. Die Diversität, die die Besonderheit europäischer Filme ausmacht, ist zugleich Fluch des europäischen Kinos, da die Fragmentierung der europäischen Filmindustrie es vielen Produktionen unmöglich macht, über die Landesgrenzen hinweg bekannt zu werden und ein größeres Publikum zu erreichen. Kapitel 3 verfolgt eben diese Entwicklung in den Mitgliedsländern der EU. Da es das Ausmaß der Arbeit überschreiten würde, allen Staaten der EU dieselbe Beachtung zu schenken, habe ich drei der „Big 5“-Staaten – Deutschland, Frankreich und Großbritannien – sowie die Filmindustrie Osteuropas ausgewählt, um einen detaillierteren Einblick in die Gründe für Erfolge bzw. Misserfolge des europäischen Kinos zu geben. Meine Auswahl der Länder kündigt an, worauf meine Arbeit in den fortlaufenden Kapiteln einen Augenmerk legen wird: die Integration zwischen West- und Osteuropa mit Fokussierung auf den deutschsprachigen Raum aufgrund seiner geographischen Anbindung zu Osteuropa. Ein weiterer Grund für diesen Fokus liefern die aktuellen Entwicklungen im deutschen Kino. Als eines der Länder, in denen sich seit den 1960er Jahren eine große türkischstämmige Gemeinschaft herausgebildet hat, liefert sein Kino ein reiches Repertoire an deutsch-türkischen Filmen. Die Entwicklung dieser wird mit Verweis auf andere Staaten Europas in Kapitel 4 aufgezeigt. Es soll die These aufgestellt werden, dass sich dieses Subgenre des Migrantenkinos immer mehr mit dem nationalen deutschen Kino verschmilzt und aus dem Zwischenraum der Kulturen in den Mittelpunkt des europäischen und deutschen Kinos rückt.

Die Auseinandersetzung mit den Begriffen der Fremdheit und der Heimat in Verbindung mit zahlreichen Filmbeispielen in den Kapiteln 4.1. und 4.2. greift nochmals die Themen explizit auf, die die vorherigen Kapiteln durchzogen haben und zieht Parallelen zwischen den Situationen von Migranten in Europa und deren Repräsentation im europäischen Kino. Als politischer Lösungsvorschlag, wie mit der Vielfalt in Europa umgegangen werden kann, stelle ich das Konzept des Kosmopolitismus – wie er von Grande und Beck verstanden wird - in seinen Ansätzen vor, um im Anschluss zum 5. Kapitel überzuleiten. Dieses beschäftigt sich nochmals vertiefend mit dem durch Filme repräsentierten Bild Europas und geht den Fragen nach, was Grenzen in Europa heute noch bedeuten und welchen Beiträgen diese Filme für die Integration in Europa leisten können. Als Filmauswahl schienen mir die drei Gewinner des Lux-Filmpreises 2007 bis 2009 passend,

die den Preis für ihre herausragenden Darstellungen der europäischen Idee erhielten.

Die Europäische Union wird im alltäglichen Diskurs zu oft unterschätzt und muss häufig als Sündenbock für soziale Missstände herhalten. Es wird dabei vergessen, dass es dieses Bündnis ist, das seine Mitgliedsstaaten nicht nur wirtschaftlich schützt, sondern auch der Grund für die – im Vergleich mit dem Rest der Welt – sehr tolerante Politik mit marginalisierten Ländern und Randgruppen ist. Zeugnis davon geben zahlreiche Amtsblätter und Beschlüsse der EU, die darauf bedacht ist, niemanden auszuschließen. Der Einfluss der EU reicht jedoch nur so weit und besonders im Bereich der Kulturpolitik – und somit auch Medienpolitik – liegt die Gestaltung bei den Nationalstaaten, die im Endeffekt die Verantwortung für eine Integrationspolitik zu tragen haben, die jeden Bereich des Alltags durchstößt. Dadurch, dass der Film seinen Beitrag leistet, ein vielfältiges und positives Bild von Migranten zu zeigen und Missstände aufzudecken, liegt die Aufgabe, Integration aktiv zu betreiben bereits in den Händen der Filmemacher, Drehbuchautoren und Produzenten und somit in den Händen der Bürgerinnen und Bürger Europas. Die EU und die Nationalstaaten haben ihre Möglichkeiten, Integration weiter voran zu treiben, noch lange nicht ausgeschöpft. Doch es existieren Initiativen, Plattformen und Möglichkeiten für jede/n Europäer/in sich kulturell auszutauschen. „Der Ruck nach rechts“, den man vielerorts in Europa spürt, ist ein trauriger Rückschritt im Aufbau einer starken und durch ihre Vielfalt reiche Gesellschaft Europas, dem es durch Aufklärung und verstärkten Integrationsmaßnahmen entgegenzuwirken gilt. Der Film, so machtvoll er auch ist, ist nicht die alleinige Lösung gegen Fremdenhass und Ausländerfeindlichkeit. Aber er leistet einen wesentlichen Beitrag, der im Zuge meiner Arbeit ausgearbeitet werden soll.

1 Die Idee Europa

Die Einheit Europas war ein
Traum weniger.
Sie wurde eine Hoffnung für viele.
Sie ist heute eine Notwendigkeit
für alle.
Konrad Adenauer

Was ist Europa? Auf diese Frage gibt es viele Antworten und doch wird keine von ihnen alle Aspekte, die die Frage in sich birgt, fassen können. Europa ist ein Kontinent, der sich von Norwegen bis Spanien und von Portugal bis zum Uralgebirge erstreckt. Europa ist eine phönizische Königstochter, die von Zeus nach Kreta entführt wurde. Europa ist das Kaiserreich Karl des Großen und Europa ist ein Staatenverbund mit 27 Mitgliedstaaten mit Lebensraum für etwa 500 Millionen Menschen. Doch Europa ist noch viel mehr als das. Es lässt sich nicht in Zahlen und Grenzen zwängen. Denn welche Bilder kommen einem bei Europa in den Sinn? Ich denke an Paris, London, Berlin, Wien, Rom und Barcelona. Ich denke an alte Geschichte, jahrhundertealte Kirchen und Tempel, an Kultur, das *savoir vivre*, an Reisen, das Mittelmeer, an *gelato*, *la musette*, Filme, die Geschichten von echten Menschen in kleinen Kinos erzählen, an *leben wie ein Gott in Frankreich*. Und ich denke auch an zwölf goldene Sterne vor blauem Hintergrund. Mehr als ein Ort, der umschlossen ist von natürlichen oder nationalen Grenzen, ist Europa eine Idee.² Eine Idee, die von Vielfalt und Kultur handelt und die die Menschen niemals verlassen hat, „trotz und vor allem in Zeiten von Kriegen, Nöten und Gefahren und selbst nicht in der Hölle von Auschwitz.“³

Die Idee einer Einigung der Länder Europas, das Konzept eines friedlichen und an demokratischen Wertvorstellungen orientierten Europas durchzieht die Menschheitsgeschichte schon seit hunderten von Jahren. Diese Europa-Entwürfe waren dabei nicht so sehr von einem politischen oder ökonomischen Antrieb dominiert, sondern vielmehr von der Vision eines Staatenbündnisses, das seine Identität aus dem Reichtum der Kulturen und dem friedlichen Nebeneinander- und Miteinanderleben schöpft. Während Novalis und Friedrich Schlegel den Kern Europas in der christlichen Religion entdeckt haben wollten, veröffentlichte Immanuel Kant bereits 1795 einen Friedensvertrag (*Zum*

² Den Begriff von der Idee Europas prägte der französische Philosoph Bernard-Henry Lévy mit dem Satz: „Europa ist kein Ort, sondern eine Idee.“ Zit. nach: Belafi, Matthias: Die christliche Identität Europas. Die Anerkennung einer Tatsache und ihr Nutzen für die Gesellschaft. In: Krienke/Belafi 2007, S.50.

³ Schwencke ³2010, S.17.

Ewigen Frieden), damit unausgenommen alle Staaten der Welt rechtlich verbunden und somit der Frieden gewahrt werden könne.⁴ Die Geschichte Europas bleibt trotz dieser und noch weiterer Friedenskonzepte jedoch von kriegesischen Auseinandersetzungen geprägt und nur wenige Intellektuelle ihrer Zeit blickten weiter als über ihre eigenen nationalen Grenzen hinaus, um die Vision eines europäischen Zusammenschlusses zu fördern. Die Nachteile eines durch konkurrierende National- und Regionalstaaten zersplittertes Europa wurden am deutlichsten, als man Ende 19. und beginnendes 20. Jahrhundert nach Amerika blickte. Das geeinte Amerika profitierte von einem enormen ökonomischen Aufschwung und bildete eine Großmacht, mit der Europa in seiner fragmentierten Form nicht mehr konkurrieren konnte. Zusätzlich zu den kulturellen Ideen motivierte nun auch ein wirtschaftlicher Pragmatismus die Entwicklung von Europa-Entwürfen, doch sie scheiterten allesamt an der Realisierung.

Selbst als 1918 die Weimarer Republik, der erste deutsche Demokratie-Versuch ausgerufen wurde, „reicht die Ablehnung der Demokratie [...] weit hinein in die Kreise des konservativen Bürgertums.“⁵ Dem Gespenst des Faschismus, der Ablehnung der Anderen stellten sich nur wenige deutsche Gelehrte und Politiker entgegen. Die Weimarer Republik scheiterte endgültig 1933 aus bekannten Gründen. Hitler wusste den Unmut der Bevölkerung wegen des verlorenen Krieges, der Versailler Verträge, der Weltwirtschaftskrise etc. zu seinen Gunsten zu nutzen. Olaf Schwencke streicht aber noch einen weiteren Grund für das Scheitern der Republik heraus, der wenig Beachtung gefunden hat: Das Fehlen einer eigenständigen Kulturpolitik, die sich am Alltag der Bürger orientierte. Eine solche Kulturpolitik misst sich an dem „Verhältnis einer Bevölkerung zu dem jeweiligen politischen System, das ihre Existenz begleitet.“⁶ Die Demokratie der Weimarer Republik konnte jedoch nicht existieren, da nach dem 1. Weltkrieg keine geistig-politischen Veränderungen stattgefunden hatten. Die Stimmen, die die Grundsätze des Rechtsstaats, der Gleichberechtigung, der Menschlichkeit, der Gerechtigkeit, der Freiheit und des Sozialismus⁷ verteidigten, waren zu gering und zu leise, um den Bürgerinnen und Bürger Deutschlands ein Gegenkonzept zum Faschismus anbieten zu können. Erst als die kriegesischen Auseinandersetzungen im 2. Weltkrieg gipfelten, erkannte man die Notwendigkeit eines Bewusstseins für eine Kultur, „die nicht bloß Abbild des *Schönen, Wahren und Guten* ist, also eine Welt vorgaukelt, die mit der realen nichts zu

⁴ Vgl. <http://europaunion.org/Kant.html> (26. Mai 2010).

⁵ Schwencke ³2010, S.20.

⁶ Winnicki 2002. S.278.

⁷ Vgl. Schwencke ³2010, S.24f.

tun hat, sondern die alltagsbezogen, soziokulturell orientiert“⁸ sein sollte. Nach dem Krieg lag Europa in Trümmern. Teil des Wiederaufbaus war es, die Nationen Europas zu einigen, um das eben Erlebte nie wieder erdulden zu müssen. In dieser Zeit, als die Welt fassungslos nach Deutschland blickte, musste ein Weg gefunden werden, Europa unter der Integration von Deutschland als gleichberechtigten Partner zu einigen, damit nicht derselbe Fehler gemacht wurde wie durch die Versailler Verträge, die den Hass und die Rachegefühle der unterlegenen Länder gegen die siegreiche Alliente und stellvertretend die deutschen bzw. österreichischen Unterzeichner der Verträge, nur noch weiter geschürt hatten. Sir Winston Churchill erklärte in seiner berühmten Rede von Zürich am 19. September 1946, eine Art *Vereinigte Staaten von Europa* gründen zu wollen, deren Kernpunkt eine Partnerschaft zwischen Frankreich und Deutschland sein müsse, damit Frankreich wieder seinen Platz als moralische Führung Europas einnehmen könne. „Für Deutschland (West) war »Europa« nach 1945 so etwas wie eine »Erlösung«: das wiedererlangte Recht, als ehrbarer Staat zu existieren, die bösen Geister der Nazizeit zu überwinden und in der Gemeinschaft der freien Völker anerkannt zu werden.“⁹ Der freie Zusammenschluss von Europas Nationen sollte außerdem als dritte Macht zwischen den USA und der UdSSR fungieren und dem Ostblock Stalins entgegenwirken. Die Einigung Europas musste jedoch über die Jahre hinweg Schritt für Schritt wachsen. Dem wirtschaftlichen Zusammenschluss durch die OECD¹⁰ 1948 und dem militärischen durch den Brüsseler Pakt (später WEU¹¹) im selben Jahr, folgte der politische 1949 durch die Gründung des Europarates.¹²

Seitdem sind 52 Jahre vergangen und Europa präsentiert sich heute in einem völlig neuen Licht. Was als Bündnis zwischen Frankreich und Deutschland begonnen hat, hat sich auf eine Union ausgedehnt, die 27 Mitglieder umfasst und sich vor allem durch seine kulturelle Vielfalt auszeichnet. Im Zuge des Globalisierungsprozesses und der stetigen Ausweitung der Europäischen Union sind die Grenzen innerhalb der EU immer offener geworden und die europäische Gesellschaft immer multikultureller. Der Zusammenstoß vieler verschiedener Kulturen geht jedoch nicht immer reibungslos vonstatten, wie auch Samuel Huntington in seinem Buch „Clash of Cultures“ beschreibt. Demnach wird die globale Welt in Zukunft von Konflikten zwischen kulturellen Identitäten sowie Religionen bestimmt sein. Die Thesen Samuel Huntingtons lassen jedoch Fragen offen, da

⁸ Ebd. S.30.

⁹ Ebd. S.37.

¹⁰ Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung.

¹¹ Westeuropäische Union.

¹² Details dazu in Kapitel 1.1.

angenommen wird, dass Identitäten als starre, voneinander abgrenzbare Strukturen existieren und darüber hinaus die Interdependenz von Kulturen unterschätzt wird.¹³ Trotz dieser Kritikpunkte hat Huntington mit seinem Buch eine Diskussion ausgelöst, die die Idee eines Zusammenwachsens der Kulturen weiter gefestigt hat. Namentlich wurde 2001 als *Jahr des Dialogs zwischen den Kulturen* von der UNO ausgerufen, deren Programm den positiven Aspekt von Vielfalt unterstrich:

One could argue that in the world there are two groups of civilizations – one which perceives diversity as a threat and the other which sees it as an opportunity and an integral component for growth. The Year of Dialogue Among Civilizations was established to redefine diversity and to improve dialogue between these two groups. Hence, the goal of the Year of Dialogue Among Civilizations is to nurture a dialogue which is both preventive of conflicts – when possible – and inclusive in nature.¹⁴

Auch die EU hat schon lange die Wichtigkeit kultureller Integration erkannt, um die Zukunft ihres Bündnisses zu sichern. Denn selbst wenn Europa wirtschaftlich und politisch geeinigt ist, bedarf es immer noch eines kulturellen Bündnisses, das nur erreicht werden kann, wenn die Europäerinnen und Europäer hinter der Idee Europa stehen. Die Besonderheit Europas ist, dass jede Nation ihre eigene Kultur in die EU mitbringt. Im Gegensatz zu Amerika, dessen Identität sich mit seiner Geschichte neu gebildet hat und nicht zu Unrecht als „melting pot“ bezeichnet wird, wird Europa vielmehr durch das Bild einer bunten Salatschüssel versinnbildlicht. Es kommt zu keiner Verschmelzung, doch zu einem harmonischen Nebeneinander zwischen unterschiedlichen Bestandteilen, die zusammen erst ihre volle Wirkung entfalten. Europa ist eine multikulturelle Gesellschaft und rechtsradikale Stimmen, die Abschiebung und Ausweisung von kulturell Anderen fordern, sind vielleicht von Furcht vor Terrorismus geleitet, haben aber die Realität der Gesellschaft, in der sie leben, nicht erkannt.¹⁵ Die EU bemüht verschiedenste Medien, um den Dialog zwischen den Kulturen und das gegenseitige Kennenlernen zu fördern, um die Integration voranzutreiben und damit den Frieden in Europa zu wahren. Eines der machtvollsten Medien in diesem Prozess ist der Film, der wie kein anderes Medium die Massen durch Kino und Fernsehen erreicht und auf einem beinahe unbemerkten Weg die fremde Kultur näher bringt, indem man sich auf einer emotionalen Ebene mit den Protagonisten der Filme identifiziert. In einem Diskurs um europäischen Film darf aber auch nicht vernachlässigt werden, dass hier Europa nicht mit der EU gleichzusetzen ist. Es wäre unmöglich, Russland aus dem Diskurs zu exkludieren, ebensowenig die Schweiz, die schon durch ihre lokale Position im Herzen Europas die Szene beeinflusst. Ein besonderer

¹³ Vgl. Said 2001.

¹⁴ United Nations Year of Dialogue among Civilizations 2001.

¹⁵ Vgl. u.a Weltjournal: Europa – ruck nach Rechts. Ausgestrahlt am 13.10.2010 in ORF2.

Fall ist die Türkei, die zwar (noch) nicht Mitglied der EU ist, aber deren Filmkultur trotz aller kulturellen Unterschiede in Europa große Wellen schlägt.

Gerade in den letzten Jahren ist zu bemerken, dass, parallel zu den politischen Bemühungen der EU um kulturelle Integration, europäische Filmproduktionen verstärkt die Themen Migration und Heimat aufgreifen. Versteht man den Film als Spiegel seiner Zeit und Gesellschaft, so liegt es nahe, sich näher mit dem Thema Migration in Europa zu beschäftigen und damit verbunden die Frage nach und die Furcht vor dem Anderen – der unbekannte Faktor, den man nicht einschätzen kann und deshalb ablehnt. Was dabei vergessen wird, ist, dass die Geschichte Europas von Migration und Integration nachhaltig geprägt ist. Von Anbeginn der Geschichte Europas in der Jungsteinzeit und Bronzezeit hat der Mensch neue Gebiete besiedelt und auch die Geschichte nationaler Staaten wie England, Frankreich und Spanien beginnt mit der Migration von germanischen Stämmen nach dem Zusammenbruch des Byzantinischen Reiches ins westliche Europa nach 1453.

Die Vielfalt Europas ist das Ergebnis der Nähe zu anderen Kontinenten, der Austausch mit Nachbarländern und die Integration von Einwanderern. Es ist die Geschichte, die Europa zu dem gemacht hat, was es heute ist und diese Prozesse können nicht vernachlässigt werden. Diese historischen Entwicklungen lassen uns von den vier Grundpfeilern sprechen, auf denen Europa basiert und auf denen sich auch die Europäische Union gebildet hat: die griechische Philosophie, das römische Recht, das Christentum und die Ideen der Aufklärung. Geschichte wiederholt sich und verbindet die Vergangenheit und Gegenwart Europas über Jahrhunderte hinweg. Die Teilung Europas in West und Ost hat zu einer Zerrissenheit des Kontinents geführt, die, wenn auch politisch, emotional noch nicht überwunden ist. Noch heute sagt man Europa und meint in den meisten Fällen Westeuropa. Dabei darf nicht vernachlässigt werden, dass sich die Intellektuellen Polens, Ungarns und der ehemaligen Tschechoslowakei nie als zu Osteuropa gehörig fühlten, sondern vielmehr in Russland und der Sowjetunion das europäische „Andere“ sahen, da deren Kultur und Geschichte grundlegend von denen des Westens zu unterscheiden sei.¹⁶

Die Annäherung an Westeuropa war zugleich oder in erster Linie eine Annäherung an die Europäische Union, die immer mehr ein Synonym für Europa wurde. Begann die Europäische Union als kleines Staatenbündnis, so glich sie sich mit der Zeit und den Erweiterungen immer mehr an das geographische Europa an.¹⁷ Doch sowohl für Europa als

¹⁶ Vgl. Franke 2008.

¹⁷ Vgl. Michels 2001.

auch für die EU gilt dieselbe Schwierigkeit: Wo ist – vor allem im Osten – die Grenze Europas zu ziehen? Diese Frage spiegelt sich in der wohl größten Diskussion im Erweiterungsdiskurs, der die Aufnahme der Türkei in die EU thematisiert. Kritische Stimmen sehen einen möglichen Beitritt als „eine Überdehnung des europäischen Institutionen- sowie eine Belastung des geographisch limitierten, mithin wertebasierten Identitätsgefüges“¹⁸.

Ein Beitritt der Türkei, so das Argument zusammengefasst, entrückt das Ziel einer »ever closer union«, eines sich immer weiter vertiefenden Integrationsprozesses in unerreichbare Ferne, opfert es mithin auf dem Altar geopolitischer Überlegungen und damit verbundener diffuser Vorstellungen eines Brückenschlags zwischen westlichen und islamischen Kulturkreisen.¹⁹

In der Realität leben etwa 3 Millionen Türkischstämmige zur Zeit in Deutschland, viele von ihnen, vor allem diejenigen aus der zweiten und dritten Generation zugewanderter Gastarbeiter in den 60er und 70er Jahren, kennen Deutschland als ihr Zuhause und vertreten westliche Werte. Davon unabhängig, ob bzw. wann die Türkei als Mitglied in die EU aufgenommen wird, ist die Integration zwischen „westlichen und islamischen Kulturkreisen“ Aufgabe einer europäischen Kulturpolitik. Aufgrund ihrer starken Wirtschaft wäre die Türkei sicherlich ein starker Partner in der EU, doch auch ein ungewisser Faktor, da sie im Bündnis mit London, Madrid und Warschau die deutsch-französische Dominanz durchbrechen könnte.²⁰ Im Sinne einer europäischen Wertegemeinschaft interessanter jedoch ist die Vereinbarkeit von den Werten, wie sie in der Verfassung der Europäischen Union in Art. 2 EUV²¹ festgeschrieben sind. Um die Aufnahmebedingungen der EU zu erfüllen, hat die Türkei gewiss noch einige Auflagen zu meistern, doch sollte man nicht aus dem Blickfeld verlieren, dass Integration nicht erst mit einem Beitritt der Türkei beginnt. Integration betrifft alle in der EU lebenden Menschen. Die Bürger Europas müssen über die ständig wechselnden Grenzen hinaus einen Sinn für Gemeinsamkeiten und Gemeinschaft entwickeln. Die Globalisierung hat schon lange eingesetzt, territoriale Grenzen sind geöffnet, es scheint, nun müssen nur noch die Grenzen in den Köpfen der Europäer durchbrochen werden. Eine Rückbesinnung auf die Geschichte Europas kann helfen, sich dessen bewusst zu werden, was Europa zu dem gemacht hat, was es heute ist. Die „Verflechtung mit anderen nationalen Kulturen“²² hat Europa schließlich nicht nur zu seiner kulturellen Vielfalt verholfen, sondern auch zu seinem

¹⁸ Albert 2005, S.55.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Böhm 2010.

²¹ Siehe S.31.

²² Franke 2008.

wirtschaftlichen Reichtum.

In ihren Werten würde ich letztendlich den Kern Europas suchen, den Werten der Demokratie, der Menschenrechte, der Solidarität und der Vielfalt. Es sind Werte, die dem Zahn der Zeit widerstanden haben und Europa und natürlich auch die Europäische Union in ihren Grundfesten erhalten blieben. Europa hat sich als Gebilde erwiesen, das ständigen Veränderungen unterworfen war und vermutlich nie zum Stillstand kommen wird.

Nur eine schlechte Geographie, die den Faktor Zeit vernachlässigt, wird Europa als ein Gebilde mit festgelegten Konturen betrachten. Diese nämlich haben sich immer wieder verändert. Und nur eine Geschichtsschreibung, die ihre eigenen Prinzipien vergisst, wird Europa einen einzigartigen, stets gleichbleibenden Inhalt zuordnen, sei er religiöser, rechtlicher, ökonomischer, ethischer oder kultureller Natur. Denn Europa hatte immer vielfältige, unterschiedliche, bisweilen einander ausschließende Inhalte, deren spezifische Gewichte, Erscheinungsformen und Auswirkungen sich in Zeit und Raum wandeln.“²³

Die Geschichte, auch wenn sie mit Konflikten und Kriegen belastet ist, bietet eine gemeinsame Erinnerungskultur und hält die Nationen Europas zusammen. Einen Meilenstein stellte dabei die Gründung der Europäischen Union nach dem 2. Weltkrieg dar. Das folgende Kapitel ist als kurzer Überblick zu verstehen, der den Weg zu der Europäischen Union, wie wir sie heute kennen, skizzieren soll. Es ist zugleich das Fundament, auf dem europäische Integration realisiert werden konnte und daher für ein Verständnis der Thematik in einem größeren Zusammenhang relevant.

1.1 Geschichte der Europäischen Union

Continue, continue,
there is no future for the
people of Europe
other than in union.
Jean Monnet

Der tiefe Wunsch nach Frieden nach dem Krieg führte zu einer Stärkung der Bewegungen in Europa, die sich für eine europäische Einheit aussprachen. Gleichzeitig wollte man sich gegen die Bedrohung des Kommunismus wehren und sich vom zügellosen Kapitalismus Amerikas abgrenzen. Europa war zur Pufferzone zwischen zwei Großmächten geworden und die Regierungen von Europas Ländern mussten sich Gedanken um ihre Sicherheit und Wirtschaft machen. Um die Wirtschaft in Europa wieder aufzubauen, eine Wiederbewaffnung Deutschlands zu verhindern und eine dritte internationale Macht zu bilden, musste Europa unter Einbindung Deutschlands geeinigt werden. Die Zeit

²³ Pomian 1990, S. 7.

unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg bis zur Gründung des Europarats 1949 war vor allem geprägt durch die Bemühungen um Initiativen und Entwurfsvorschlägen für ein föderalistisches Europa unter dem Subsidiaritätsprinzip, das den Nationalstaaten die politische Macht gewährleistete, damit die föderalen Organe in den Bereichen walten könnten, die die nationalen Staaten nicht effizient wahrnehmen konnten. Als 1949 der Europarat gegründet wurde, schien die politische Einigung vorerst erreicht, doch trotz deren Bemühungen sowie der des OECD, kam keine Bildung einer supranationalen Autorität zustande, da es über zwischenstaatliche Zusammenarbeit kaum hinausreichte.

Der Europarat bleibt bei den wirklichen wirtschaftlichen und politischen Problemen sowie den Verteidigungsfragen außen vor und profiliert sich vor allem in den Bereichen der Sozial-, Gesundheits- und Kulturpolitik.²⁴

Der Leiter des Generalkommissariats für Planwirtschaft Jean Monnet und der französische Außenminister Robert Schumann entwickelten daraufhin einen Plan, der Europa wirtschaftlich verbinden und die deutsche Schwerindustrie kontrollieren sollte, ohne Deutschland dabei zu demütigen. Das Resultat war die Gründung der *Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl* (EGKS) der sechs Mitgliedstaaten Belgien, Deutschland, Frankreich, Italien, Luxemburg und Niederlande im Jahr 1950. Die Gemeinschaft sollte andere europäische Länder anregen, sich zu beteiligen und „dem europäischen Einigungsprozess die Initialzündung geben“²⁵, vor allem da die EGKS Grundlage der deutsch-französischen Aussöhnung war.

Die Integration Europas durch die EGKS scheiterte an der Energiekrise Ende der 1950er Jahre. Weit davon entfernt, sich von diesem Rückschlag entmutigen zu lassen, beriefen die Sechs eine Konferenz in Messina ein, die in die Unterzeichnung der Römischen Verträge 1957 gipfelte, die die *Europäische Wirtschaftsgemeinschaft* und *Euratom* begründete. Die EWG zeigte sich im weiteren Verlauf sehr erfolgreich, sodass in den 60er-Jahren Großbritannien aus seiner Beobachterrolle ausbrach und um Beitritt in die EWG ansuchte. Großbritanniens Integrationsbemühungen scheiterten jedoch zweimalig am Veto des französischen Präsidenten Charles de Gaulle. In der Zwischenzeit fusionierten die EWG, Euratom und die EGKS mit dem 1. Juli 1967 zur *Europäischen Gemeinschaft* (EG).

Die Stagnation der europäischen Integration durch de Gaulles Veto zum Beitritt Großbritanniens sollte erst durch seinen Rücktritt beendet werden. Der neue französische Präsident George Pompidou formulierte prägnant seine Vision der europäischen Zukunft

²⁴ Vgl. Die Unzulänglichkeit der Organisationen URL: <http://www.ena.lu/> (16. Dezember 2010).

²⁵ Die Erklärung vom 9. Mai 1950. Ebd.

am Haager-Gipfel 1969 mit drei Wörtern: „Vollendung, Vertiefung, Erweiterung“²⁶. Im Zuge des Gipfels wurden dann auch die Verhandlungen mit vier neuen Anwärtern gestartet und 1972 Dänemark, Großbritannien und Irland in die EG aufgenommen.

Bereits 1975 legte die Europäische Kommission den neun Mitgliedstaaten einen Vorschlag zu einer Europäischen Union vor, der jedoch erst am 1. November 1993 mit dem Vertrag von Maastricht in Kraft trat. Die EG wurde dabei von der EU abgelöst.²⁷ Zu diesem Zeitpunkt bestand die EU bereits aus zwölf Mitgliedern, nachdem Griechenland, Spanien und Portugal aufgenommen worden waren. Am 1. Januar 1995 folgte der Beitritt Österreichs, Finnlands und Schwedens.

Der größte historische Einigungsprozess in der Geschichte Europas begann aber erst mit dem Ende der 90er Jahre. Der Fall der Mauer, das Ende des Kommunismus in Osteuropa und die nachfolgenden wirtschaftlichen, politischen und sozialen Reformen in den Ländern des ehemaligen Ostblocks überwinden die tiefe Kluft zwischen Ost- und Westeuropa und machten die Bühne frei für eine wahrhafte Einigung Europas.

So werden am 1. Mai 2004 Estland, Ungarn, Lettland, Litauen, Polen, die Tschechische Republik, die Slowakei, Slowenien sowie Malta und Zypern Mitglieder der EU. Mit den neuen Grenzen des erweiterten Europas stellt sich allerdings auch die Frage nach den Beziehungen zu seinen neuen Nachbarn und nach dem Platz Europas in der Welt.²⁸

Die fünfte Erweiterungsrunde garantierte nun den Frieden innerhalb Gesamteuropas, regte zu wirtschaftlichem Wachstum an und festigte die Position der EU als *global player* – zumindest auf lange Sicht gesehen. Unmittelbar nach der Einigung stieß die „Versöhnung des europäischen Kontinents“²⁹ auf wirtschaftliche und auch auf politische Schwierigkeiten und führte in der Folge zu einer Debatte um die Neustrukturierung der Europäischen Union. So wurde 2004 vom Europäischen Rat eine Verfassung für Europa verabschiedet, die jedoch an der Nicht-Ratifizierung durch Frankreich und den Niederlanden scheiterte. In weiteren Debatten wurde daher ein neuer Vertrag ausgehandelt, der das Wesentliche des Verfassungsvertrages in die bereits existierenden Grundlagenverträge einarbeiten sollte. Der Vertrag von Lissabon wurde 2007 unterzeichnet und trat mit dem 1. Dezember 2009 in Kraft.

Die Erweiterung der EU zog aber nicht nur politische und wirtschaftliche Schwierigkeiten nach sich. In einer Gemeinschaft, in der so viele Kulturen vereinigt worden waren, wusste

²⁶ The Hague Summit. URL: <http://www.ena.lu/> (16. Dezember 2010).

²⁷ Euratom und EGKS existieren noch bis Ende 2003 eigenständig und wurden danach aufgelöst.

²⁸ 1998-2005 Die Vereinigung Europas. URL: <http://www.ena.lu/> (16. Dezember 2010).

²⁹ Ebd.

man nicht mehr, wie man das Wesen der europäischen Identität bestimmen sollte. Damit verbunden war die Frage, wo die Grenzen der Europäischen Union zu ziehen wären. Die Europäische Union sah die Identität Europas in der *Vielfalt der Kulturen* und der *Einheit in der Vielfalt*, doch was bedeutete dies für die Bürger Europas? Was Europa brauchte, war vor allem eine praktische Integrationspolitik, die in den Kompetenzbereich der Mitgliedstaaten fiel, welche ihre Pflichten in diesem Bereich jahrzehntelang vernachlässigten. Wahrhafte Einigung in Europa kann nur durch den Zusammenhalt seiner Bürger erreicht werden und dieser Weg kann nur über die Kultur führen, die wie kein anderer Bereich die Menschen auf einer emotionalen Ebene erreicht und Gemeinsamkeiten in Wertvorstellungen - trotz kultureller Unterschiede - aufdeckt. Jean Monnet, Vater der Integration Europas, sah einst die wirtschaftliche Einigung als Ausgangspunkt für eine vollständige Integration Europas. Doch selbst er resümierte: „Wenn ich das Ganze der europäischen Einigung noch einmal zu machen hätte, würde ich nicht bei der Wirtschaft anfangen, sondern bei der Kultur.“³⁰ Europa ist ein Konzept, das wohl niemals abgeschlossen werden kann und sich immer mehr durch seine Veränderung, als durch seine Fixpunkte auszeichnen wird. Josef Isensee hat das Europa, wie es ist und wie es sein sollte in Worte gefasst, die meines Erachtens am besten den Geist dieser Idee einfangen ohne dabei zu vergessen, dass Realität und Idee im Falle Europas nicht dasselbe sind.

Wie alle siegreichen politischen Ideen ist die des vereinten Europa diffus. Sie entzieht sich der trennscharfen Definition als Begriff, weil ihr Inhalt an ein Unendliches rührt. Sie hält sich vielfältigen Deutungen offen und zieht unvereinbare Hoffnungen auf sich. Sie ist nicht von vornherein auf ein bestimmtes Handlungsprogramm festgelegt und vermag so zu immer neuen Entwürfen zu inspirieren. Über gegnerische Lager hinweg stiftet sie Gemeinsamkeit, ohne selbst eine Front aufzubauen. Bestehende Grenzen hebt sie auf, aber sie zieht nicht von Anfang an neue Grenzen. Eine versöhnende politische Utopie. Doch ihre Realisierung bleibt den realen Gesetzen des Politischen unterworfen.³¹

1.2 Europäische Kulturpolitik

Als man den Europarat in seinen Anfangstagen kritisierte, seinen Fokus zu sehr auf Kultur, Gesundheit und Soziales zu richten, anstatt Wirtschaft und Verteidigung zu seinen Prioritäten zu machen, ließ sich dieser nicht beirren und verfolgte weiterhin das Ziel einer europäischen kulturellen Demokratie. Auch wenn bereits nach 1945 ein breiter Kulturbegriff vertreten wurde, der in einer Linie mit Demokratie, Gerechtigkeit und Menschenwürde stand, wurde erst mit dem Dokument „Arc et Senans“ des Europarats

³⁰ Monnet, Jean zit. nach: Von Schumann bis Kohl – Die Wegbereiter der Europäischen Einigung.

³¹ Isensee ²1994, S.103.

1972 ein erweiterter Kulturbegriff und Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik definiert. Vergleicht man die Definitionen zu Kultur, die bereits 1948 am Kongress von Den Haag von Denis de Rougemont³² beziehungsweise 1949 am Europäischen Kultur-Kongress von Lausanne³³ artikuliert worden sind, erscheint es verwunderlich, dass es über zwanzig Jahre dauern sollte, bis Kultur als eine Lebensweise der Menschen festgeschrieben wurde, die es ihnen ermöglicht, die eigene Identität auszuleben und dabei den sozialen Aspekt inkludiert. In logischer Fortführung wird Kulturpolitik ab 1972 im Sinne einer Soziokultur verstanden:

Zentrale Aufgabe jeder Kulturpolitik muss es sein, die Bedingungen für Ausdrucksvielfalt und ihre freizügige Nutzung zu garantieren und weiterzuentwickeln. Es muss das Recht des Menschen wieder anerkannt werden, sein Leben eigenständig als sinnvolles zu bestimmen und in Gemeinschaft mit anderen entsprechend zu gestalten. Es sind daher auch alle Umstände zu fördern, die Kreativität und soziokulturelle Phantasie begünstigen; kulturelle Unterschiede müssen anerkannt werden, wo sie bisher die geringsten Entwicklungschancen hatten.³⁴

Dieses Dokument sollte seine Aktualität auch Jahrzehnte später nicht verlieren, als 1997 der Versuch unternommen wurde einen neuen Artikel aufzusetzen, der über Arc et Senans I hinausgeht, jedoch ohne Ergebnis blieb: „Es fällt mir zwar immer wieder etwas zur Kulturpolitik ein, aber das Wesentliche wurde doch schon artikuliert.“³⁵ Die Abschlusserklärung wurde jedoch politisch nicht wirksam, wenn sich auch der Wind in der EU-Politik drehte und man sich langsam bewusst wurde, dass nicht nur die Wirtschaft Europa einigen würde können. Der Europarat, der in den Anfängen der EU als der wichtigste kulturpolitische Akteur anzusehen ist, hat von Anbeginn die Dimensionen von Kultur als verbindendes Element nicht nur zwischen Nationen sondern auch zwischen verschiedenen Politikbereichen erkannt. Mit der politischen Nichtanerkennung von Arc et Senans markierte das Jahr 1972 laut Schwencke und Rydzy das Ende einer maßgeblichen Kulturpolitik des Europarats.³⁶ Das Konzept einer kulturellen Demokratie, wie es der Europarat erarbeitet hatte, fand keine Resonanz in der EWG-Politik. Der Begriff Kultur tauchte dort erst in der zweiten Hälfte der 70er Jahre auf, als sich Gremien der EWG der

³² „Wenn auch die direkten Gründe für unsere Einheit wirtschaftlicher und politischer Natur sind, so ist dennoch gleichermaßen sicher, dass die Einheit Europas vor allem kultureller Natur ist, wenn man diesen Begriff in seiner umfassenden Bedeutung anwendet ... Kultur ... erwächst aus dem Bewusstsein für das Leben, aus einem ständigen Bedürfnis, die Bedeutung der Existenz zu erforschen und die Beherrschung der Dinge durch den Menschen zu verbessern. Sie macht die Größe Europas aus.“ zit. nach: Schwencke ³2010, S.41.

³³ „Sie [die Kultur] gibt dem Leben, der Arbeit, der Freizeit und den Beziehungen zwischen den Menschen eine Bedeutung. Sie ist nicht nur ein Erbe, das bewahrt werden muss, sondern eine gemeinsame Art zu leben und zu schöpfen in Übereinstimmung mit einer allgemeinen Auffassung des Menschen, seiner Würde und seiner Bestimmung.“ zit. nach: Schwencke ³2010, S.41.

³⁴ Abschlusserklärung von Arc et Senans – Aus: Schwencke ³2010, S.72.

³⁵ Glaser, Hermann zit. nach: Schwencke 2001. S.62.

³⁶ Vgl. Schwencke/Rydzy 2006, S.91f.

Frage einer europäischen Identität zuwandten. Doch auch erfuhr Kultur nur eine marginale und kulturpolitisch irrelevante Behandlung. Die „Erklärung zur europäischen Identität“ 1973, die auf der Gipfelkonferenz der EWG zustande kam und die „das europäische Kulturerbe, Werte wie Demokratie, Menschenrechte, Humanismus, Aufklärung, Sozialstaat, Parlamentarismus und Christentum als Teile der europäischen Identität“³⁷ formulierte, wurde erst in den 1990er Jahren aufgegriffen, als die fortschreitende Integration zum politischen Thema wurde. Bis in die 80er Jahre wurden immer wieder einzelne verstreute Maßnahmen zur Kulturpolitik getroffen, doch im Großen und Ganzen gesehen, war der Zeitraum bis Ende der 80er Jahre in der EWG-Politik von Untätigkeit geprägt. So gründete das Europäische Parlament 1980 die Kommission für Jugend, Kultur, Bildung, Information und Sport. In den folgenden Jahren bemühte man sich in kleinen Schritten verstärkt um Gemeinschaftskationen im Kulturbereich ohne den Anspruch zu erheben, eine eigene EG-Kulturpolitik zu entwickeln. Kulturpolitik war primäres Aufgabenfeld des Europarates, weshalb das Europäische Parlament eine pragmatischere und vorsichtiger Vorgehensweise bevorzugte. Erst 1987 verabschiedeten der Rat und die Kommission ein Rahmenprogramm für 1988-1992, dessen Schwerpunkte neben der Schaffung eines europäischen Kulturraums und neben des kulturellen Dialogs auch die Förderung der audiovisuellen Industrie waren. Der Anstoß für kulturpolitische Aktionen in der EWG war nun gegeben und zum Ende des Rahmenprogramms war ein Kulturkonzept entwickelt, das 43 Jahre nach der wirtschaftlichen Einigung Europas als Kulturartikel in den Vertrag der Gemeinschaften aufgenommen wurde. Kultur wurde nun endlich auch offiziell die Bedeutung beigemessen, die sie im Einigungsprozess stets besessen hatte. Mit dem Vertrag von Maastricht, der 1993 in Kraft trat, wurde Kulturpolitik für die EG rechtlich legitimiert. Die Wahrung der nationalen und regionalen Vielfalt sowie die Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes sind die Hauptaspekte des neu eingeführten Kulturartikels 128³⁸. Dieser untersteht weiters dem durch die Maastrichter Verträge eingeführten Subsidiaritätsgrundsatz, der in Art. 3 b EGV festgeschrieben steht. Das heißt europäische Kulturpolitik darf nur unterstützende Maßnahmen bieten, wenn die der Nationalstaaten nicht ausreichen und wenn die europäische Kulturpolitik nicht mit nationalen Interessen kollidiert. Für den audiovisuellen Bereich signifikant ist, dass dieser offiziell dem Bereich der Kulturpolitik zugeordnet wird und somit dessen künstlerischer Aspekt anerkannt wird. Neu ist auch, dass mit dem Vertrag von Maastricht die

³⁷ Wasilewski 2009, S.69.

³⁸ Mit vertraglichen Veränderungen änderte sich die Nummerierung. Die Bezeichnung änderte sich mit dem Inkrafttreten des Vertrags von Lissabon von Art. 128 EGV zu Art. 167 AEUV.

Unionsbürgerschaft in Kraft tritt. Die Bürger Europas haben damit nicht nur eine nationale Staatsbürgerschaft, sondern auch eine europäische Unionsbürgerschaft. Wenn es auch ein Punkt ist, der noch nicht im Bewusstsein aller Bürger verankert ist, so ist dieser Schritt doch ein Symbol für eine Zusammengehörigkeit über nationale Grenzen hinweg.

Trotz der Verankerung von Kultur in der europäischen Politik gehen die Meinungen darüber, was europäische Kulturpolitik umfassen sollte, auseinander. Die Problematik beginnt bei der Definition von Kultur. Einige Stimmen wollen Kultur als ein in sich geschlossenes Gebilde betrachten, in enger Verbindung zu Kunst um der Kunst willen und verstehen Kulturpolitik demnach als Förderung der Künste und Künstler und den Rahmen, in dem kulturelle Bildung und Kulturarbeit stattfindet. Persönlich schließe ich mich dem Leitsatz von „Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik“ an, der auf der Konferenz in Oslo 1976 durch die Europäischen Kulturminister des Europarats politisches Gewicht erhielt. „Die Gesellschaftspolitik als Ganzes sollte eine kulturelle Dimension beinhalten“³⁹ – es war dieser Satz, der den Begriff der Kulturpolitik und deren Operationsfeld maßgeblich erweitern sollte. Kultur ist Teil des Alltags und begleitet den Menschen von der Stunde seiner Geburt bis zu seinem Lebensende. Kultur heißt nicht nur Theater, Oper und Kunst, Kultur beschreibt auch die Art zu leben. Kultur als Element der Gesellschaft braucht als Instrument eine Kulturpolitik, die die „Entfaltung und Entwicklung sozialer, kommunikativer und ästhetischer Möglichkeiten und Bedürfnisse aller Bürger“⁴⁰ unterstützt und ermöglicht. In ihrer Wortzusammensetzung aus Kultur und Politik, konnte Kulturpolitik nicht mehr ein in die Vergangenheit gerichtetes und allein auf die Bewahrung des Erbes ausgerichtetes Feld sein, sondern vielmehr ein Element aktiver Gesellschaftsprozesse. Ein Aufeinandertreffen so vieler verschiedener Kulturen, wie es in Europa der Fall ist, erzeugt Angst, Spannung und Ungewissheit, wie mit dem Anderen, dem Fremden umgegangen werden soll. Denn Vielfalt ist zwar in der europäischen Politik vorwiegend positiv konnotiert, doch in der Praxis tritt der Europäer dem Anderen zurückhaltend, wenn nicht gar feindlich gegenüber. Vielfalt heißt nach Adolf Muschg „Konflikt, Widerspruch, anders sein, verdammt unbequem sein“⁴¹ und hier beginnt der Prozess der Kulturpolitik. Wie wird mit diesem Widerspruch umgegangen? Die „Integration des Anderen, ohne ihm seine Identität zu nehmen“⁴² ist eine wünschenswerte Lösung, doch auch hier steht das *Wie?* im Vordergrund. Deswegen ist Integration einer der

³⁹ Europäischen Kulturminister des Europarats: Prinzip der Kulturpolitik, Oslo 1976. Zit. nach: Schwencke 2010, S.98.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Muschg 2008, S.37.

⁴² Ebd. S.41.

wichtigsten wenn nicht sogar der wichtigste Programmpunkt europäischer Kulturpolitik. Der Gedanke ist nicht neu, wenngleich Vordenker wie Denis de Rougemont sicherlich mit seinen Ideen seiner Zeit voraus war. Für den Europäer war schon damals die Bedeutung von Kultur in einer Europäischen Gemeinschaft offensichtlich:

Kultur ist die Gesamtheit aller Träume und Mühen, die auf die volle Entfaltung des Menschen ausgerichtet sind. Die Kultur braucht diesen scheinbar widersprüchlichen Pakt: Die Vielfalt zum Grundsatz der Einheit machen, die Unterschiede vertiefen, aber nicht um zu teilen, sondern um zu bereichern. Europa ist eine Kultur oder es bleibt bedeutungslos.⁴³

In einer Zeit der Globalisierung, in der Transnationalität und Transkulturalität zu einer Selbstverständlichkeit geworden sind, ist eine europäische Kulturpolitik eine notwendige Ergänzung zu den nationalen Kulturpolitiken, um die Anforderungen, die an Europa als *global player* gestellt werden, erfolgreich zu meistern. Die Herausforderungen, die ein solches politisches Feld mit sich bringt - allen voran das Thema der Integration angesichts der Vielfalt der Kulturen - benötigen die richtigen Instrumente und Rahmenbedingungen für eine gute kulturelle Kooperation in Europa. Die europäische Kulturpolitik braucht dafür ein Mindestmaß an Gemeinsamkeit der EU-Mitglieder⁴⁴, um die Politik und die Integration voranzutreiben, aber muss darauf bedacht sein, die Diversität der regionalen und nationalen Kulturen zu wahren. Die Mitgliedstaaten der EU betonen immer wieder das Subsidiaritätsprinzip und fürchten ein Übermaß an Eingreifen seitens der EU, da sie auf ihr Kulturerbe stolz sind. Dabei ist es heute angesichts von Digitalisierung, Internet und Globalisierung mehr denn je notwendig, transnational zusammenzuarbeiten und die EU bietet dafür die ideale Plattform.

In einer Zeit, in der sich die analoge Welt im digitalen Wandel befindet und Kultur und Medien zunehmend über das grenzüberschreitende Internet funktionieren, können viele kulturelle Themen nicht mehr alleine in jedem Mitgliedstaat geregelt werden. Demnach müssen beispielsweise Urheberrechtsregelungen, Pirateriebekämpfung, Vielfaltssicherung und paneuropäische Lizenzierungssysteme, die sowohl als kulturelle, als auch als wirtschaftliche Belange gelten, auf europäischer Ebene zwischen den Mitgliedstaaten und der EU-Politik ausgehandelt werden.⁴⁵

Wenn sich die Mitgliedstaaten selbst aktiver an der EU-Kulturpolitik beteiligten, wäre es

⁴³ Rougemont, Denis de, offizielle Übersetzung des Originalzitats: "La culture est l'ensemble des rêves et des travaux qui tendent à la totale réalisation de l'homme. La culture exige ce pacte paradoxal: faire de la diversité le principe de l'unité, approfondir les différences, non pour diviser, mais pour l'enrichir encore plus. L'Europe est une culture ou elle n'est pas grand chose".

Vgl. <http://eur-lex.europa.eu/Notice.do?mode=dbl&lng1=de,fr&lang=&lng2=bg,cs,da,de,el,en,es,et,fi,fr,hu,it,lt,lv,mt,nl,pl,pt,ro,sk,sl,sv,&val=448792:cs&page=&hwords=null> (23. Mai 2010).

⁴⁴ Auch wenn in der EU-Politik keine Homogenisierung erwünscht ist – das würde dem Prinzip der Wahrung von Vielfalt widersprechen – so weist u.a. Josef Isensee darauf hin, dass ein Mindestmaß an Homogenität vorhanden sein muss, damit jegliche Staatsform bestehen kann. Die Nationalstaaten der EU verbindet beispielsweise ihr liberaldemokratisches Regime, das sich durch freie Wahlen und Institutionalisierung politischer Grundrecht auszeichnet. Vgl. Isensee ²1994, S.122. und Gabriel ²1994, S.11f.

⁴⁵ Wasilewski 2009, S.83.

einfacher, nicht nur zwischen den Nationen, sondern auch mit anderen Bereichen – wie der Wirtschaftspolitik – zusammenzuarbeiten. Audiovisuelle Medien eignen sich dabei ausgezeichnet als Ansatzpunkt für eine solche Kooperation. Nicht nur lässt sich durch den dualen Charakter von Film sowohl als Kulturgut als auch Ware eine direkte Verbindungslinie zwischen Kulturpolitik und Wirtschaftspolitik ziehen, audiovisuelle Medien sind darüber hinaus Instrumente für den kulturpolitischen Auftrag. Mit der Anerkennung, die die Kulturpolitik – und das inkludiert die Medienpolitik - in den letzten Jahrzehnten gewonnen hat, hat sie auch mehr Verantwortung erhalten. Im überaus wesentlichen Bereich der europäischen Integration hat die europäische Kulturpolitik die Aufgabe, ein europäisches Bewusstsein zu schaffen. Dieses Bewusstsein der Zusammengehörigkeit und des Zusammenschlusses ist jedoch nur durch die Bürgerinnen und Bürger der EU selbst möglich. Kulturpolitik kann keine Kultur schaffen, sie kann nur den Freiraum geben und die Rahmenbedingungen setzen, damit sich jeder europäische Bürger in die EU einbringen kann. Solche Rahmenbedingungen schaffen verschiedene Kulturförderprogramme, die von der EU initiiert werden. Die Kulturen werden von ihren Künstlern repräsentiert und dargestellt und insbesondere der Film reflektiert die Geschichten von Kulturen, Nationen und Regionen. Je mehr Geld in die Förderung von Programmen fließt, die eine solche Entfaltung von Kunst ermöglichen, desto mehr wird auch die Vielfalt der Kulturen gefördert und das kulturelle Erbe erhalten. Die EU-Kulturpolitik greift durchaus lenkend ein, indem ihre Filmförderprogramme ausschließlich Koproduktionen unterstützen und somit die Zusammenarbeit zwischen den Nationen forcieren. Auch die Filmpreise der EU, der FACE-Filmpreis und der LUX-Filmpreis, belohnen Produktionen, die Europa thematisch aufgreifen. Diese Regulierung ist, was Kultur- bzw. Medienpolitik ausmacht. Ein Ziel ist es, ein europäisches Bewusstsein für ein besseres und friedliches Zusammenleben in Europa zu schaffen. Der Film als Medium hat durchaus die Macht, ein wirkungsvolles Instrument in diesem Integrationsprozess zu sein und seinen Beitrag zur Entfaltung einer kulturellen Identität für Europa zu leisten.

1.3 Die kulturelle Identität Europas

Die neuen Medien, allen voran Film und Fernsehen, bieten eine Repräsentationsmöglichkeit für Subjekte, was nichts anderes bedeutet, als dass Identitäten über Medien vermittelt werden. In seinem Aufsatz „Kulturelle Identität und Diaspora“ untersucht Stuart Hall – selbst in Jamaica geboren – den neuen karibischen Film als ein

Repräsentationsfeld für afro-karibische ‚Schwarze‘ hinsichtlich ihrer kulturellen Identität und ihrer Positionierung. Er stellt dazu einleitend zwei unterschiedliche Sichtweisen von kultureller Identität vor. Die erste Sichtweise bietet eine Reflexion gemeinsamer historischer Erfahrungen. Durch die Besinnung auf ein „kollektives einzig wahres Selbst“⁴⁶ schöpfen vor allem marginalisierte Völker Kraft, die die Identität, die sie nach außen tragen, sehr machtvoll werden lässt. Die zweite Sichtweise geht darüber hinaus. Sie erkennt neben den Ähnlichkeiten auch die Differenz und versteht kulturelle Identitäten als Produktionen, die nie abgeschlossen sind und sich in einem ständigen und ewig andauernden Prozess befinden. Die Geschichte formt uns und leitet uns, weshalb nicht so sehr das ‚was wir sind‘ bedeutend ist für unsere Identitätsbildung, sondern vielmehr das ‚was wir geworden sind‘.⁴⁷

Kulturelle Identitäten haben Ausgangspunkte und Geschichten. [...] Weit entfernt davon, in einer wesenhaften Vergangenheit für immer fixiert zu sein, sind sie dem permanenten ‚Spiel‘ von Geschichte, Kultur und Macht unterworfen. Weit entfernt davon, in einer bloßen ‚Wiederentdeckung‘ der Vergangenheit begründet zu sein, die darauf wartet, entdeckt zu werden, und die, wenn sie entdeckt wird, unser Bewußtsein über uns selbst bis in alle Ewigkeit absichert, sind Identitäten die Namen, die wir den unterschiedlichen Verhältnissen geben, durch die wir positioniert sind, und durch die wir uns selbst anhand von Erzählungen über die Vergangenheit positionieren.⁴⁸

Zur Unterstreichung seiner Ansicht, dass sich kulturelle Identitäten aus einem „Spiel von Geschichte, Kultur und Macht“ heraus entwickeln, artikuliert er drei Formen von Identitäten, die klar in ihrer historischen Geschichte verortet sind:

- a) Das Konzept des Subjekts der Aufklärung versteht den Menschen als ein in sich zentriertes Wesen, dessen innerer Kern von seiner Geburt an vorhanden ist und in seiner Grundstruktur sein Leben lang gleich bleibt.
- b) Das Konzept des soziologischen Subjekts versteht den inneren Kern des Menschen nicht mehr als autonom. Vielmehr werde dieser durch die Interaktion geformt, vor allem durch den Dialog mit Anderen, die die Kultur – „Werte, Bedeutungen und Symbole“⁴⁹ - vermitteln. Die Identität ist das Verbindungsglied zwischen der privaten und öffentlichen Welt und sie wird zwischen „einem Ich und der Gesellschaft gebildet.“⁵⁰
- c) Im Konzept des postmodernen Subjekts wird der Begriff des „inneren Kerns“ vollkommen in Frage gestellt. „Das Subjekt sei nun aus mehreren, sich

⁴⁶ Vgl. Hall 1994, Kulturelle Identität und Diaspora. S.27.

⁴⁷ Vgl. Ebd. S.27ff.

⁴⁸ Ebd. S.29.

⁴⁹ Hall, Stuart zit. nach: Radojevic 2008, S.23.

⁵⁰ Hall 1994, S. 182.

zum Teil widersprechenden und ungelösten Identitäten zusammengesetzt“⁵¹

Die kulturelle Identität einer Person ist nicht mehr einheitlich und klar strukturiert. Durch die Globalisierung und die sich dadurch bildenden Möglichkeiten des Reisens und des Kennenlernens anderer Kulturen, ist die kulturelle Identität auch nicht mehr klar verortet. Vielmehr setzt sich die Ich-Identität jeder Person aus Identitätsfragmenten zusammen, die sich vermischen, überlappen und modifizieren. Während das metaphorische Bild für die traditionelle Identität das Photo in einem Familienalbum ist – ein Bild, das seinen fixen Platz im Album hat, unveränderlich, abgesehen vom Verblässen des Photos über die Jahre hinweg, lässt sich postmoderne Identität mit einer Videokassette vergleichen, die stetig bespielt, gelöscht und wieder neu bespielt werden kann.

Die Ursachen für den Wandel der Identitätsstrukturen liegen neben Dezentrierungen des modernen Denkens und historischen und gesellschaftlichen Dezentrierungen in der Globalisierung.⁵²

Soziologisch gesehen bedeutet Globalisierung: gemeinsam handeln, zusammenleben über Distanzen hinweg. Dies schafft Orte ohne Gemeinschaft und Gemeinschaften ohne Ort.⁵³

Es kommt zu einer Verschiebung von Zeit und Raum, die kulturelle Identität kann nicht mehr verortet werden und wird somit erschwert. Heiner Keupp spricht in diesem Zusammenhang von „Patchwork-Identitäten“⁵⁴, Identitäten, die sich durch Fragmente zu einem Ganzen zusammenfügen, ohne dabei eine Einheit zu bilden.

In dem bereits zitierten „Spiel von Geschichte, Kultur und Macht“ nehmen auch audiovisuelle Medien – als nicht mehr wegzudenkende Komponente von heutiger Kultur – ihren Platz ein. Film und Fernsehen stehen in einer engen Beziehung mit dem sozialen und individuellen Leben. Angela Keppler hat in ihren Forschungen registriert, dass die Mitglieder einer familiären Gruppe Medieninhalte untereinander besprechen und Fernsehen damit zu einer Ressource für die eigene Identitätsbildung wird. Eine ähnliche Befragung hat Marie Gillespie mit Jugendlichen in einem multiethnischen Vorort Londons durchgeführt und ist zu demselben Ergebnis gekommen. Die Jugendlichen setzen die im Fernsehen gesehenen Charaktere und Erlebnisse mit ihren eigenen Alltagserfahrungen in Verbindung und bewerten sie. Das Fernsehen lässt sein Publikum symbolisch an einer anderen Gesellschaft teilhaben und bietet ihm Identitätsressourcen. In diesem

⁵¹ Radojevic 2008, S.23.

⁵² Vgl. Radojevic 2008, S.24f.

⁵³ Beck 1997, S.26.

⁵⁴ Keupp 2002.

Zusammentreffen von Massenmedien und sozialem Leben erhalten Medien öffentliches Interesse und soziale Macht. Film und Fernsehen sind somit – wie Keppler es formuliert – „Träger von Globalisierung und kultureller Homogenisierung“⁵⁵. Doch zugleich heben sie die kulturellen Differenzen hervor, die, wie am Beginn des Kapitels erwähnt, wesentliche Bausteine zur Bildung kultureller Identität sind. Denn selbst wenn derselbe Medieninhalt translokal verbreitet wird, so wird der Medientext unterschiedlich rezipiert, je nachdem welcher sozio-kulturellen Gruppe der Zuseher angehört. Das heißt, dass – auch wenn ganz Europa dieselben Filme und Fernsehsendungen sehen würde – es niemals zu einer Homogenisierung der Kulturen kommen könnte. Das soll auch nicht erreicht werden. Wesentlich in der Bildung einer europäischen Identität ist vielmehr eine gemeinsame Grundlage für die verschiedensten Kulturen in der EU aufzubauen, damit sich die Bürgerinnen und Bürger der EU zugehörig fühlen können ganz egal welcher Ethnie, Nationalität oder Religion sie angehören. Denn heute mehr denn je müssen die Bürger Europas hinter der Idee Europa stehen, um die EU-Politik zu legitimieren. So lautet es auch in der Präambel des Verfassungsentwurfs: „Geleitet von dem Willen der Bürgerinnen und Bürger und der Staaten Europas, ihre Zukunft gemeinsam zu gestalten, begründet diese Verfassung die Europäische Union [...]“⁵⁶

Die wichtigsten Punkte zur Legitimation sind die Errichtung einer europäischen Öffentlichkeit und die Unterstützung des Integrationsprozesses. Der Wunsch der Europäischen Union jedoch, eine einheitliche Identität auf Basis gemeinsamer Werte zu finden, scheint genauso wundervoll wie leider auch utopisch. Europas Nationen zeichnen sich zweifelsohne durch ihre Vielfalt aus, eine Vielfalt in Kultur und auch Identitätsentwürfen, die keine einheitliche Identität zulässt, sondern vielmehr für eine Poly-Identität plädiert. Wenn die EU auf das gemeinsame kulturelle, religiöse und humanistische Erbe verweist, ist zu beachten, dass vor allem kriegerische Auseinandersetzungen zwischen den Nationen die Geschichte Europas geprägt haben und auch das Christentum in den letzten Jahrzehnten und Jahrhunderten die Macht verloren hat, die Völker Europas zu einen. Kultur bewegt sich auf einer anderen Ebene. Kultur beschreitet eine andere Schiene als das überlegte Kalkül von Wirtschaftlern und Politikern, sondern funktioniert über ihre emotionale Komponente. Kultur ist das Herz einer Nation und besitzt damit eine Macht, die es ihr möglich macht, zur Konstruktion eines

⁵⁵ Keppler 2001. S.4.

⁵⁶ Europäische Union: *Vertrag über eine Verfassung für Europa*. Amtsblatt der Europäischen Union (C 310 vom 16.12.2004) S.24.

europäischen Bewusstseins beizutragen und die europäische Integration voranzutreiben.⁵⁷

Besonders anschaulich ist dazu das Identitätskonzept Edgar Morins. Das Identitätskonzept der EU, „Einheit in der Vielfalt“, wird durch viele verschiedentlich geformte Puzzleteile symbolisiert, die aneinandergelegt ein großes, harmonisches Bild ergeben. Im Konzept Morins existieren diese verschiedenfarbigen, unterschiedlich geformten Teile auch, doch sie überlappen sich und die Farben, die dabei aufeinandertreffen, disharmonisieren teilweise.

Dennoch entsteht eine Einheit, die zwar nicht so perfekt wie das Puzzle ist, aber dafür genug Raum für dynamische Veränderungen lässt und somit realitätsnaher ist. [...] Erst im Dialog dieser unterschiedlichen Elemente entstünde eine Einheit. Mit anderen Worten: Aus einem herrschenden Dissens wird durch den Dialog ein Konsens hergestellt.⁵⁸

Versteht man europäische Identität als Prozess in Bewegung, muss man sich von dem Gedanken lösen, dass Identität etwas bereits Vorhandenes ist, das es bloß zu finden gilt. Identität bzw. Identifikation ist vielmehr im Sinne einer fortschreitenden Bewegung zu verstehen, in der sich das Individuum dem Objekt, mit dem es sich identifiziert, annähert. Jürgen Gerhards benennt dabei drei Elemente im Prozess der Identifikation: „Erstens gibt es ein Subjekt, das sich mit etwas identifiziert, zweitens ein Objekt der Identifikation und drittens eine spezifische Relation zwischen dem Subjekt und dem Objekt.“⁵⁹

Da ein Subjekt auch ein kollektives Subjekt sein kann, lässt sich dieses Schema auf eine Untersuchung hinsichtlich der Europäischen Union übertragen mit der Fragestellung, wie eine europäische Identität gebildet werden kann.

Subjekt und zugleich Objekt der Identifikation sind die Bürger und Bürgerinnen der Europäischen Union. Die Schwierigkeit in einer Identifikation liegt in der Natur der Europäischen Union. Anders als Nationen, besitzt die EU keine feste Größe und ist ständigen strukturellen und kulturellen Veränderungen unterworfen. Laut Gudrun Quenzel wird diese Problematik erst beseitigt sein, wenn keine möglichen Erweiterungen mehr Programm der EU sind, was angesichts möglicher zukünftiger Kandidaten erst in weiter Zukunft liegt.⁶⁰ Schließt man an den Gedanken Stuart Halls von fragmentierten Identitäten an, so kann man versuchen, Gemeinsamkeiten in verschiedenen Objekten zu finden. Im Fall der Europäischen Union lassen sich solche Gemeinsamkeiten weder in der Sprache, Religion oder Politik finden. Auch die Kultur bietet aus offensichtlichen Gründen keinen

⁵⁷ Vgl. Wasilewski 2009, S.33.

⁵⁸ Radojevic 2008, S.33.

⁵⁹ Gerhards, Jürgen zit. nach: Quenzel 2005, S. 30.

⁶⁰ Gudrun Quenzel nennt Albanien, Island, Kroatien, Makedonien, Moldawien, Norwegen, Bosnien-Herzegowina, Russland, die Schweiz, Serbien und Montenegro, die Türkei, die Ukraine, Weißrussland und Israel als mögliche Beitrittskandidaten. Vgl. Quenzel 2005, S. 31.

gemeinsamen Nenner. Doch die Kulturpolitik als Sektor, der am besten dafür geeignet scheint, Gemeinschaftsgefühl herzustellen, arbeitet seit jeher an einer Homogenisierung nationaler Rahmenbedingungen für den Kulturbereich durch die Durchsetzung kulturpolitischer Verträge und die Förderung von paneuropäischen Programmen.⁶¹

Viele Nationalstaaten berufen sich in ihrer kulturellen Identität auf Mythen und Geschichten, die die Grundlage eines Volkes bilden sollen. Auch Filme sind Geschichten, die erzählt werden und nicht mehr von Mund zu Mund weitergegeben werden wie alte Mythen, sondern, im Gegenteil, weite Popularität erhalten und das über territoriale Grenzen hinweg. Mit der Verbreitung von Medieninhalten und Informationen aller Art, liefern Massenmedien wie Film und Fernsehen nicht nur Identitätsmaterial, mit dem sich das Publikum auseinandersetzen bzw. identifizieren kann, sondern etablieren darüber hinaus eine gemeinsame gesellschaftliche Zeit. Durch die Weitergabe der Medientexte an nicht nur eine Gesellschaft, sondern an alle miteinander vernetzten Gesellschaften, erfahren die verbreiteten Informationen eine vorübergehende Aktualität, die sich als Gegenwart manifestiert und die aktuellen Informationen von allem Vergangenen und Zukünftigen abgrenzt. Es ist diese gemeinsame Gegenwart, die die Gesellschaften miteinander teilen. In weiterer Folge entwickeln die Gemeinschaften ein kollektives Gedächtnis, in dem sie ihre gemeinsamen Erinnerungen speichern und anhand derer ihre Gegenwart bewerten. Solch ein kollektives Gedächtnis bildet Träger und Institutionen aus, die diese Erinnerungen mittels Interpretation und Repetition bewahren. Es bietet eine Grundlage für Gemeinsamkeiten nicht nur innerhalb einer Gesellschaft sondern auch zwischen mehreren Gesellschaften – Gesellschaften, aus denen die Europäische Union besteht und die so dringend eine Basisgrundlage bräuchte, die über einen wirtschaftlichen Zusammenschluss hinausgeht.

Ebenso wie ein Individuum eine personale Identität nur kraft seines Gedächtnisses ausbilden und über die Folge der Tage und Jahre aufrechterhalten kann, so vermag auch eine Gruppe ihre Gruppenidentität nur durch Gedächtnis zu reproduzieren. Der Unterschied besteht darin, dass das Gruppengedächtnis keine neuronale Basis hat. An deren Stelle tritt die Kultur: ein Komplex identitätssichernden Wissens, der in Gestalt symbolischer Formen [...] objektiviert ist.⁶²

Das kollektive Gedächtnis besitzt nach Jan Assmann die Macht, lose verbundene Individuen zu einer Gemeinschaft aufzubauen, indem die Individuen soziale Erinnerungen zu Selbstbildern entwickeln, die ihnen Einheit und Eigenart ihrer Gruppe bewusst machen. Denn nach seiner These kann sich ein individuelles Gedächtnis erst durch Sozialisation

⁶¹ Vgl. Quenzel 2005, S.34.

⁶² Assmann 2007, S.89.

entwickeln, d.h. „Erinnerungen auch persönlichster Art entstehen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen.“⁶³ Der individuelle Mensch erinnert sich nicht nur an seine eigenen Erlebnisse, sondern auch an die Geschichten und Erzählungen, die ihm von anderen als bedeutsam vermittelt wurden. Das Gedächtnis des Einzelnen ist kollektiv geprägt, weshalb man vom kollektiven Gedächtnis spricht. Neben den gemeinsamen Erinnerungen, die solch eine Gruppe sammelt, geschieht gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber anderer Gruppen, „der Integration nach innen folgt die Distinktion nach außen.“⁶⁴ Im Falle der EU liegt die Schwierigkeit einer Entwicklung einer kulturellen Identität, die alle Länder und Kulturen der EU umfasst, auf der Hand. Wie soll man es schaffen, Gemeinsamkeiten in zigverschiedenen Kulturen zu finden, ohne dass dabei eine Abgrenzung zwischen ihnen stattfindet?

Die Werte, auf die sich die Union gründet, sind die Achtung der Menschenwürde, Freiheit, Demokratie, Gleichheit, Rechtsstaatlichkeit und die Wahrung der Menschenrechte einschließ- lich der Rechte der Personen, die Minderheiten angehören. Diese Werte sind allen Mitgliedstaaten in einer Gesellschaft gemeinsam, die sich durch Pluralismus, Nichtdis- kriminierung, Toleranz, Gerechtigkeit, Solidarität und die Gleichheit von Frauen und Männern auszeichnet.⁶⁵

Es sind Werte, anhand derer man sich von Ländern und Regimen abgrenzen kann, die totalitär herrschen, in denen Frauen und Männer und Menschen unterschiedlicher Ethnie nach dem Gesetz nicht gleichwertig behandelt werden. Doch um ein wahrhaftiges Gesellschaftsgefühl zwischen Europäern herzustellen, ist es dennoch zu wenig. Der Schlüssel liegt in den Kulturen, die sich nicht durch nationale Grenzen behindern lassen, sondern an individuellen Personen verhaftet sind. Der Schlüssel liegt auch vielleicht nicht so sehr in der Einheit, sondern in der Differenz.

⁶³ Ebd. S.36.

⁶⁴ Leïße 2009, S.105.

⁶⁵ Artikel 1a des Vertrags von Lissabon. 2007/C 306/11.

2 Der europäische Film – Spiegel europäischer Identität

Die natürlichen Anziehungskräfte zwischen Film, Identität und Gedächtnis machen ersteren zu einer Repräsentationsform von Identitäten auf der einen Seite und zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses auf der anderen Seite. Im Falle des europäischen Kinos gibt es von außen betrachtet ganz klar eine europäische Kinolandschaft. Von außen betrachtet meint in diesem Fall Hollywood. Der Filmgigant, der das europäische Kino bereits seit seinen Anfängen und vor allem seit der Nachkriegszeit durch seine enorme Konkurrenz in Atem hält, ist „das Andere“ des europäischen Kinos. In einer Entwicklung einer europäischen Identität, deren Spiegel allen voran der europäische Film ist, bildet Hollywood den einen Baustein, der einen Schritt in die Richtung einer europäischen Identität darstellt. Wie im vorigen Kapitel besprochen, benötigt eine kollektive Identität etwas, wogegen sie sich abgrenzen kann. Überträgt man dieses Konzept auf den Film, ist Hollywood ganz klar der Gegenpol des europäischen Kinos. Vor allem Thomas Elsaesser hat in seinen Ausführungen zum europäischen Kino immer die Positionierung zu Hollywood betont⁶⁶, denn auch er glaubt offensichtlich nicht an eine supranationale Einheit des europäischen Kinos, wenn er einleitend festhält:

There is no such thing as European cinema, and that, yes, European cinema exists, and has existed since the beginning of cinema a little more than hundred years ago.⁶⁷

Er schlägt in diesem paradoxen Statement vor, dass europäisches Kino als „großes Ganzes“ nicht existiert, sondern vielmehr aus lose aneinander gereihten Konföderationen nationaler Filmkulturen besteht.⁶⁸

Nichtsdestotrotz arbeitet die EU daran, ihre Mitgliedstaaten mithilfe der Kultur und damit auch des Films, in Einheit zu verbinden. Zweifelsohne könnte der europäische Film in seiner Vielfalt und seiner Eigenheit nicht überleben, würde er nicht durch die Filmförderungsprogramme der EU unterstützt werden. Das MEDIA-Programm und Eurimages sind nicht mehr wegzudenkende Institutionen in Entwicklung und Distribution europäischer Filme, fördern aber nur Filme, die in Koproduktion entstehen. Auch die Filmpreise der EU-Institutionen zeichnen Filme aus, die das Thema des europäischen Gedankens widerspiegeln. Filmemacher, Drehbuchschreiber und ihre Kollegen werden so zu aktiven Initiatoren der europäischen Integration. Koproduktionen sind eine wichtige Strategie zum Überleben des europäischen Films und verfolgen darüber hinaus ein

⁶⁶ Vgl. Elsaesser 2005.

⁶⁷ Ebd. S.13.

⁶⁸ Vgl. Bergfelder 2006. S.373-378.

politisches Ziel. Der Austausch mit anderen Kulturen durch Filmprojekte begünstigt ein gemeinschaftliches Zusammenwachsen der am Projekt Beteiligten im kleinen Rahmen und wird durch das Projekt Film an seine Zuschauer weiterverbreitet, die ebenfalls aus unterschiedlichen Kulturräumen stammen und sich dennoch mit Aspekten desselben Films identifizieren können. Indem der Film in allen an der Koproduktion beteiligten Ländern ausgestrahlt wird, erreicht er auch einen größeren Absatzmarkt und ein breiteres Publikum. Die Entwicklungen im europäischen Kino transkulturell zu arbeiten, akzentuieren die parallele Entwicklung in der europäischen Politik, die sich immer dringender mit der Frage auseinandersetzen muss: Wie ist man eine Einheit und bewahrt gleichzeitig die Vielfalt? Antworten darauf können Filme geben, denn der Umgang mit dem kulturell Anderen, die Frage nach der Identität, die Suche nach Gemeinsamkeiten und das Aufzeigen von Unterschieden sind Themen zeitgenössischer europäischer Filme. Als Medium, das sowohl die Nationen als auch die EU für ihre Ziele in Anspruch nehmen, spiegelt der Europäische Film die Diversität wider, die ihn so maßgeblich charakterisiert. Der Europäische Film steht so in einem viel größeren Kontext für die Debatte um Europa in der Verhandlung und Versöhnung von kultureller Vielfalt, nationaler Identität und der Vision einer supranationalen Gemeinschaft, wie sie vor allem von der EU angestrengt wird. Deshalb ist es auch unmöglich europäisches Kino zu definieren - man stösst unweigerlich auf dieselben Barrieren wie in der Definition um Europas Identität. Die Frage nach den Gemeinsamkeiten in der Vielfalt hat bis heute keine Antwort gefunden. Doch was tun, wenn eine Antwort so dringend notwendig für die Zukunft der EU wäre und dennoch ein toter Punkt erreicht zu sein scheint? Homi K. Bhabhas Theorie zu *cultural diversity* vs. *cultural difference* vermag einen Ausweg zu geben, denn er betrachtet die Problemstellung von der vermeintlich verkehrten Seite. In einem Aufeinandertreffen von Kulturen soll nicht die kulturelle Vielfalt der Mittelpunkt des Diskurses um europäische Identität sein, sondern die kulturelle Differenz. Seine Theorie bildet den konzeptuellen Rahmen für die Betrachtung kultureller Differenzen im europäischen Film, weshalb ich diesen Aspekt seines Werkes herausstreichen möchte, bevor ich Filmbeispiele anführe, die sein Konzept belegen.

Den Vorteil kultureller Differenz gegenüber kultureller Vielfalt sieht Homi K. Bhabha in der Beweglichkeit, Politisierung und Positionierung von Differenz. Vielfalt beinhaltet ein Verständnis von Kultur als ein erkenntnistheoretisches Objekt, d.h. die Aufgabe des Menschen kann nur in der Erkennung vorgegebener kultureller Bräuche und Inhalte liegen. In einem solchen starren und unflexiblen Kulturkonzept ist eine Vermischung von

verschiedenen Kulturen unmöglich, da diese in Isolation und fern von Politik und Interaktion existieren. Kulturelle Differenz auf der anderen Seite entsteht durch die Interaktion von Kulturen. Im Grenzverkehr zwischen den Kulturen werden Unterschiede spürbar, die – anders als bei einer bloßen Anerkennung der Unterschiede – artikuliert, diskutiert und in Frage gestellt werden. Da die Differenz, wie Bhabha festhält, immer positioniert ist, ist es möglich, Ähnlichkeiten mit kulturellen Produktionen, die sich in einer ähnlichen marginalisierten Lage befinden, auszumachen. Homi K. Bhabhas Welt ist nicht in Schwarz und Weiß unterteilt, seine Theorie gibt keine sich ausschließende Gegenüberstellung von *Universelle Ähnlichkeiten* vs. *Unüberbrückbare Differenzen*. Es liegt ihm vielmehr an der Erforschung der Dialektik von Ähnlichkeit und Differenz. Diese Dialektik bildet die Basis für kulturelle Grenzüberschreitung und kulturellen Austausch.^{69, 70} Dieser Austausch findet in einem Raum zwischen den Kulturen statt, den Homi K. Bhabha den „Dritten Raum“ genannt hat. Der Dritte Raum ist der Ort, an dem kulturelle Differenzen artikuliert werden und die eigene Identität verhandelt wird. Dabei fließt nicht nur kulturelle Zugehörigkeit als Aspekt der eigenen Identität mit ein, sondern auch andere Parameter wie Geschlecht, Alter und sexuelle Orientierung. In diesem Austausch kommt es zu Hybrid-Bildungen und einer Erneuerung des kulturellen Selbst. Der Prozess der Neuverhandlung ist kein einfacher und vor allem bezüglich der Situation von MigrantInnen sieht Bhabha die Gefahr einer Nichtübersetzbarkeit der kulturellen Identität.⁷¹ Das heißt das Resultat des Prozesses der Neuverhandlung ist nicht eine neue kulturelle Identität, die sich aus den verschiedenen Kulturen und anderen Parametern als eigene Größe herausgebildet hat, sondern eine Lebensform zwischen den Kulturen, die nicht das eine und nicht das andere ist. Die MigrantInnen besitzen „a double consciousness, a double vision that ensures that people are in two places at once and maintain a double perspective on reality.“⁷²

⁶⁹ Vgl. Eleftheriotis 2000, S. 94f.

⁷⁰ Homi Bhaba entwickelte in seiner Theorie Ernesto Laclaus Ausführungen zur Identität weiter. Dieser hatte schon 1990 die Gesellschaft als eine Struktur gedeutet, die sich durch eine Vielfalt von Machtzentren präsentierte und weit davon entfernt war eine Einheit zu bilden. Vielmehr werde sie ständig „durch Kräfte außerhalb ihrer selbst ‚de-zentriert‘ oder zerstreut“. Es ist – wie auch bei Bhabha – die Differenz, die Gesellschaften charakterisiert. Die „gesellschaftlichen Spaltungen“ erzeugen eine Vielzahl an Positionierungen oder mit einem anderen Wort Identitäten, die durch beständige Kommunikation und Diskussion miteinander verunden blieben anstatt aus Gründen der Einheitlichkeit. Die Zerstreueung der Gesellschaften ist für Laclau aber etwas Positives.

„Sie bringe die stabilen Identitäten der Vergangenheit ins Wanken und eröffne die Möglichkeit neuer Artikulationen, die Erfindung neuer Identitäten, den Entwurf neuer Subjekte und das, was er »die Neugruppierung der Struktur um einzelne Knotenpunkte der Artikulation herum« nennt.“ Vgl. Hall 1994, S.184f.

⁷¹ Vgl. Ploder 2009.

⁷² Tate 2005, S.67.

Die europäische Filmgeschichte gibt verschiedenste Beispiele solcher Hybridisierungen⁷³ und Annäherungen. Im positiven Fall verändern sich die Charaktere der Filme zum Positiven durch die Begegnung und Auseinandersetzung mit einer oder mehreren fremden Kulturen. Im anderen Fall ist eben diese Zerrissenheit zwischen den Kulturen Grundthema von vielen Filmen – aktuell vor allem im türkisch-deutschen Film.

L'Auberge Espagnole, ein Film von Cédric Klapisch aus dem Jahr 2002, zeigt Europas Kulturen als bereichernd, nicht nur kulturell, sondern auch wirtschaftlich. Xavier, ein französischer Wirtschaftsstudent, beschließt mit dem Studentenaustauschprogramm Erasmus ein Jahr nach Barcelona zu gehen, um mit erweiterten Sprachkenntnissen bessere Berufschancen in der Wirtschaft zu haben. Der steife, und etwas introvertierte Xavier muss rasch lernen, mit Menschen anderer Kulturen zu interagieren, da in seiner Wohngemeinschaft mit der seinen sieben verschiedene Nationalitäten Europas vertreten sind. Zwar kann bemängelt werden, dass Klepisch in seiner Charakterzeichnung bekannten Stereotypen folgt – der chaotische Italiener, der korrekte Deutsche oder die schüchterne Engländerin – doch das Grundkonzept bleibt das schillernde, spannende und in höchstem Maße begehrenswerte Leben in einer multikulturellen interagierenden Gesellschaft. Klepisch meinte selbst in einem Interview:

Es existiert eine europäische Identität [...] Sie existiert durch den Vergleich. Erst während meines Studiums in New York habe ich gemerkt, dass ich Dinge mit den Russen, den Italienern oder den Deutschen gemeinsam habe, die ich nie geahnt hätte. Und in dieser Zeit in Amerika habe ich gesehen, dass Marcel Proust, Molière, Shakespeare, Goethe, Dostojewski, Italo Calvino, Primo Levi oder Cervantes alle Teil eines kleinen Universums sind, zu dem ich gehörte, und von dem die Amerikaner ein bisschen weniger Bescheid wissen.

Das gilt für den Sport, für das Kino, die Politik oder die Denkweise im Allgemeinen. Das europäische Kino existiert also vielleicht nicht in Europa, aber es scheint sehr sichtbar in den USA, wo man Ihnen über Ken Loach oder Nanni Moretti, Pedro Almodovar, Patrice Chéreau oder Emir Kusturiça erzählen wird, sie seien „europäische“ Autoren – mit einer Art gemeinsamer Sprache, die man bei uns selber nicht unbedingt wahrnimmt.⁷⁴

Xavier lernt während seines Jahres im Ausland nicht nur die spanische Sprache kennen, sondern integriert spanische Verhaltensweisen in seine Persönlichkeit. Er wird offener, liberaler und entspannter und lernt auf diesem Weg, auf seine eigenen Bedürfnisse und Wünsche zu hören, anstatt sich von den Mustern der französischen Gesellschaft leiten zu lassen. Seine Veränderung wird offensichtlich, als seine Freundin aus Frankreich zu Besuch kommt und er sich nicht mehr mit ihren Ansichten identifizieren kann. In der

⁷³ Hybridisierung ist der Prozess der Neubildung von Identitäten durch Aushandlung. Vgl. Bhabha 2000.

⁷⁴ Garcia Acuna/Matamoros 2007.

Gruppe von Studenten ist sie die Außenseiterin, der eine Ansammlung so vieler Kulturen zu laut und zu unangenehm ist.

Ein Schwachpunkt des Films liegt in der Absenz von sozialen Minderheiten in der Wohngemeinschaft. Nur in einer Szene wird über kulturelle Identität debattiert. Ein schwarzer Mitstudent deklariert darin, dass er keine Widersprüchlichkeit empfindet zwischen seinen gambianischen Hintergrund, seiner spanischen Nationalität und seiner katalanischen Identität, vielmehr sei jeder Aspekt eine Bereicherung für seine Person.

There's not one single valid identity, but many varied and perfectly compatible identities. It's a question of respect. For example, I have at least two identities: my Gambian identity, which I carry internally, and my Catalan identity. It's not contradictory to combine identities.⁷⁵

Auch Xavier findet zu sich selbst. Am Ende des Films flieht er den Wirtschaftsjob hinter dem Schreibtisch und tauscht ihn gegen seinen Traum ein Schriftsteller zu sein – ein Akt, der als Wertschätzung der Kultur über der Wirtschaft in der EU gedeutet werden kann.

Ein Film, der auf noch eindrucksvollere Weise den europäischen Gedanken widerspiegelt, ist *Joyeux Noël* aus dem Jahr 2005 unter der Regie von Christian Carion. Die französisch-deutsch-belgisch-britisch-rumänische Koproduktion ist ein meisterhaftes Beispiel für eine Gemeinschaftsproduktion in solcher Größenordnung und führt das Thema der Verbrüderung auch inhaltlich fort. Am Weihnachtsabend 1914 schlossen einige Einheiten an der Front Waffenstillstand mit den Feinden, obgleich dieser nicht autorisiert geworden war. *Joyeux Noël* ist die Geschichte einer solchen Einheit an der westlichen Front, als schottische, französische und deutsche Soldaten – durch die Musik verbunden – aus ihren Schützengräben herauswagten und sich zwischen den Fronten im Niemandsland treffen, um gemeinsam Weihnachten zu feiern. Das Niemandsland fungiert als neutraler Raum des Kennenlernens, in dem Nationalität keine Bedeutung hat und man eine gemeinsame Sprache findet und erkennt, dass der „Feind“ nicht unähnlich von einem selbst ist. Die Katze, die zwischen den deutschen und französischen Schützengräben hin und her wechselt, wird Mittelpunkt einer Diskussion, da die Deutschen sie Felix und die Franzosen sie Nestor nennen, und damit zum symbolträchtigen Träger jener Werte und Elemente, die in verschiedenen Kulturen andere Namen haben mögen, doch in ihrer Grundessenz dieselben sind. Felix/Nestor wird als Folge der kulturellen Annäherung Träger von Botschaften, in denen die Deutschen den Franzosen „Bonne chance, camarades!“⁷⁶ wünschen. Als die Soldaten Seite an Seite, Schotten neben Franzosen und Deutschen sitzen

⁷⁵ L'Auberge espagnole (2002). Zit nach: <http://www.imdb.com/title/tt0283900/> (8.Jänner 2011).

⁷⁶ Joyeux Noël (2005). 1:38:58.

und der vom schottischen Pfarrer in Latein abgehaltenen Weihnachtsmesse lauschen, ist einer nicht mehr vom anderen zu unterscheiden. Obwohl nicht alle von ihnen Christen sind – der deutsche General merkt später an, dass er Jude sei – ist es das Gefühl von Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit, das die Soldaten an diesem Abend stärkt und zusammenführt, nicht so sehr die Religion. Als der Pfarrer einige Tage oder Wochen später vor seinem kirchlichen Vorgesetzten, dem Bischof, Rede und Antwort stehen muss, wird deutlich, was der Pfarrer durch seine Begegnung mit den „Anderen“ gelernt hat. Während der Bischof den Schotten den Krieg als einen Kampf zwischen Gut und Böse näherbringt und die Deutschen als unchristlich und demnach nicht lebenswürdig deklariert, wird dem Pfarrer und dem Zuschauer klar, dass man nun, da man den „Anderen“ kennengelernt hat, mehr weiß. Dieses Wissen straft die Worte des Bischofs Lügen, als er predigt: „In truth I tell you: the Germans do not act like us, neither do they think like us, for they are not, like us, children of God.“⁷⁷ Das Niemandsland zwischen den Fronten Weihnachten 1914 kann als dritter Raum gedeutet werden, wie ihn Bhabha beschreibt. Zwar kommt es nicht zur Hybridisierung, sehr wohl aber zum kulturellen Austausch. Die Differenzen zwischen den Kulturen, die Volkslieder, die Benennung der Katze, die unterschiedlichen Genussmittel, die ein jeder mitbringt, um sie mit den kulturell Anderen auszutauschen, bieten Gesprächsstoff für Diskussionen und lassen die Soldaten erkennen, dass sie sich trotz ihrer kulturellen Differenzen in ähnlichen Situationen befinden. Es ist diese Positioniertheit, die den französischen Leutnant danach resümieren lässt, dass er sich den Deutschen in ihren Schützengräben näher verbunden fühlt als seinen französischen Landsleuten: „Je me sentis plus proche des Allemands que ceux qui crient »mort aux Bosch“⁷⁸ chez eux, bien au chaud devant leur dinde aux marrons!“⁷⁹ Die Brüderlichkeit über Feindeslinien und nationale Grenzen hinweg wird als Reichtum geschildert, die einen Krieg zwischen diesen Männern unmöglich macht. Auch die Deutschen gedenken ihrer schottischen und französischen Brüder in der Schlusszene, als sie im Zugabteil auf dem Weg zur Strafversetzung nach Russland die Hymne der Brüderlichkeit *I'm dreaming of home* anstimmen.

Was den beiden beschriebenen Filmen *L'Auberge Espagnole* und *Joyeux Noël* gemeinsam ist, ist die Botschaft, dass Zusammengehörigkeit und europäische Identität immer von den Menschen selbst ausgeht. Weder Brüssel noch Straßburg noch die Nationen können ein

⁷⁷ Ebd. 1:33:06.

⁷⁸ Die Firma Bosch wurde mit den Deutschen assoziiert und zu Kriegszeiten unter den Franzosen als Schimpfwort für die Deutschen verwendet.

⁷⁹ *Joyeux Noël* (2005). 1:38:12.

Gefühl und eine kollektive Identität schaffen. Sie können aber die Voraussetzungen und die Möglichkeiten schaffen, dass sich die Bürgerinnen und Bürger Europas annähern und kennenlernen können, um auf dieser Basis sowohl Differenzen als auch Ähnlichkeiten im kontinuierlichen Dialog auszutauschen.

Filme artikulieren schon seit Anbeginn des Kinos – und verstärkt durch die immer größer werdende Zahl an Koproduktionen – solch einen Dialog. Denn Filme, ebenso wenig wie die Mitgliedstaaten der EU, existieren nicht isoliert voneinander. Sie imitieren, nehmen Einfluss und inspirieren einander. In diesem Dialog, schlägt Wendy Everett vor, ist die Identität der paneuropäischen Filmkultur zu suchen. Nach dem Blick auf den europäischen Film aus einer Perspektive der Identitätsbildung durch Inhalte der Filme und Koproduktionen zwischen den Ländern Europas möchte ich den Blick auf die Geschichte des europäischen Kinos lenken, um einen erweiterten Blick auf die Kinosituation nicht nur in Westeuropa, sondern Europa unter Inkludierung seines oft marginalisierten Ostens zu werfen. Die oben beschriebenen Filme haben die Werte Europas deutlich zum Vorschein gebracht, doch bedingt durch den Schauplatz in *Joyeux Noël* (westliche Front) und das Erscheinungsdatum von *L'Auberge Espagnole* (2002 – zwei Jahre vor der großen EU-Osterweiterung) beschränkte sich das Bild Europas auf Westeuropa. Das Kino Osteuropas holt aber immer mehr auf und tritt sein Erbe in einer Tradition von audiovisuellen Visionären wie Sergej Eisenstein an. Das „andere Europa“, wie es oftmals nach der Ära des Kalten Krieges genannt wurde⁸⁰, war filmhistorisch gesehen nicht immer von Westeuropa abgeschottet, denn in den 1920er und 1930er Jahren unterhielten west- und osteuropäische Kinos einen regen kreativen und auch personellen Austausch. Die Entwicklung des Kinos nach dem 2. Weltkrieg macht wieder deutlich, wie nahe sich politisches Zeitgeschehen und der Film stehen und beeinflussen oder um es mit Thomas Elsaessers Worten zu sagen, dass das Kino als *Dispositif*, als Spiegel seiner Gesellschaft fungiert. Als Propagandamittel von den Kommunisten ab den 1950er Jahren für ausschließlich staatseigene Belange genutzt, bewies der Film in den 60er Jahren aufs Neue, dass er ein freies Medium war und kein Liebling einer bestimmten Gruppierung. Mit der Ankunft der *Nouvelle Vague* auch in Zentralosteuropa, die in Frankreich ihren Ausgangspunkt nahm und sich dann rasch in Italien, Deutschland und Großbritannien verbreitete, wuchs das politische Bewusstsein in der internationalen Öffentlichkeit hinsichtlich des Films. In Polen gleichermaßen wie in Ungarn und der ehemaligen

⁸⁰ Vgl. Iordanova 2003, S.5.

Tschechoslowakei drängte eine neue Generation von Filmemachern nach vorne, die sowohl offen als auch versteckt Kritik am Staat ausübten und den Personenkult in der kommunistischen Welt anprangerten. Auch das Kino der 80er Jahre war noch dominiert von politischer Unzufriedenheit, doch gleichzeitig wurden politische Veränderungen unter den Schlagworten *glasnost* (Offenheit) und *perestroika* (Umstrukturierung) spürbar. Die extreme soziale, kulturelle, ökonomische und politische Situation der Nationen Zentralosteuropas, schweißte die Staaten des „Ostblocks“ zu einer Einheit in der Vielfalt zusammen, vor allem auch deshalb, weil sie auf gemeinsame Erinnerungen zurückgreifen konnten, die sich als kollektives Gedächtnis manifestierten. Nach dem Niedergang des Kommunismus hatten diese Länder ab 1989 dieselben Barrieren zwischen ihren Nationen und dem Westen zu überwinden - was ihnen trotz sprachlicher oder religiöser Unterschiede eine kollektive Identität verschaffte.⁸¹ Im politischen und ökonomischen Umschwung, der nach 1989 folgte, fand natürlich auch eine Umstrukturierung in der Filmbranche statt. Osten und Westen näherten sich einander an, westliche Regisseure drehten in Osteuropa, um Produktionskosten zu sparen, östliche Regisseure emigrierten in den Westen, um neue Techniken zu lernen. Nichtsdestotrotz bestimmen noch immer die Kinos Zentral- und Westeuropas die kulturellen Normen des europäischen Kinos, was das Problem einer adäquaten Repräsentierung des gesamten europäischen Kinos aufwirft. Europäisches Kino wird in kulturell unterschiedlichen Diskursen verhandelt und kann somit keine Homogenisierung erfahren geschweige denn eine Definition, die alle Charakteristika des europäischen Kinos abdeckt. Das „europäisch“ im europäischen Kino muss - im Kontext der europäischen Identität – als fortschreitender Prozess verstanden werden, der durch seine Unbestimmtheit und eines „Dazwischenseins“ bestimmt ist. Wenn Richard Sennet festhält, dass die westliche Kultur in ihren Wurzeln durch Erfahrungen der spirituellen Dislokation und Heimatlosigkeit geprägt ist⁸², so hilft ein Blick auf die tragische historische Entwicklung im Europa des 20. Jahrhunderts, um den Sinn dieser Worten zu verstehen. Die Emigration von Verfolgten während der zwei Weltkriege hat eine kulturelle und geistige Zerstreuung nach sich gezogen, die in der europäischen Filmgeschichte noch nicht genügend Beachtung gefunden hat. Es erscheint erstaunlich, dass in Europa, das dermaßen von Kriegen geprägt war und ist, ethnischen Verfolgungen und ökonomischen Diskrepanzen, die damit direkt verbundenen Migrationsbewegungen nicht in den Diskurs um die Konstruktion nationaler Identitäten integriert sind. Während in Amerika der Einfluss von Immigranten für die Herausbildung Hollywoods anerkannt ist, beschränkt sich die

⁸¹ Vgl. Iordanova 2003, S.7ff.

⁸² Vgl. Bergfelder 2005, S.320.

Geschichte des europäischen Kinos zum größten Teil immer noch auf nationale Formationen ohne die Migrationsgeschichte mitzudenken. Tim Bergfelder bestimmt auf dieser Grundlage Liminalität⁸³ und Marginalität als die wesentlichsten Charakteristika des europäischen Kinos.

Betrachtet man die europäische Filmgeschichte, lässt sich der Ursprung der Marginalität meines Erachtens im Autorenkino entdecken. Europäisches Kino wird traditionsgemäß durch historische Bewegungen wie die russische Montage oder die französische *Nouvelle Vague*, und ganz besonders durch individuelle Regisseure definiert. Die *Auteurs* wurden mit der *Nouvelle Vague* zu Markenzeichen ihrer Filme und auch ihrer Nation. Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Lars von Trier, Tom Tykwer und François Ozon sind Regisseure, die man unweigerlich als Vertreter ihrer Nation ansieht und doch hat ihr spezieller Stil nicht mit deren Herkunft zu tun, sondern operiert auf einer autonomen Ebene, die wiederum andere Regisseure über nationale Grenzen hinweg beeinflusst. Somit kann man „europäisch“ nicht so sehr als einen Signifikanten für eine bestimmte nationale Kultur begreifen, sondern als einen abstrakten, supranationalen Rahmen für eine kulturelle Praxis.⁸⁴ Die Schattenseite des Autorenfilms ist der Vorwurf der Elitärität sowie die von Tim Bergfelder als Merkmal europäischen Films angeführte Marginalisierung multikultureller Regisseure, die nicht in den Kanon von vornehmlich weißen und männlichen *auteurs* hineinpassten. Auf dieser Basis haben sich in den 1970er und 1980er Jahren das *cinéma du beur* und das Migrantenkino entwickelt⁸⁵, die ebenso Repräsentanten des europäischen Kinos sind, doch erst seit kurzem größere Bedeutung erfahren. Tim Bergfelder hat an diesen Entwicklungen angeknüpft und sich in seinen Publikationen vielmehr mit den Beziehungen zwischen den kulturellen und geopolitischen Zentren und Rändern beschäftigt. Seines Erachtens sind es die Migrationsbewegungen zwischen diesen Polen, die uns Aufschluss über die Identität des Europäischen Films geben können.

Ideally, then, an alternative history of European cinema would thus avoid narratives and discourses of containment, replacing these with critical travelogues, charting the fluidity of identities, and tracing the brief encounters between films and shifting audience formations.⁸⁶

Gerade die Motive der Reise, der ständigen Bewegung und der Nicht-Verortbarkeit von

⁸³ „Liminalität bedeutet für das Individuum den Austritt aus der gesellschaftlichen Ordnung, es ist schlicht gesagt ohne Rang, Status, Besitz und Geschlecht.“ <http://userwikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=23167031> (13. Mai 2011).

Übertragen auf das europäische Kino kann man Liminalität als ein Phänomen begreifen, dass sich nicht an einer Definition festmachen lässt.

⁸⁴ Vgl. Bergfelder 2005, S.316f.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 4.

⁸⁶ Bergfelder 2005, S.329.

Charakteren finden sich im Kino des postmodernen Italiens, wie Laura Rascaroli herausstreicht. Italien als Migrationsland par excellence ist geprägt von sowohl interner Migration von Süditalien in die Städte Norditaliens, als auch durch seinen Status als Land der Immigration; in jüngster Vergangenheit nur allzu deutlich zu spüren durch den Ansturm der libyschen Flüchtlinge. In Filmen wie *Il cammino della speranza*⁸⁷ von Pietro Germi oder *Il ladro di bambini*⁸⁸ von Gianni Amelio wird nicht nur Italien als eine „liminale, unabgeschlossene Nation“⁸⁹ konstituiert, es kommt auch der Verlust der Identität beziehungsweise die Transformation vom Einheimischen zum Fremden im Zuge der Reise besonders deutlich zum Vorschein. Die europäischen Roadmovies konzentrieren sich – im Gegensatz zum amerikanischen Roadmovie – auf die Überschreitung von nationalen Grenzen oder auf die Landschaften, die durchreist werden. Die Protagonisten erfahren nicht dieselbe Freiheit wie ihre amerikanischen Pendants, die mit dem Motorrad oder dem Auto die Weite und Freiheit Nordamerikas erkunden, sondern sind meistens mit öffentlichen Verkehrsmitteln und per Anhalter unterwegs.⁹⁰

Die postmoderne Auffassung von Identitäten als flexible und sich stetig verändernde Konstrukte sowie die steigende Mobilität, Migration, Heimatlosigkeit und Grenzüberschreitungen wurzeln in denselben Ereignissen. Der Fall des Kommunismus, die Auflösung der Sowjetunion sowie des Ostblocks, die wachsende Globalisierung als auch das Wachstum der EU und der daraus resultierende Wegfall von Grenzen, der gemeinsame Markt und die gemeinsame Währung aber auch Konflikte innerhalb Europas wie der am Balkan, führten zu einer kontinuierlichen Immigrations- und Emigrationsbewegung nach, aus und innerhalb von Europa. Unsere Gesellschaft ist in stetiger Bewegung. Bestand das Problem der Moderne darin, wie man seine Identität aufbauen und sie stabil halten sollte, so beschäftigt sich das Problem der Postmoderne damit, eine solche Fixierung zu vermeiden und sich stattdessen alle Optionen offen zu halten.⁹¹ Das europäische Roadmovie im Speziellen spiegelt dieses Phänomen dieser kontinuierlichen Bewegung und Veränderung von Grenzen, Identitäten und Kulturen wider; „the formation of new personal, regional, national and transnational identities, the transformation of communities; and more generally, the character of ‘movement’, ‘travel’ and ‘displacement’ in

⁸⁷ *Il cammino della speranza* (IT, 1950). Pietro Germi (Regie).

⁸⁸ *Il ladro di bambini* (IT, 1992). Gianni Amelio (Regie).

⁸⁹ Kirchmayr 2011. URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=33257> (11. Mai 2011).

⁹⁰ Vgl. Rascaroli 2003. S.71ff.

⁹¹ Vgl. Baumann 1996. S.18.

postmodernity.“⁹²

Auch *Il ladro di bambini* muss vor dem Hintergrund des sich kontinuierlich verändernden Italiens von heute gelesen werden. Es geht nicht mehr darum, seine Identität zu finden, vielmehr wird die Unmöglichkeit eines solchen Vorhabens aufgezeigt und stattdessen das Offenhalten von Optionen als zeitgemäße Lösung angeboten. Die Protagonisten des Films, Antonio, Luciano und Rosetta sind konsequenterweise nirgends verortet, sie kennen keine Heimat und sind Vagabunden im Sinne von Zygmunt Baumans Definition:

Wherever the vagabond goes, he is a stranger; he can never be ‘the native’, the ‘settled one’, one with ‘roots in the soul’. The early modern vagabond wandered through the settled places [...] The settled were many, the vagabonds few. Post-modernity reversed the ratio. Now there are few ‘settled’ places left. The ‘forever settled’ residents wake up to find the places (places in the land, places in society and places in life), to which they ‘belong’, no longer existing or no longer accommodating [...] Now the vagabond is a vagabond not because of the reluctance or difficulty of settling down but because of the scarcity of settled places. Now the odds are that the people he meets in his travels are other vagabonds – vagabonds today or vagabonds tomorrow.⁹³

Die Geschwister Rosetta und Luciano sind in Sizilien geboren und zogen mit ihrer Mutter in einen ärmlichen Vorort von Milan. Von ihrem Vater verlassen und von der Mutter ausgebeutet können sie kein Gefühl der Verbundenheit mit einem Ort aufbauen. Auch Antonio hat seine Wurzeln verloren als er aus Kalabrien nach Milan ausgewandert ist und sich mit seinem Wohnort auch seine Identität und Sichtweise verändert hat. Nun, da er nicht mehr die Perspektive seiner Familie teilen kann, ist eine Rückkehr unmöglich geworden und das Dorf, wie er es kannte, existiert nur noch in seinen Gedanken, notwendig, um zumindest einen kleinen Fixpunkt seiner Identität zu bewahren.

Die drei Figuren treffen aufeinander, als Antonio, der als *carabinieri*⁹⁴ arbeitet, die Geschwister in ein Waisenhaus in Civitavecchia bei Rom begleiten soll. Die Reise dauert länger als erwartet und Antonio wird von einem bloßen Begleiter zum Freund, zur Vaterfigur und zum idealisierten Geliebten der beiden Geschwister. Die Geschichte könnte damit enden, dass die drei Charaktere als Familie zusammenbleiben und doch noch einen Ort finden, wo sie sich niederlassen können. Stattdessen zeigt der Film die Unmöglichkeit eines Stillstands in einer bewegten Gesellschaft wie der unsrigen auf. „In order to cope with a constantly shifting world the best strategy is [...] to avoid fixing one’s identity, to remain a vagabond.“⁹⁵

⁹² Rascaroli 2003. S.76.

⁹³ Bauman 1996. S.29.

⁹⁴ Gendamerie Italiens.

⁹⁵ Rascaroli 2003. S.82.

Der Film selbst ist ein schnelllebiges Medium, das sich immer wieder neu erfindet, Geschichte dabei neu interpretiert und so seinen Beitrag zum kollektiven Gedächtnis Europas und seiner Identität leistet. Das kollektive Gedächtnis ist an Medien gebunden, da nur so für das Kollektiv relevantes Wissen über längere Zeit hinweg bewahrt werden kann.

Im weitesten Sinne können Medien des Gedächtnisses als Träger von ausgelagerten Gedächtnisinhalten und –formen begriffen werden, die die Voraussetzung für die Zirkulation bestimmter, sozial relevanter Informationen schaffen und so maßgeblich an der Konstruktion von Wirklichkeiten bzw. von Vergangenheiten beteiligt sind.⁹⁶

Es ist dem Film zu verdanken, dass geschichtliche Ereignisse, wie der Waffenstillstand zu Weihnachten 1914 zwischen einigen Einheiten, nicht gänzlich in Vergessenheit geriet, sondern durch den Spielfilm Jahrzehnte später in das Bewusstsein der Massen gelang. Solche Geschichten von Menschlichkeit, die Grenzen überwinden, können meines Erachtens so zu einem kollektiven Gedächtnis beitragen, damit sich eine europäische Identität aufbauen kann. Denn Film reflektiert nicht nur Identität, er schafft Identität. Er enthüllt und entwirft die Mythen und Bilder, die die Vision und Identität Europas formen.⁹⁷

⁹⁶ Neumann 2004, S.195.

⁹⁷ Vgl. Everett 2005, S.12.

3 Europäische Filmpolitik

Filmmacher reagieren auf die Sorgen, Bedürfnisse und Gedanken, die die Gesellschaft, in der sie leben, bewegt. Jede Epoche kreiert ihre eigenen Geschichten über sie selbst und jeder Akt der Selbst-Erzählung beeinflusst das Bewusstsein seiner Zeit und die Formation ihrer Kulturen.⁹⁸ Doch diese Reaktion ist nicht nur einseitig, sie ist reziprok. Gesellschaften reagieren auf Film, sehen Rollenbilder in ihren Lieblingsstars auf der Leinwand, fühlen und erleben die Geschichte verkörpert durch ihre Lieblingsstars. Filme haben damit die Macht, Verständnis zu schaffen, die Augen für andere Kulturen zu öffnen und somit den interkulturellen Dialog auf eine Weise zu fördern, die über die bürokratischen und theoretischen Beschlüsse der Europäischen Kommission hinausgehen. Audiovisuelle Medien wie der Film sprechen Menschen auf einer emotionalen Ebene an. Und nur auf dieser Ebene wird es möglich sein, die Bürger Europas für die „Idee Europa“ als Ort der Gemeinschaft und Vielfalt zu begeistern. Voraussetzung dafür wäre eine stärkere Einbindung eines kulturellen Leitfadens bei der Gestaltung Europas. Auch Jean Monnet hatte rückblickend bemerkt: „Wenn Europa noch einmal von vorn anzufangen wäre, sollte man vielleicht bei der Kultur beginnen.“⁹⁹

Die Realität ist jedoch vielmehr eine andere. Seit der Geburtsstunde der Europäischen Union schienen ökonomische und wirtschaftliche Zielsetzungen für die politische Vorgehensweise vorrangig. Selbst europäische Medienpolitik wird „vielmehr aus der Perspektive wirtschaftsorientierter Politikgestaltung definiert“¹⁰⁰, als dass sie die kulturellen Kompetenzen¹⁰¹, die sie mit dem Vertrag von Maastricht 1993 erhalten hat, nutzen würde. Filmpolitik selbst existiert (noch) nicht in Europa als eigenständiger Politikbereich und wird oft gleichgesetzt mit Medienpolitik. Ich möchte in meiner Arbeit europäische Filmpolitik als „Zusammenspiel der nationalen filmpolitischen Ansätze der europäischen Mitgliedsländer und der übergeordneten Institutionen der Europäischen Union“¹⁰² verstehen und mich mit dieser Definition an Viktoria Wasilewskis Publikation über die Europäische Filmpolitik anlehnen. Filmpolitik in Europa umfasst alle Rahmenbedingungen des europäischen Films sowie alle Maßnahmen, die für die Festigung der Filmkultur und zur Wahrung des Filmerbes getroffen werden. Oberstes Ziel der

⁹⁸ Vgl. Naficy 2003, S.205f.

⁹⁹ Monnet, Jean zit. nach: Wagner 1998, S.170.

¹⁰⁰ Wagner 1998, S.170.

¹⁰¹ festgeschrieben in Art. 128 EGV

¹⁰² Wasilewski 2009, S.198.

europäischen Medienpolitik ist der Ausbau und die Nutzung des europäischen Binnenmarktes, um den Vertrieb und die Zusammenarbeit innerhalb der Union zu erleichtern, Europa wirtschaftlich zu stärken und die Dominanz der amerikanischen Filmwirtschaft zu überwinden. Damit verbunden ist die Stärkung der Wettbewerbsfähigkeit, die durch diverse Förderungen wie im Bereich der Digitalisierung oder der Filmproduktion, erreicht werden soll.¹⁰³ Der Fokus der europäischen Medienpolitik scheint auf ihrem ökonomischen Nutzen zu liegen und erntet demzufolge auch viel Kritik. Die Spaltung der Akteure der Medienpolitik in zwei Lager geht Hand in Hand mit dem dichotomen Charakter der Medien selbst: Kulturgut auf der einen Seite, Wirtschaftsgut auf der anderen Seite. Als Medium, das Menschen jeder Altersklasse und Bildung anspricht und aufgrund seiner technischen Reproduzierbarkeit, ist der Film ein Massenmedium. Filme zu produzieren kostet Geld und muss natürlich auf der einen Seite finanziert werden. In Hollywood ist die Filmindustrie deshalb so groß, da private Investoren den Film als Kapitalanlage sehen, während in Europa der Filmmarkt wegen seiner Fragmentiertheit nicht genügend finanzielle Sicherheit bietet, um die Zweifel privater Investoren hierzulande zu zerstreuen. Der Film in Europa hat mit Sprachbarrieren, erhöhten Kosten durch Untertitelung beziehungsweise Synchronisation zu kämpfen und auch mit vielen kleinen und mittleren kapitalarmen Produktionsfirmen. Bei voller Nutzung der Potenziale des europäischen Binnenmarkts würden in Europa mehr Haushalte erreicht werden als in Amerika und Europa würde wirtschaftlich enorm profitieren. Was dagegen spricht, sind zum einen die „Besonderheiten des EU-Entscheidungsrahmens“¹⁰⁴: Die 27 Mitglieder des Rates der Europäischen Union müssen erst zu einem Konsens kommen, bevor es zu einer Richtlinie kommen kann, was sich bei so vielen verschiedenen nationalen Interessen als sehr schwierig und langwierig erweist. Damit verbunden ist das Problem, dass die Nationen naturgemäß zunächst darauf achten, für ihre eigene Nation die besten Bedingungen herauszuhandeln und erst in zweiter Linie ein für Gesamteuropa bestmögliches Konzept auszuarbeiten. Als direkte Vertreter der Bürger und damit genuin europäische Vereinigung wäre das Europäische Parlament eigentlich am besten dafür geeignet, solche Gesetzesentwürfe zum Wohle Europas zu konzipieren, doch hatte dieses bisher eine nur beratende Funktion und somit kaum Einfluss auf die Entscheidungen des Rates.¹⁰⁵ Zum anderen muss auch die andere Seite des Mediums Film betrachtet werden. Nicht nur als wirtschaftliches Gut, aus dem soviel Geld wie möglich zu machen ist, um die

¹⁰³ Vgl. Dies. S.197ff.

¹⁰⁴ Wagner 1998, S.172.

¹⁰⁵ Vgl. Wagner 1998, S.170ff.

Wettbewerbsfähigkeit auf dem internationalen Parkett zu fördern, sondern als Kulturgut. Europa ist ein Sammelsurium verschiedenster Kulturen und somit auch vielfältiger Filmkulturen. So spannend und notwendig europäische Koproduktionen sind, sie sollten nicht das nationale Filmerbe ersetzen. Auch wenn Amerikaner französische, englische, deutsche und spanische Filme als europäischen Film zusammenfassen, sieht man als aufmerksamer Kinogehrer sehr deutlich die Unterschiede in den Geschichten und der Machart der Filme verschiedener Nationen und gerade diese Vielfalt ist der Grundstein der europäischen Union. Auch wenn Universalthemen der Stoff von Filmen aus unterschiedlichsten Nationen sind, so spiegeln die Filme Gesellschaft, Politik, soziale und wirtschaftliche Umstände einer europäischen Nation wider, die oftmals nicht in andere europäische Länder in ihrer vollen Bedeutung transportiert werden können. Die Filmkultur eines Landes schafft Erinnerungsräume und ist somit ein wesentlicher Bestandteil der Identität eines Volkes.¹⁰⁶ Die Gefahr besteht, dass, wenn die Produktionen von Filmen zu sehr von äußeren Einflüssen dominiert werden und die Bemühungen der Europäischen Union auf eine Einheitlichkeit des europäischen Films zusteuern, die Filmszene in ihrer bunten Diversität einbüßt und verflacht. Die zwei Grundpositionen, die von Collins mit dem Begriffspaar „dirigism“ und „liberalism“ zusammengefasst werden, reflektieren die Medienpolitiken der EU-Mitgliedsländer.

Kulturpolitisch fordern die einen, der nationale Film- und Fernsehraum müsse so weit wie möglich vor äußeren Einflüssen geschützt werden [...] während die anderen grenzüberschreitende Kooperation im programmlichen, technologischen und industriellen Medienbereich als Form der Europäischen Integration und Identitätsbildung für sinnvoll und wünschenswert halten, weil so einer als anarchisch, mithin als kaum noch steuerbar empfundener Globalisierung des Mediensektors durch regionale Zusammenarbeit entgegengewirkt werden kann.¹⁰⁷

Betrachtet man die Statistiken der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle, haben grenzüberschreitende Koproduktionen tatsächlich mehr Erfolg als nationale Produktionen. Europäische Koproduktionen werden durchschnittlich in mehr Ländern gezeigt als nationale Erzeugnisse. Nicht nur, dass Koproduktionen in allen Ländern gezeigt werden, die Teil der Kooperation waren; Statistiken zeigen, dass Europäische Koproduktionen durchschnittlich in beinahe drei weiteren Märkten vertrieben werden, die über die Koproduktionsländer hinausgehen.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Vgl. Wasilewski 2009, S.45.

¹⁰⁷ Wagner 1998, S.173.

¹⁰⁸ Vgl. Kanzler 2008.

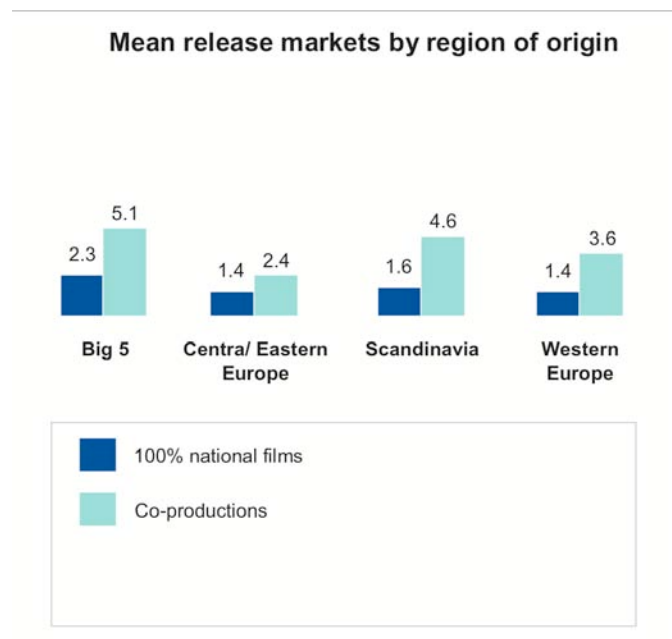


Abb. 1 Marktverteilung von Ko-Produktionen und nationalen Produktionen¹⁰⁹

Die Europäische Union unterstützt Europäische Koproduktionen seit 1988 mit dem MEDIA-Programm, das sich mittlerweile als „medienpolitisch bedeutsamstes Steuerungsinstrument der EU“¹¹⁰ herausgestellt hat. Näheres dazu in Kapitel 3.2.1.

Auch wenn bei Einfluss von außen, sei es der Staat oder die EU, die Gefahr besteht, dass die jeweilige Institution das Medium Film für populistische und politische Zwecke benutzt, so zeigen einige Beispiele, allen voran die größte Filmnation Europas Frankreich, dass dieser Einfluss von außen zumindest die Filmkultur zu ihrer wahren Größe bringen kann. Frankreichs Medienpolitik ist eindeutig dem *dirigism* zugeordnet, der Elysée-Palast hat einen immensen Einfluss auf sowohl Organisation als auch Inhalt und Finanzierung der Medien. Da sich diese Arbeit auf das Medium Film konzentriert, möchte ich auch im Folgenden jegliche Anmerkungen oder Kritik über eine dirigistische Medienpolitik hinsichtlich Radio, Printmedien etc. außer Acht lassen.

Die französische Filmförderung finanziert sich aus der eigenen Filmwirtschaft, seit das Filmgesetz 1948 dem Staat ermöglichte, Abgaben aus den verschiedensten Bereichen der Filmwirtschaft zu verlangen. Diese Abgaben fließen direkt zurück in die eigene Wirtschaft und ermöglicht dem Staat somit eine durchgehende finanzielle Unterstützung angefangen bei Produktion über Distribution bis zur Vorführung. Die nationale Fördereinrichtung *Centre nationale de la Cinématographie*, kurz CNC, verwaltet die nationale Filmförderung

¹⁰⁹ European Audiovisual Observatory. / Als die „Big 5“ Europas gelten Deutschland, Frankreich, England, Italien und Spanien.

¹¹⁰ Wagner 1998, S.183.

und ist dem Kulturministerium Frankreichs unterstellt. Die CNC ist somit direkt dem Staat unterstellt, erhält dafür aber ein beträchtliches Budget. 505,6 Millionen Euro hatte die CNC im Jahr 2007 für Filmförderung zur Verfügung.¹¹¹ Darüber hinaus helfen regionale und lokale Filmförderungen, dem Film in Frankreich die nötige finanzielle Unterstützung in jedem Bereich von der Entwicklung bis zur Fertigstellung angedeihen zu lassen. Dieses systematische Netz hat Frankreichs Filmwirtschaft nicht nur zu der mit den europaweit höchsten Fördergeldern gemacht, sondern stellt darüber hinaus eine „dynamische Verbindung von wirtschaftlichen und kulturellen Interessen“¹¹² dar. Der französische Film verdankt seinen Erfolg seinem großen Bekanntheitsgrad über die Landesgrenzen hinaus. Dahinter steht – wie auch in den anderen europäischen Ländern – eine Institution, deren Aufgabe es ist, Öffentlichkeitsarbeit zu leisten, den Export heimischer Filme international zu fördern und sie auf Festivals und Filmmärkten im Ausland zu repräsentieren. In Frankreich ist dafür die dem CNC unterstellte *Unifrance* zuständig, in Deutschland die *German Films*, die seit 2005 mit ihrem Programm *Distribution Support* deutsche Filmstarts im Ausland lancieren. Frankreich und Deutschland bilden in der Medienpolitik die zwei gegensätzlichen großen Fronten. Frankreich ist neben Griechenland, Portugal, Spanien und Irland und in abgeschwächter Form Belgien, Dänemark und die Niederlande der dominante Verfechter einer intervenierenden Medienpolitik. Dieser Position entgegengesetzt vertreten Deutschland, Großbritannien und Luxemburg eine liberalistische Medienpolitik. Diese Differenzen hindern Staaten mit unterschiedlichen Medienphilosophien jedoch nicht, medienpolitische Bündnisse einzugehen, wie die Gründung der deutsch-französischen Filmakademie oder andere bilaterale Abkommen zeigen. In Deutschland haben die Bundesländer die Kulturhoheit inne, weshalb es angesichts der fragmentierten Medienpolitik schier unmöglich scheint, eine einheitliche Filmpolitik zu verfolgen. Grundsätzlich existieren zwei Filmfördersysteme mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen. Der BKM (Beauftragter für Kultur und Medien) auf der Ebene des Bundes betrachtet Film als ein vornehmlich kulturelles Gut und fördert künstlerisch wertvolle Filme durch einerseits Fördergelder und andererseits der Verleihung von Auszeichnungen und Preisen sowie die Finanzierung von Filmfestivals in Deutschland wie die *Internationalen Filmfestspiele* in Berlin. Die Filmförderanstalt (FFA) auf der anderen Seite kümmert sich um die wirtschaftlichen Belange des deutschen Films und um eine Verbesserung der Konstitution der deutschen Filmwirtschaft. Der dritte im Bund ist seit Anfang 2007 der *Deutsche Filmförderfonds* (DFFF), dessen Ziel es ist, mit jährlich 60

¹¹¹ Vgl. <http://screenbase.screendaily.com/financials/156> (20. September 2010).

¹¹² Le Floch-Andersen 2001.

Millionen Euro die ökonomischen Rahmenbedingungen für den Film zu stärken und den deutschen Film auch über die Landesgrenzen hinaus zu Ansehen kommen zu lassen. 2009 wurden insgesamt 104 Filmprojekte vom DFFF unterstützt, 38 davon waren internationale Koproduktionen.

Eine Grundlage der deutschen Filmpolitik bildet aber sicherlich das 1967 nach langwierigen Diskussionen beschlossene Filmförderungsgesetz (FFG). Nach anfänglichen Schwierigkeiten wurde das FFG novelliert und ist heute „aus der deutschen Filmindustrie und Filmpolitik nicht mehr wegzudenken.“¹¹³ Der Fokus lag von da an auf Qualität in sowohl wirtschaftlicher als auch künstlerischer Hinsicht. Heute arbeiten Länder und Bund in der Filmförderung eng miteinander zusammen. Nichtsdestotrotz übernehmen prozentuell die Bundesländer den Löwenanteil der Filmförderung mit einem Anteil von circa 66 Prozent und es besitzen demzufolge auch die Länder die größte Macht in der Filmpolitik. Der Umstand, dass im Rat der Europäischen Union die Regierungen der EU-Mitgliedstaaten repräsentiert, und Deutschlands Vertreter in der Regel Abgesandte des Bundes – genauer gesagt des Bundeswirtschaftsministeriums – sind, bugsiert Deutschland bei supranationalen Verhandlungen der EU auf eine ungünstige Position. Der Bund vermeidet es, den Ländern innenpolitisch auf die Zehen zu treten und hält sich bei europäischen Verhandlungen im Hintergrund, was sich folglich negativ auf die Durchsetzung eigener Vorstellungen auswirkt.

Einen kreativen Ansatz bei der Finanzierung von Fördermaßnahmen für den heimischen Film hat Großbritannien bereits 1995 entwickelt, als das damals noch existente und für Filmförderung zuständige Arts Council England (ACE) verkündete, dass es von nun an mithilfe des neu gegründeten „National Lottery Film Department“ in die Britische Filmproduktion investieren würde.¹¹⁴ In Kombination mit Steuererleichterungen war es mit der Einführung der Filmförderung durch Lotteriegelder für Filmproduzenten möglich, nahezu jeden Film zu produzieren, ohne jedoch Aussicht auf Distribution zu haben und somit auch keine Aussicht auf Profit. Dementsprechend erfuhr auch die Filmwirtschaft Englands keinen großartigen Aufschwung. Es war PolyGram Filmed Entertainment, die wahrscheinlich erfolgreichste britische Filmgesellschaft der 1990er Jahre, die Englands Filmindustrie ihren Höhepunkt bescherte. PolyGram legte seinen Schwerpunkt auf die Distribution von Filmen und startete den Versuch ein paneuropäisches Unternehmen mittels Hollywoods Vermarktungsmethoden aufzubauen. Mit PolyGrams Veröffentlichung

¹¹³ Wasilewski 2009, S.234.

¹¹⁴ Vgl. Macnab 2010, S.34-38.

von „*Vier Hochzeiten und ein Todesfall*“ 1994 und Danny Boyles „*Trainspotting*“ im Februar 1996 wurde das Zeitalter von „Cool Britannia“ begründet. Als 1999 das PolyGram Projekt schließlich doch scheiterte, stand schon das nächste Projekt in den Startlöchern und wurde 2000 als UK Film Council unter Tony Blairs Regierung gegründet. Das UK Film Council verteilte nun Filmförderungen an das British Film Institute und an regionale Filmfördereinrichtungen. Die Mittel für die Filmförderung lagen bis vor wenigen Monaten bei circa 61 Millionen Pfund.

Geoffrey Brown beschrieb 2001 die britische Filmwirtschaft als „eine verwirrende Geschichte von kurzlebigen Projekten, immensen Krediten und Subventionen, beschämenden Verlusten und bescheidenen Erfolgen beim Wettmachen von verloren gegangenem Terrain.“ Als das UK Film Council 2000 gegründet wurde, machte Alan Parker in seinem ersten öffentlichen Statement als erster Vorsitzender eine Feststellung, das dieses Bild bestätigte:

Sometimes with the UK film industry it's hard to know if we're waving or drowning. [...] Certainly there is much to be proud of with our history of great film-making. But our business and industrial infrastructures have rarely, if ever, done justice to our massive talent base. The basic truth is that, at the dawn of a brave, new world of bewildering technological change, without government support (direct aid) and public (Lottery) funding, the film industry in the UK would most certainly collapse.¹¹⁵

Im Anschluss an diese Eröffnung wurde ein 2-Phasen-Plan zur Strukturierung und Stärkung der britischen Filmindustrie präsentiert und auch das Potenzial hervorgehoben, das Englands Filmwirtschaft mit ihren guten Verbindungen sowohl zu Europa als auch zu den USA nutzen sollte. Alan Parker hatte den ehrgeizigen Plan, Englands Filmindustrie mit Hilfe der starken Bande zu den USA zu neuer Größe zu verhelfen, damit sie sich selbst unterhalten könnte und unabhängig von Steuererleichterungen und staatlicher Förderung wäre. Die hochfliegenden Pläne wurden im Laufe der Jahre immer bescheidener, der britische Filmsektor blieb weiterhin fragmentiert und klein. Zur Zeit seiner Gründung veranschlagte das Film Council noch 20 Prozent der Fördermittel für europäische Koproduktionen, vernachlässigte diese Zahlungen aber, da aufgrund von *Section 48*¹¹⁶ und *Section 42*¹¹⁷ England ein attraktiver Koproduktionspartner war. Als 2006 mit der neuen Steuerreform diese beiden Sektionen gestrichen wurden, stagnierten auch Englands Koproduktionen. Im Juli 2010 noch hat das UK Film Council das erste „Fully Digital

¹¹⁵ Parker, Alan: Towards a Sustainable Film Industry.

¹¹⁶ Section 48 beschloss, dass Filmproduktionen bis 15 Mio Pfund steuerlich komplett abgesetzt werden konnten.

¹¹⁷ Section 42 erlaubte die Gegenabrechnung von britischen Filmproduktionen mit den Einnahmen oder eine Abschreibung über die Dauer von 3 Jahren. Vgl. <http://www.hmrc.gov.uk/films/reforms.htm> (9. Februar 2011).

Statistical Yearbook“ herausgebracht, nur einige Tage später berichtete James Hunt, Minister für Kultur, Olympiade, Medien und Sport, dem britischen Unterhaus, dass die Regierung das UK Film Council einstellen werde, da dessen drei Millionen Pfund Fixkosten besser verwendet werden könne, um Filmemacher zu unterstützen.¹¹⁸ Die Meinungen darüber waren geteilt. Einerseits wurde Englands nationale Filmförderung durch diese überstürzte Handlung in die nächste Krise gestürzt, andererseits ließ das UK Film Council Struktur und Richtlinien in der Vergabe von Fördermittel missen.¹¹⁹ Die plötzliche Streichung des Film Council ließ auch viele Filmemacher, die sich mitten in der Produktion befanden, verzweifeln. Rettung kam dabei nicht von Hollywood, hochgepriesener Partner der britischen Filmindustrie, sondern von der wohl unwahrscheinlichsten Seite: der anderen Seite des Kanals. Die französische Filmgesellschaft *StudioCanal* unterstützte Englands *Working Title* und *Optimum Releasing*, nachdem sich die US Gesellschaften *Universal* und *Focus Features* zurückgezogen hatten. Wie auch in jedem anderen Bereich des Lebens halten Franzosen und Engländer auch im Filmwesen nicht viel vom jeweils anderen, ein „Krieg“, der seine höchste Pointierung erfahren hat, als François Truffaut in einem Interview mit Alfred Hitchcock meinte, dass die Wörter „Britisch“ und „Kino“ unvereinbar wären.¹²⁰

But some on both sides have always dreamed of an entente cordiale that could unite the contrasting strengths of these two industries and mount a real European challenge to Hollywood.¹²¹

Dieses freundschaftliche Einverständnis zeigte sich schon anhand Pathé, eine von Frankreichs führenden Filmgesellschaften, die eine Tochtergesellschaft in England hat und den englischen Produktionen *The Queen* und *Slumdog Millionaire* finanziell den Rücken stärkte. Es seien die gemeinsamen kulturellen Wurzeln, die - laut François Ivernel¹²² von Pathé - die natürliche Anziehung zu ähnlichen Themen erklären. Dies seien Wurzeln, die

¹¹⁸ Vgl. Macnab 2010, S.34-38.

¹¹⁹ Vgl. Ebd.

¹²⁰ Dawtrey 2010.

¹²¹ Ebd.; Tatsache ist, dass in Europa mit ca. 700 an der Zahl mehr Filme pro Jahr produziert werden als in Hollywood und der Filmriese mit diesen 460 Filmen trotzdem 72 Prozent des Weltmarkts versorgt. (Europas Weltmarktanteil liegt bei 6,3 %, vgl. Europäische Visuelle Informationsstelle) Der Kinomarkt in Europa wäre ohne Amerika nicht denkbar und laut der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle haben US Produktionen wie *Ice Age 3* (3D), *Avatar* (3D), *Angels & Demons*, 2012 und *Up* (3D) den Europäischen Kinomarkt im Jahr 2009 gehörig angekurbelt. Es gibt immer wieder europäische Produktionen, die dieser Übermacht entgegenwirken, wie die Verfilmung der Stieg Larsson-Triologie in Schweden und *Die Päpstin*, *Zweiohrkücken* und *Wicki und die starken Männer* in Deutschland sowie *Agora*, *Planet 51* oder *Cell 211* in Spanien.

¹²² Weiterführende Informationen zu François Ivernel und Pathés englisch-französische Zusammenarbeit unter URL: <http://www.screendaily.com/pathé-restructures-under-joint-team-of-ivernel-and-lacan/4031317.article> (7. Oktober 2010).

Amerika nicht teilen könne.¹²³

Es würde die Grenzen dieser Arbeit sprengen, die Filmindustrie jedes EU-Staates näher zu besprechen, weshalb ich mich im Vorfeld auf drei der „Big 5“ Europas beschränkt habe. Zusätzlich soll aber das Kinosystem Osteuropas hier Beachtung finden, schon allein deshalb, da es eine andere kulturelle als auch politische Entwicklung durchgemacht hat als die westlichen Ländern Europas. Bekannt als das „andere Europa“ ist es von einem integrationspolitischen Standpunkt interessant, die Gemeinsamkeiten und Differenzen der Filmgeschichte in der Transformation vom staatlichen Sozialismus zum globalen Kapitalismus herauszufiltern, da die filmischen Narrationen als Kommentare dieser Zeitgeschichte zu lesen sind.¹²⁴ Polen, die DDR, die Tschechoslowakei, Ungarn, Bulgarien und Rumänien verzeichneten ein ähnliches Muster in der Entwicklung der Medienwirtschaft und den Kulturpolitiken nach dem Ende des Kommunismus. War zuvor die Filmindustrie noch alleine vom Staat kontrolliert und finanziert, waren die Filmproduzenten und –regisseure aufgrund fehlender staatlicher Unterstützung gezwungen, selbst Gelder für Produktion aufzutreiben und neue Distributionskanäle zu öffnen. Angesichts des Wettbewerbs an den Kinokassen gegen Hollywood und internationalen Produktionen waren die geschwächten Filmindustrien zum Scheitern verurteilt. Die durchwegs nationalen Filmindustrien sahen sich einem bisher unbekannten Problem gegenübergestellt. Durch die Öffnung des Marktes auch für internationale Filme kam es zu Spaltungen im Publikum. Die Filmemacher wussten nicht mehr, für wen sie drehen sollten, denn gegen Massenunterhaltung à la Hollywood konnten sie nur als Verlierer aussteigen und für die Adressierung an ein anspruchsvolleres Publikum fehlte das notwendige Distributionssystem, um die Zuschauer zu erreichen. Erst mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts zeigten die Filmindustrien der östlichen Länder Europas wieder eine Stabilisierung. Was war geschehen? Filmemacher aus allen betroffenen Ländern begannen sich aus ökonomischen und politischen Gründen nach Westen zu wenden. Um weiterhin zu produzieren und damit wichtiges nationales Kulturgut zu bewahren, benötigten die Staaten Osteuropas einen wohlhabenden Partner und diesen sahen sie im Westen Europas und in Amerika. Die Folge waren zahlreiche Koproduktionen und Partnerschaften zwischen Osten und Westen, während regionale Allianzen dafür gebrochen wurden. Hinzu kamen private Investoren und die Unterstützung der nationalen TV-Sender. Private Produktionsstudios

¹²³ Vgl. Dawtrey 2010.

¹²⁴ Vgl. Wayne 2002. S.93f.

kämpften um westliche Filmcrews, die aufgrund der weit niedrigeren Drehkosten und der vom 2. Weltkrieg unbeschädigten Kulisse vor allem Prags, zahlreich ihren Drehstandort in den Osten Europas verlegten. Das Resultat war eine Veränderung von einem nationalen Kino zu einem „neuen europäischen Kino“, worin Iordanova den Anstieg internationaler Filmförderungen für Produktion und Distribution sieht.¹²⁵ Wie auch im übrigen Europa, so hält sich auch hier das neue europäische Kino nur mühevoll anhand von Förderungen und Privatinvestoren über Wasser. Das vertikale Vertriebssystem in den ehemaligen Ostblockländern war ersetzt worden durch einen großen, gut funktionierenden und integrierten Markt für Hollywood und einem schlecht koordinierten Markt für regionale und europäische Filme. Was aber erreicht wurde, ist, dass die Länder Osteuropas und Westeuropas sich näher gekommen sind und bereits durch zahlreiche bilaterale Abkommen, Koproduktionen und Filmfestivals in kinematographischer Beziehung verbunden sind.

3.1 Medienpolitische Maßnahmen zur Förderung der kulturellen Integration

„Kulturen sind heute nicht mehr jenseits von Medien vorstellbar“, heißt es im Vorwort der Buchreihe *Medien – Kultur - Kommunikation*, in der es genau um diese Interaktion zwischen Medien wie Film und Fernsehen und kulturellen Formen geht. Welchen Einfluss hat dieses den-Medien-ausgesetzt-sein auf die Bürgerinnen und Bürger der Europäischen Union und deren Alltag? Im Zuge des Kapitels werde ich auf Medien im Allgemeinen Bezug nehmen, zu denen auch Fernsehen, Print und das Internet gehören, möchte aber das eine Medium herausstreichen, das sich auch im Titel der Arbeit wiederfindet, den Film. Dieses Medium ist aufgrund seines dualistischen Charakters als Kultur- und Wirtschaftsgut für viele Bereiche in der EU interessant. Auch in der Lissabon-Strategie machte sich die Kommission für die audiovisuellen Medien stark, versprachen doch Statistiken, dass der audiovisuelle Sektor bis zu 350.000 neue hochqualifizierte Arbeitsplätze hervorbringen würde und die Film- und Fernsehbranche im stetigen Wachstum begriffen sei.¹²⁶ Das Subsidiaritätsprinzip untersagt es der EU, in die Kulturpolitik der Mitgliedstaaten einzugreifen und eine Politik zu betreiben, die auf eine Harmonisierung der Kulturgüter hinsteuern würde, weshalb die Kulturpolitik der EU auf Förderprogramme beschränkt ist. Es wird oft bemängelt, dass die EU den Film als rein wirtschaftliches Gut zu behandeln

¹²⁵ Vgl. Iordanova 2003, S.145.

¹²⁶ Vgl. EU-Kommission: Grundsätze und Leitlinien für die audiovisuelle Politik der Gemeinschaft im digitalen Zeitalter. KOM (1999) 657. S.7.

scheint, doch muss hervorgehoben werden, dass die EU über die Jahre hinweg dem kulturellen Charakter des Films, sowie dessen Vielfalt immer mehr Bedeutung eingeräumt hat. Arno Bernhard Cesare Marti hat die Theorie entwickelt, dass die EU bei der ökonomischen Förderung von Film stets auch die kulturelle Förderung mitdenkt, jedoch darauf bedacht sein muss, innerhalb ihrer Kompetenzen zu handeln. Beschlüsse der Kommission, des Rates und der UNESCO in der jüngeren Vergangenheit bestätigen diese Theorie. Die Vielfalt der Kulturen, das europäische Filmerbe und die Förderung hochwertiger Filme sind Prioritäten in der europäischen Medienpolitik und eng mit der wirtschaftlichen Förderung von europäischen Filmen verwoben. Audiovisuelle Medien werden als Mittel gesehen, die eigene Identität und im Sinne von Europa die Pluralität nach außen zu transportieren. Wie in Kapitel 1.2 erwähnt, verlangen kollektive Identitäten eine Abgrenzung nach außen. Im Falle der Filmindustrie ist dieses Außen in erster Linie Amerika. Aus Furcht vor einer Verflachung von kulturellen Filminhalten und der Überschwemmung des europäischen Marktes mit amerikanischen Filmproduktionen schließen sich die Länder Europas zusammen und agieren als „Nation“. Diese Abgrenzung zieht eine Kommunikation über die Gemeinsamkeiten nach sich. Hier kommen wieder die Medien ins Spiel, ohne die eine solche Kommunikation nicht stattfinden kann.

3.1.1 Europas Weg zu einer Medienpolitik

Am 24. November 2003 forderte der Rat in einer Entschliessung zur Hinterlegung von Kinofilmen in der Europäischen Union alle Mitgliedstaaten auf, ein System zu entwickeln, das es ermögliche, europäische Kinofilme zu restaurieren und zu bewahren. Die Digitalisierung sollte eine Zusammenarbeit zwischen den Nationen möglich machen und auf diesem Weg ein Netzwerk aufzubauen, zu dem alle Mitgliedstaaten Zugriff hätten, um das Filmerbe für pädagogische Zwecke nutzen zu können. War zuvor das Fernsehen der Mittelpunkt medienpolitischer Richtlinien gewesen, bestätigte diese Entschliessung, „dass die europäischen Kinofilme ein wesentlicher Ausdruck des Reichtums und der Vielfalt der europäischen Kulturen sind und dass sie ein Erbe darstellen, das für künftige Generationen erhalten und geschützt werden muss“.¹²⁷

„Die ersten Gesichter, die zwischen den Ländern ausgetauscht worden sind, sind die

¹²⁷ Amtsblatt der Europäischen Union: Entschliessung des Rates vom 24. November 2003 zur Hinterlegung von Kinofilmen in der Europäischen Union (2003/C 295/03).

Filmgesichter“¹²⁸, schrieb die türkische Schriftstellerin Ermine Sevgi Özdamar und geht soweit, Filme als die alleinige gemeinsame Sprache dieser Welt zu bezeichnen. Dieses Potenzial von nicht nur Filmen, sondern audiovisuellen Medien im Allgemeinen, erkannte in den 80er Jahren auch das Europäische Parlament. Man wollte diese kulturellen Instrumente nutzen, um Integration zu schaffen und hatte die Hoffnung, dass die Etablierung einer europäischen Öffentlichkeit zur Formung einer gemeinsamen europäischen Identität führen würde. Nach der Diskussion um einen europaweiten Rundfunkraum¹²⁹, der 1980 vom europäischen Parlament initiiert worden war, verlagerte das Parlament seine Konzentration auf das Fernsehen und untersuchte das nationalstaatlich organisierte Mediensystem der Mitgliedsländer. 1982 legte das Parlament der Kommission den „Hahn-Bericht“ vor, der festhielt, dass ein Mediensystem, das rein von den Nationalstaaten und unabhängig voneinander gelenkt würde, die europäische Integration behindern würde. Das Parlament schlug in seinem Antrag an die Kommission die Einrichtung eines europäischen Fernsehprogramms vor, das in allen Mitgliedstaaten gesendet werden solle sowie die Errichtung eines europäischen Medienforums, um eine europäische Öffentlichkeit und damit eine europäische Identität zu etablieren¹³⁰. Dem Antrag wurde nicht stattgegeben, doch man handelte einen Kompromiss aus. Das Parlament sollte ein Konzept erstellen, wonach ein europäisches Fernsehprogramm nicht mit supranationaler Verwaltung, sondern als Kooperation zwischen nationalen Fernsehsendern und Gemeinschaftsorganen entwickelt werden sollte. Aus dieser Idee entwickelte sich 1985 mithilfe einiger öffentlich-rechtlicher Sendemitglieder der „European Broadcasting Union“ schließlich das mehrsprachig und grenzüberschreitende „Europe-TV“, das aufgrund fehlender finanzieller Mittel ein Jahr später scheiterte. Erst 1992 sollten die Erfahrungen, die während dieses Projekts gesammelt worden sind, den Grundstein für ein heute wohlbekanntes erfolgreiches Sendeprogramm in Europa bilden: den Kulturkanal ARTE (Association Relative à la Télévision Européenne). Ursprünglich eine ausschließlich deutsch-französische Kooperation, schlossen sich mit der Zeit neue Partner wie unter anderem Belgien, Polen, Schweiz, Österreich und Großbritannien an, und ist heute Musterbeispiel für einen wahrhaft europäischen und integrativen Fernsehsender.

Ebenfalls in den 80er Jahren entdeckte die Kommission das wirtschaftliche Potenzial der Medien, da mit der Einrichtung eines europäischen Binnenmarktes¹³¹ der Rundfunk, der

¹²⁸ Özdamar, Ermine Sevgi zit. nach Akin 2004. S.7.

¹²⁹ Vgl. EP-Sitzungsdokumente 1-409/80 und 1-422/80.

¹³⁰ Vgl. EP-Sitzungsdokument 1-282/82.

¹³¹ Die Errichtung eines Binnenmarktes versicherte die Verkehrsfreiheit von Waren, Dienstleistungen,

per definitionem eine Dienstleistung ist, in ihren Zuständigkeitsbereich fiel. Die technische Entwicklung von Satelliten machte es nun außerdem möglich über Ländergrenzen hinweg zu übertragen und die Kommission legte 1984 ein „Grünbuch über die Errichtung des gemeinsamen Marktes für den Rundfunk, insbesondere über Satellit und Kabel“ vor, das 1989 in die für das europäische Fernsehen bedeutendste Richtlinie „Fernsehen ohne Grenzen“ transformiert werden sollte. Betonte das Europäische Parlament einige Jahre zuvor noch den kulturellen Zweck einer europäischen Medienpolitik, so machte die Fernsehrichtlinie deutlich, dass der audiovisuelle Sektor in erster Linie Mittel und Zweck für eine Wirtschafts- und Beschäftigungspolitik ist. Kulturelle Maßnahmen traten dabei in den Hintergrund:

The culture industry will tomorrow be one of the biggest industries, a creator of wealth and jobs. Under the terms of the Treaty we do not have the resources to implement a cultural policy; but we are going to try to tackle it along economic lines.¹³²

Die europäische Kommission hätte möglicherweise die Mittel für kulturpolitische Maßnahmen gehabt, faktisch hatte die Europäische Union jedoch keine kulturellen Kompetenzen, die in den 80er Jahren noch alleine bei den Nationalstaaten lag. „La Grande Nation“ war es dann auch, die eine Vorreiterrolle in der europäischen Kulturpolitik einnahm, indem der damalige französische Kulturminister Jack Lang die französische EG-Präsidentschaft nutzte, um erstmals einen Kulturministerrat zu installieren. Diskutierten die jeweils für Kultur zuständigen Minister aus den Mitgliedstaaten auch auf einer informellen Basis, so legten sie den Grundstein für den Kulturartikel, der ein Jahrzehnt später seinen Platz im Vertrag von Maastricht finden sollte. Kulturpolitische Kooperationen, der Schutz des kulturellen Erbes und die Förderung des Spracherwerbs waren dabei von besonderer Bedeutung. In der Beschäftigung mit den Problematiken und Möglichkeiten einer Medienpolitik vereinte ein gemeinsamer Feind Europas Nationalstaaten und die Institutionen der Europäischen Gemeinschaft. Die USA dominierte den europäischen Kino- und Fernsehmarkt mit einem Marktanteil von rund 80 Prozent und man war sich einig, dass etwas mit Europas Filmwirtschaft geschehen müsse. Frankreich plädierte für die Errichtung eines Gemeinschaftsfonds sowie für eine Quotenregelung, die nationale Fernsehsender verpflichten sollte, EU-Produktionen einen bevorzugten Sendeplatz zu geben. Filmen aus Übersee sollte die Distribution durch die Einführung von Zöllen und Abgaben an den Kinokassen erschwert werden. In Anlehnung an die amerikanische Filmwirtschaft wollte Jack Lang es auch für Banken attraktiver gestalten, in EU-

Kapital und Arbeitskräften im europäischen Raum.

¹³² Delors 1985.

Produktionen zu investieren. Er schlug deshalb die Errichtung eines Garantiefonds ein, der Kredite absichern sollte und weiters „ein Programm zur Entwicklung eines technischen Standers für hochauflösendes Fernsehen (HDTV) »made in Europe« [...], welches mit Hilfe des politischen Gewichts der EU hernach als weltweite Satelliten-, Kabel-, Aufnahme- und Empfangsgerätenorm für satte Gewinne durch Lizenz- und Patenteinnahmen sorgen sollte.“¹³³ Den liberalistischen Mitgliedstaaten Deutschland, Großbritannien und Dänemark waren diese Maßnahmen zu dirigistisch und Deutschland wollte darüber hinaus keine neuen finanziellen Belastungen sowie eine Krise mit den Ländern riskieren. Die Europäische Gemeinschaft spaltete sich in den medienpolitischen Belangen in zwei große Lager.

Um den gordischen Knoten grundsätzlicher Meinungsverschiedenheiten zu lösen, nutzte man in der Folge das in der EU übliche Verfahren des Aufsnürens eines kompakten Politikpakets in seine einzelne Bestandteile, um diese dann in getrennten Entscheidungsverfahren abgekoppelt voneinander [...] vorantreiben zu können.¹³⁴

In der Folge wurde die Quotenregelung in die Fernsehrichtlinie inkludiert, welche 1989 mit qualifizierter Mehrheit verabschiedet wurde. In den voneinander abgekoppelten Entscheidungsverfahren wurde die Urheberrechtsfrage vier Jahre später geklärt. Die Entwicklung zu HDTV wurde zwar mit rund 330 Millionen DM gefördert, doch scheiterte sie an der technischen Überlegenheit der USA, die bereits digital arbeitete, während Europa noch in der analogen Phase steckte.¹³⁵ Frankreichs Idee zur Errichtung eines Garantiefonds zerbrach am Widerstand Deutschlands und Großbritanniens weitere finanzielle Verpflichtungen einzugehen. Doch eine zweite Entwicklung war zu dieser Zeit in der europäischen Medienpolitik im Gange. Auf der Grundlage des Grünbuchs der Europäischen Kommission steuerte man auf eine Richtlinie zu, die alleinig auf den ökonomischen Nutzen der Medien zugeschnitten war. Als Gegenpart dazu brauchte Europa ein Programm zum Schutz des audiovisuellen Erbes, dem die Mitgliedsländer auch zustimmen sollten, obwohl es einer großen Finanzspritze bedurfte. Die EG-Staaten im Kulturministerrat waren sich nach langer Diskussion darin einig, dass der europäische Film einer finanziellen Förderung bedürfe, doch sollte dies in jedem Bereich außer der Produktion selbst geschehen. Gefördert sollten dabei grenzüberschreitende Filmkooperationen, auch mit Ländern wie Österreich und der Schweiz, die damals noch nicht Mitglied der EU waren. Die damalige Mitarbeiterin der Generaldirektion 10 für

¹³³ Wagner 1998, S.181.

¹³⁴ Ebd. S.182.

¹³⁵ Nicht besonders loyal zeigten sich dabei die Niederlande und Frankreich, die mit ihren Tochterunternehmen Philips und Thomson in den USA maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt waren. Vgl. Wagner 1998, S.182.

Audiovisuelle Politik, Holde Lhoest, nahm dieses Projekt in die Hände und initiierte schließlich über kleinere Umwege das Programm MEDIA. Die ausgelagerte Produktionsförderung kam den Wünschen der Mitgliedstaaten mit einer liberalistischen Kulturpolitik nach, ließ aber die Bestrebungen Frankreichs mit Unterstützung Südeuropas außen vor. Als Ausgleich wurde beinahe zeitgleich ein weiteres für Europa zentrales Förderprogramm entwickelt mit dem Namen *Eurimages*. Zu beiden Programmen werde ich im Zuge des Kapitels 3.2 noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Im Kapitel zur Kulturpolitik bereits angeführt, möchte ich der chronologischen Vollständigkeit halber nochmals den Vertrag von Maastricht erwähnen, der 1991 in Paris beschlossen und 1993 in Kraft getreten ist. Seine Bedeutung für die Kulturpolitik ist im geringsten Fall enorm, da erst durch diesen Vertrag die europäische Kulturpolitik rechtsbindend geworden ist. Durch die Transformation der Europäischen Gemeinschaften zu einer Europäischen Union wurde auch die Unionsbürgerschaft eingeführt. Der Vertrag von Maastricht und der neu eingeführte Kulturartikel 151 lenkten erstmals den Blick weg von einer ökonomischen Dominanz, sondern betonten die Wichtigkeit von Kultur im europäischen Einigungsprozess. Der audiovisuelle Sektor erfuhr eine explizite Erwähnung, indem er dem künstlerischen und literarischen Schaffen zugeordnet und somit als Kulturgut definiert wurde.

2. Die Gemeinschaft fördert durch ihre Tätigkeit die Zusammenarbeit zwischen den Mitgliedstaaten und unterstützt und ergänzt erforderlichenfalls deren Tätigkeit in folgenden Bereichen: [...]

- künstlerisches und literarisches Schaffen, einschließlich im audiovisuellen Bereich.¹³⁶

Die sprachliche Hervorhebung des audiovisuellen Sektors lässt zum einen vermuten, dass audiovisuelle Produkte zuvor als Wirtschaftsgut gehandelt wurden und hebt zum anderen umso stärker die Bedeutung von audiovisuellen Produkten als kulturelle Instrumente hervor. Nicht zu vernachlässigen ist auch die Bedeutung von audiovisuellen Produkten für die Wahrung der kulturellen Vielfalt. Der Erhalt dieser Vielfalt auch im Zuge einer europäischen Identitätsbildung ist in den EU-Verträgen verankert. Audiovisuelle Medien repräsentieren diese Vielfalt, können aber nur durch staatliche und europäische Regulierung Verbreitung finden und sich erhalten. Die europäische Politik erweckt oftmals den Anschein einer rein marktwirtschaftlich orientierten Strukturpolitik, doch Fakt ist, dass es den europäischen Film in seiner Diversität ohne europäische Fördermittel nicht geben würde. So mögen die von der EU verfolgten Ziele innerhalb der Kultur- und Medienpolitik

¹³⁶ Vertrag von Amsterdam Artikel 151 zit. nach: Schwencke 2001, S.230.

zwar wirtschaftlicher Natur sein, doch geschieht dies immer unter Hervorhebung der kulturellen Einheit Europas und dessen Vielfalt. Am Beispiel der GATS-Verhandlungen der Uruguay-Runde (1986-1994) wurde ganz besonders deutlich, dass eine Vernachlässigung des kulturellen Charakters von audiovisuellen Medien keine Früchte trägt. Als ein von der Welthandelsorganisation (WTO) entworfenes Abkommen regelt das GATS den grenzüberschreitenden Handel mit Dienstleistungen und strebt eine totale Liberalisierung des Handels an. Audiovisuelle Produkte behielten auch in diesen Verhandlungen ihren dualen Charakter bei. Zwar ist für die rein ökonomische Denkweise der WTO die kulturelle Bedeutung von audiovisuellen Medien bedeutungslos, doch erschwerte die Unterscheidung von audiovisuellen Produkten zwischen Waren und Dienstleistungen schon zu Beginn deren Zuordnung. Würden audiovisuelle Produkte im Sinne der WTO liberalisiert werden, wären sie den Kräften des freien Markts ausgesetzt. Die Kulturpolitiken sowohl der Mitgliedstaaten als auch der EU dürften nicht mehr regulierend eingreifen, was in weiterer Folge einen Verlust der kulturellen Vielfalt bedeuten würde. Besonders Frankreich setzte sich für eine „exception culturelle“ ein und die restlichen Mitgliedstaaten der EU standen geschlossen hinter dieser Forderung. Als Gegner und Verfechter der Liberalisierung präsentierte sich die USA, die durch eine Liberalisierung des audiovisuellen Sektors ihre Dominanz in Europa noch vergrößern würden. Das Ergebnis der Verhandlungen war ein de-facto Ausschluss. Der Sektor wurde zwar im GATS integriert, „aber da dieses auf das Prinzip der flexiblen freiwilligen und strukturbezogenen Liberalisierung setzt, konnte die EU für sich jegliche Folgen [...] abwenden, indem sie einfach keine Verpflichtungen in diesem Sektor eingegangen ist.“¹³⁷ Damit war das Ende der Verhandlungen aber nicht besiegelt, weitere Verhandlungen verliefen schleppend und die Stimmen der Mitgliedstaaten der EU nach einem international bindenden Instrument zur kulturellen Vielfalt wurden immer lauter. Woran die WTO scheiterte, darin war die UNESCO innerhalb weniger Jahre erfolgreich.

UNESCO-Übereinkommen zum Schutz und zum Erhalt kultureller Ausdrucksformen

Die wesentliche Errungenschaft der UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt war es, erstmals Kultur als Völkerrechtsmaterie bestimmt zu haben. Anders als die WTO erkannte sie außerdem den Doppelcharakter von kulturellen Gütern an, indem sie ihnen zugestand, „sowohl eine wirtschaftliche als auch eine kulturelle Natur [zu] haben, da sie Träger von

¹³⁷ Böttger 2007, S.30.

Identitäten, Werten und Sinn sind, und daher nicht so behandelt werden dürfen, als hätten sie nur einen kommerziellen Wert“.¹³⁸ Die Konvention betonte die Notwendigkeit von interkulturellem Austausch und der Bewahrung der kulturellen Vielfalt und bedeutete eine Versicherung für die EU-Mitgliedstaaten, ihre Kulturpolitiken auch in Zukunft nach eigenem Gutdünken gestalten zu dürfen, mit dem Ziel kulturelle Vielfalt zu wahren:

Artikel 5 – Grundregel zu Rechten und Pflichten

(1) Die Vertragsparteien bekräftigen in Übereinstimmung mit der Charta der Vereinten Nationen, den Grundsätzen des Völkerrechts und den allgemein anerkannten Menschenrechtsübereinkünften ihr souveränes Recht, ihre Kulturpolitik zu formulieren und umzusetzen sowie Maßnahmen zu beschließen, um die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen zu schützen und zu fördern sowie die internationale Zusammenarbeit zu verstärken, damit die Ziele dieses Übereinkommens erreicht werden.¹³⁹

Mit diesem Artikel wurde das erste international bindende Instrument geschaffen, das die Wahrung der kulturellen Vielfalt zum gesetzlich anerkannten Ziel von Nationalpolitiken machte.¹⁴⁰ Die rasche Durchbringung der Konvention bewies darüber hinaus das Verhandlungsgeschick der EU, die von den Mitgliedstaaten mit der Koordination der Konvention beauftragt worden war. Die EU wurde damit nicht nur zum „Vertragspartner einer internationalen kulturpolitischen Konvention“, sondern hatte nun ein Instrument mit anerkannter handelspolitischer Relevanz zur Verfügung. In der noch andauernden Diskussion um den Ausschluss des audiovisuellen Sektors in den GATS-Verhandlungen gibt diese Konvention den Mitgliedstaaten der EU einen entschiedenen Vorteil im Kampf gegen die Liberalisierung des audiovisuellen Sektors.¹⁴¹ Auch wenn die EU Staaten mit der Marrakesch-Erklärung 1995 keine Verpflichtungen zur Liberalisierung des audiovisuellen Sektors eingegangen sind, so mussten sie im Gegenzug dem Prinzip der fortschreitenden Liberalisierung zustimmen, was nichts anderes heißt, als dass die Liberalisierung von Film und Fernsehen Gegenstand weiterer Verhandlungen sein wird.

Kulturagenda im Zeichen der Globalisierung

In Weiterführung der UNESCO-Konvention schlug die Kommission eine Kulturagenda vor, die pointiert die Wichtigkeit von Kultur für Europa herausarbeitete. Die Zielbereiche

¹³⁸ Generalkonferenz der Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur: Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Paris: 3.-12. Oktober 2005.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Graber 2006, S.553-574.

¹⁴¹ Für nähere Informationen zum Thema GATS und der audiovisuelle Sektor verweise ich auf den Artikel von Christoph Beat Graber: GATS 2000: Strategien für den Europäischen Film. In: medialex 2/1999. S.86-97. URL http://www.unilu.ch/deu/christoph_beat_graber_prof._dr._iur._100470.html (6. November 2010).

der europäischen Kulturagenda, wie die Förderung der kulturellen Vielfalt und des kulturellen Dialogs, stehen in Einklang mit der UNESCO Konvention. Es herrscht ein zunehmendes Bewusstsein dafür, dass die EU ihren kulturellen Reichtum und ihre kulturelle Vielfalt zur Geltung bringen sollte, sowohl innerhalb als auch außerhalb von Europa. Zudem wird anerkannt, dass die Kultur unverzichtbar ist, damit die EU ihre strategischen Ziele Wohlstand, Solidarität und Sicherheit erreichen und gleichzeitig ihre Präsenz auf der internationalen Bühne ausbauen kann.

1. Förderung der kulturellen Vielfalt und des interkulturellen Dialogs,
2. Förderung der Kultur als Katalysator für Kreativität im Rahmen der Lissabon-Strategie für Wachstum, Beschäftigung, Innovation und Wettbewerbsfähigkeit und
3. Kultur als wichtiger Bestandteil der internationalen Beziehungen

sind die drei wesentlichen Ziele der Kulturagenda. Diese Ziele umfassen die Hervorbringung von Netzwerken, um Künstlern, Filmschaffenden und anderen Kulturschaffenden zu ermöglichen, sich über Landesgrenzen hinweg auszutauschen. Der Austausch mit anderen Kulturen fördert das Verständnis füreinander und dieses findet sich in den Kulturprodukten wieder. Ein Filmschaffender, der im Ausland arbeitet, kommt notwendigerweise mit anderen Kulturen in Berührung, muss sich zu einem gewissen Grad adaptieren und kann sein gewonnenes Wissen über die vormals fremde Kultur in seinen Filmen zu seinen Zuschauern transportieren. Je größer das Netzwerk, desto größer ist auch das Publikum sowie der Markt und bietet Künstlern die Möglichkeit ihre Arbeit auch außerhalb ihrer Landesgrenzen zu präsentieren wie beispielsweise auf Festivals.

Die Kulturagenda hebt hervor, dass es die Bürger sind, die Europas Kultur in Zukunft (mit)bestimmen werden. Denn nur durch deren „interkulturelle Kompetenzen“ wird es möglich sein, eine europäische Identität zu schaffen und Integration möglich zu machen. Die Ziele des interkulturellen Dialogs sind es, durch besseres Kennenlernen Verständnis für einander zu finden und Toleranz zu fördern. In diesem Sinne sollen die Rahmenbedingungen für die Kultur- und Kreativwirtschaft – auch hier wird der audiovisuelle Sektor explizit genannt – verbessert werden. Die Kulturagenda unterstreicht, dass Kultur Instrument für lokale Entwicklungen sein kann. Besonders für eine Integrationspolitik eignen sich Kunst und Kultur als verbindendes Element und Ausdrucksmöglichkeit, die die Fähigkeit hat, sprachliche Verständigungsschwierigkeiten zu überwinden. Integration und Vielfalt sind nicht nur Stichworte, die in verschiedensten

Verträgen der Europäischen Union aufscheinen, es ist ein Begriffspaar, das die Europäische Kulturpolitik maßgeblich mitbestimmt. Unter den neun Aktionsfeldern der europäischen Kulturpolitik, die Gottfried Wagner auflistet, ist der Punkt „Integration und Vielfalt“ an erster Stelle genannt.¹⁴² Er versteht damit die Förderung von kulturellen Kooperationen durch die EU und der Mobilität. Es muss eine Kulturpolitik entwickelt werden, die alle Bürger inkludiert und somit die Vielfalt der Kulturen wertschätzt, um das Konzept der „European Citizenship“¹⁴³ zu verwirklichen.

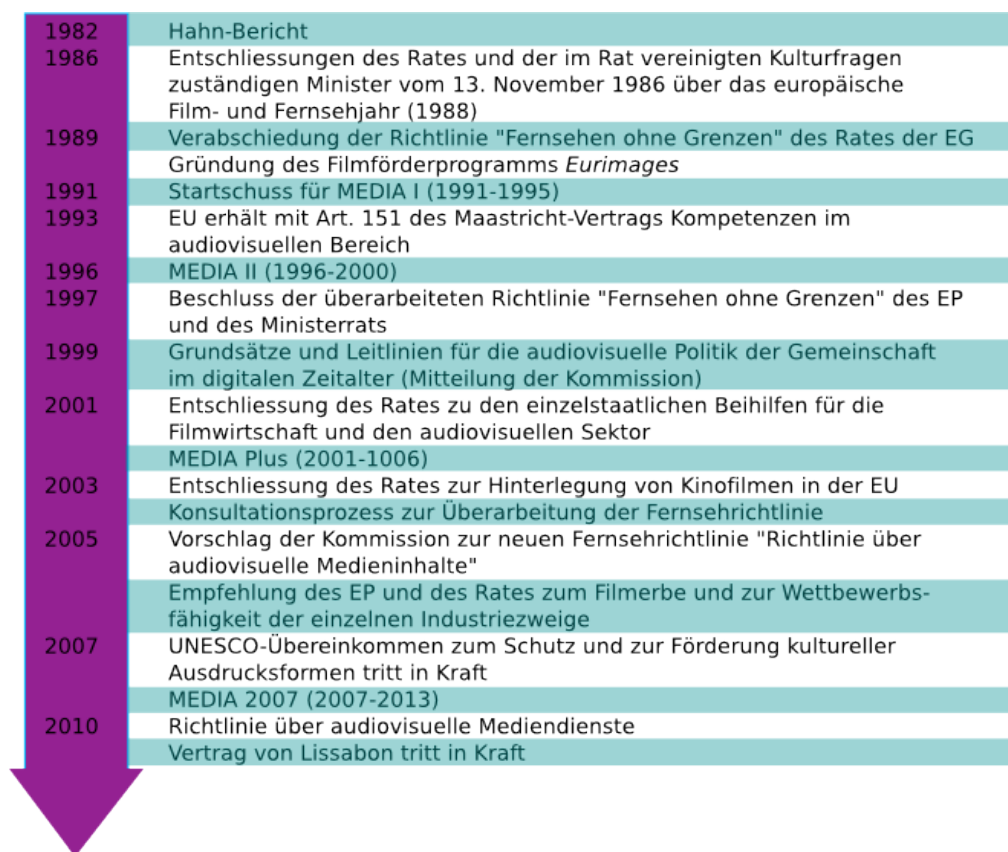


Abb. 2 Entwicklung der EU-Medienpolitik

¹⁴² Vgl. Wagner 2007.

¹⁴³ Der Begriff der „European Citizenship“ wurde erstmals im Maastricht-Vertrag 1992 eingeführt. Zusätzlich zur nationalen Staatsbürgerschaft haben alle Bürger der Europäischen Union eine European Citizenship, die sie mit zusätzlichen Rechten ausstattet wie beispielsweise das Recht zu wählen an den Europäischen Wahlen und die Einsicht von Dokumenten des Europäischen Parlaments, der Kommission und des Rates. Damit verbunden ist der Gedanke einer Einbindung der Bürger in die Politik der EU, denn jeder Bürger der EU hat die Freiheit, Politik mitzugestalten.

3.2 EU-Filmförderungen

Von zehn europäischen Filmen, die man im Kino sieht, werden neun von der Europäischen Union gefördert. Verantwortlich dafür sind *Eurimages* und an der Spitze das *MEDIA-Programm*, das sich in den Jahren seit seiner Gründung stetig weiterentwickelt und mit 2011 nun auch das Kooperationsprogramm Media-Mundus gestartet hat, das eine Brücke zwischen der europäischen Filmindustrie und den Filmemachern aus Drittländern schlägt, um den Anforderungen einer globalisierten Welt gerecht zu werden.

Die Förderprogramme der Europäischen Union unterstützen nicht nur Distribution und Produktion von Filmen, sie machen auch die Fortbildung und Ausbildung von Berufstätigen in der Filmbranche zu ihren Aufgaben. Sie sind aber auch Resultate einer spannenden europapolitischen Entwicklung, die, wie man in den vorangegangenen Kapiteln verfolgen konnte, nicht immer glatt verlaufen sind.

3.2.1 *MEDIA-Programm*

In der Anstrengung, ein Förderprogramm für den europäischen Film durchzubringen, wandte sich Holde Lhoest (Generaldirektion 10) direkt an die Filmschaffenden, um in Diskussionen und mithilfe von Studien und Expertenberichte ein Konzept zu entwickeln, wie solch ein grenzüberschreitendes Filmprogramm aussehen sollte. Noch ohne eine Entscheidung des Kulturministerrats finanzierte die Kommission bereits erste kleinere grenzüberschreitende Projekte. Die Bemühungen fruchteten in zwei Projekten: *SCRIPT* in London und *EFDO* in Hamburg. Diese Projekte bildeten die Basis für *MEDIA I*, das 1988 von der Kommission mit 50 Millionen DM für drei Jahre gestartet wurde. Diese Mittel standen der Kommission in ihrer Funktion als „Motor der Europäischen Integration“¹⁴⁴ zur Verfügung, um im begrenzten Ausmaß Versuchsprojekte zu initiieren. Ausgeklammert wurde bei der Förderung - und ist auch bis heute – die Produktion, da eine Produktionsförderung gegen das Subsidiaritätsprinzip verstoßen würde. Darüber hinaus darf die Förderung nicht 50 Prozent des Gesamtbudgets überschreiten.

Die Pilotphase von *MEDIA* machte die Notwendigkeit eines längerfristigen Programms deutlich, welches im Dezember 1990 nach einer intensiven internen Beratungsphase beschlossen wurde. *MEDIA I* wurde mit einem Budget von 200 Millionen Euro ausgestattet mit einer Laufzeit von fünf Jahren und war als Wirtschaftsförderprogramm

¹⁴⁴ Wagner 1998, S.184.

betitelt (Art. 235 des Vertrags zur Gründung der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft). Die Ziele des Programms waren es, die Rahmenbedingungen für den audiovisuellen Sektor nachhaltig zu verbessern und den Austausch von Filmen zwischen den europäischen Staaten zu ermöglichen. Außerdem wurde ein Schwerpunkt auf die Aus- und Weiterbildung von Fachkräften im audiovisuellen Sektor gelegt. In seiner Funktion als Wirtschaftsprogramm ließ es jedoch die von dem Europäischen Parlament und der Kommission geforderte kulturelle Dimension vermissen. Diese wurde auch in MEDIA II (1996-2000) nicht inkludiert, obwohl sich die Lage der audiovisuellen Branche noch nicht bedeutend verbessert hatte. Wichtige Veränderungen waren jedoch die Bemühungen um Mittel- und Osteuropa als neue Märkte sowie die Neustrukturierung des Programms in vier Abteilungen anstatt 19 verschiedenen MEDIA-Projekten. Mit einem Anstieg des Budgets auf insgesamt 310 Millionen Euro (265 Mio Euro für die Projektentwicklung und Vertriebsförderung und 45 Mio Euro für die berufliche Aus- und Fortbildung) wurde es möglich, in teure Filme zu investieren, die die Wettbewerbsfähigkeit steigern würden. Und wirklich konnte die Verbreitung europäischer Filme außerhalb ihres Heimatlandes innerhalb von vier Jahren von 246 auf 499 gesteigert werden. Das Programm wurde durchwegs gut beurteilt, doch sah sich sehr rasch neuen Herausforderungen gegenübergestellt. Die Digitalisierung in Kombination mit dem alten Problem des fragmentierten Marktes machten eine weitere Überarbeitung des Programms notwendig, das als MEDIA Plus 2001 in die Startlöcher ging. Das Budget wurde auf 450 Millionen Euro (50 Mio Euro davon für Aus- und Fortbildung) aufgestockt. Der kulturelle Aspekt wurde bis dato nur am Rande erwähnt und erst im Beschluss des MEDIA Plus Programms wird in Punkt 14 darauf hingewiesen, dass gemäß des Art. 151 die kulturellen Aspekten des audiovisuellen Sektors zu beachten seien. Es ist das Nachfolgeprogramm MEDIA 2007, dessen Beschluss der kulturellen Dimension des audiovisuellen Sektors wirklich Rechnung trägt. So heißt es unter Artikel 1: Ziele und Prioritäten des Programms:

(2) Der audiovisuelle Sektor ist ein wesentliches Instrument für die Entwicklung und Entfaltung der europäischen kulturellen Werte und für die Schaffung hochqualifizierter zukunftsorientierter Arbeitsplätze. Seine Kreativität wirkt sich positiv auf die Wettbewerbsfähigkeit aus und bringt die Kultur der Öffentlichkeit näher. Das Programm soll den audiovisuellen Sektor wirtschaftlich stärken, damit er seine kulturellen Funktionen durch den Aufbau einer Branche mit gehaltvollen und diversifizierten Inhalten und einem wertvollen und zugänglichen Erbe bestmöglich erfüllt, sowie einen Mehrwert zur nationalen Förderung bestmöglich erfüllen kann, indem darauf hingewirkt wird, dass diese Branche gehaltvolle und vielseitige Inhalte anbietet und ein wertvolles Erbe bewahrt und zugänglich macht sowie einen

3.2.2 *Eurimages*

Eurimages ist nicht als Konkurrenzprogramm des MEDIA-Programms zu sehen. Indem Eurimages Produktionsförderungen vergibt und auch jene Länder integriert, die nicht vom MEDIA-Programm profitieren können, ist es vielmehr eine Ergänzung in der Unterstützung der europäischen Kinolandschaft. Eurimages wurde parallel zum MEDIA-Programm entwickelt und vor allem von Frankreich vorangetrieben. Eurimages ist ein Programm, das am 26. Oktober 1988 vom Europarat initiiert wurde und als Teilabkommen des Europarats eine völlig freiwillige Mitgliedschaft beinhaltet. Zum Zeitpunkt der Gründung gehörten zwölf Mitgliedstaaten der EU und Zypern Eurimages an, mittlerweile sind es 32 Mitglieder. Außerdem können sämtliche europäische Staaten Eurimages beitreten, womit „auch die dänischen Kooperationen im skandinavischen Raum berücksichtigt und ein frühzeitiger Brückenschlag zu den osteuropäischen Filmindustrien geschlagen werden konnte.“¹⁴⁶

Das Aufsichtsgremium, das aus je einem Vertreter der Mitgliedstaaten besteht, verwaltet den gemeinsamen Förderfonds aus Mitteln der jährlichen Beiträge und zurückgezahlten Darlehen, trifft die Entscheidungen über die Fördermittel und über die Auswahl der Projekte. Gefördert werden ausschließlich europäische Koproduktionen, wobei nach einem Punkteschema beurteilt wird, ob der Film auch „europäisch“ genug ist. Um förderungswürdig zu sein, müssen mindestens 15 von 19 Punkten erreicht werden, die für den schöpferischen, darstellerischen und technischen Bereich vergeben werden. Seit 1998 qualifizieren sich Koproduktionen aus mindestens zwei Mitgliedsländern für eine Eurimages-Förderung¹⁴⁷, wobei die Beteiligungen Produktionsbeteiligungen sein müssen. Kofinanzierungen sind nicht valide für eine Förderung von Eurimages. Gefördert werden maximal 20 Prozent der Produktionskosten bzw. maximal 700 000 Euro. Auch eine Verleihförderung kann beantragt werden, sollten die Länder keinen Zugang zum MEDIA-Programm haben. Die geförderten Film- und Fernsehproduktionen werden nach dem „Europäischen Übereinkommen über Gemeinschaftsproduktionen“ seit 1992 ebenso wie

¹⁴⁵ Amtsblatt der Europäischen Union: Beschluss Nr. 1718/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 15. November 2006 zur Umsetzung eines Förderprogramms für den europäischen audiovisuellen Sektor (MEDIA 2007), L327/12-29.

¹⁴⁶ Wagner 1998, S.184.

¹⁴⁷ Davor war die Produktionsbeteiligung von mindestens drei Mitgliedsländern Voraussetzung für eine Förderung.

ationale Filme behandelt und gefördert, was den Filmen die Möglichkeit gibt, auch auf nationaler Ebene gefördert zu werden. Es ist dies ein Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen den Nationen und der EU, um das gemeinsame Ziel – das audiovisuelle Erbe Europas zu wahren – zu erreichen. Im Vergleich zum MEDIA-Programm ist das Eurimages-Programm noch stärker kulturell ausgerichtet aufgrund der kulturellen Agenda des Europarats. Demnach setzt sich Eurimages besonders für solche Produktionen ein, die der europäischen Identität und Kultur Ausdruck verleihen.

3.2.3 FACE-Filmpreis

In seinem Bemühen um die Förderung des europäischen Films, vergibt der Europarat in Zusammenarbeit mit Eurimages seit 2007 jedes Jahr im Zuge des Internationalen Filmfestivals in Istanbul den FACE-Filmpreis an einen Film, der besonders eindrucksvoll das Thema Menschenrechte verfilmt. *Bamako* von Abderrahmane Sissako, *Mang Shan/Blind Mountain* von Li Yang und *Birdwatchers* von Marco Bechis waren die Gewinnerfilme 2007 bis 2009. 2010 hat *Ajami* von Scandar Copti und Yaron Shani den begehrten Preis, der in Form einer Bronzestatue überreicht wird und mit einem Preisgeld von 10 000 Euro begleitet wird, erhalten. *Ajami* ist die „Erzählung über eine vielschichtige Gesellschaft mit verschiedenen Religionen, Glaubensrichtungen, Traditionen und Interessen, die nebeneinander bestehen müssen.“¹⁴⁸

3.2.4 LUX-Filmpreis

Der Lux-Filmpreis wird seit 2007 jährlich vom europäischen Parlament vergeben. Aus einer Liste von 10 Filmen werden drei Favoriten während der Pressekonferenz des Internationalen Filmfestivals in Venedig bekannt gegeben, die wiederum im europäischen Parlament vorgeführt werden, damit die Abgeordneten aus den Favoriten den Gewinner wählen. Der Gewinnerfilm erhält eine Untertitelung in den 23 Amtssprachen mit dem Ziel der fragmentierten europäischen Filmindustrie entgegenzuarbeiten. Darüber hinaus erhält er eine Überarbeitung für seh- und hörbehinderte Menschen. Die Kriterien für eine Qualifizierung für den Filmpreis liegen einerseits im thematischen Bereich, andererseits muss der Film für die Teilnahme am MEDIA-Programm geeignet sein. Es werden solche

¹⁴⁸ Council of Europe: Pressemitteilung 317(2010).

Filme angenommen, die auf kritische Weise den Integrationsprozess in Europa beleuchten, die Vielfalt der Sprachen und Kulturen herausstreichen und sich mit der Identität Europas sowie universellen Werten in Europa beschäftigen. Der Lux-Filmpreis hat zum Ziel Sprachbarrieren abzubauen und die Zuseher zur Diskussion und zum Nachdenken über die europäische Einigung anzuregen.

2007 wurde der Lux-Filmpreis erstmals an den deutsch-türkischen Regisseur Fatih Akin und seinen Film *Auf der anderen Seite* verliehen. Die Auseinandersetzung mit Migration, politischer Verfolgung und Eltern-Kind-Beziehung über Grenzen hinweg machten den Film zum Vorzeigefilm für die multi- und transkulturelle Thematik, die das europäische Parlament über die Landesgrenzen hinweg verbreiten wollte.

2008 konnte *Le Silence de Lorna* von den Brüdern Luc und Jean-Pierre Dardenne überzeugen. Der Handel mit menschlichen Beziehungen sowie das Thema der Grenzüberschreitung zeigen auf düstere Weise die Schattenseite Europas.

Der Gewinnerfilm von 2009, *Welcome* von Philippe Lioret, behandelt die Situation illegaler Einwanderer an der französischen Küste des Ärmelkanals und zeigt ihre Versuche, nach Großbritannien zu kommen. Im Mittelpunkt der Geschichte stehen ein Schwimmlehrer und ein kurdischer Flüchtling, dem er seine Freundschaft und Unterstützung anbietet und sich dadurch aber nach dem französischen Gesetz strafbar macht.

Der neueste Film in der Lux-Filmpreis Riga ist der 2010 ausgezeichnete *Die Fremde* von Feo Aladağ. Die Zerrissenheit einer türkischen Familie zwischen Tradition und ihrer Liebe zu ihrer Tochter Umay, gibt Umay zwar die Chance, sich ein selbstständiges Leben aufzubauen, doch zerstört diese gleichzeitig, da sie sich nicht von ihrer Familie lösen kann.

Der LUX-Filmpreis hat in den letzten vier Jahren vier Filme ausgezeichnet, die die Kriterien der Jury des Europäischen Parlaments anscheinend am besten gemeistert haben. Der LUX-Filmpreis hat zum Ziel, den öffentlichen Diskurs um die Europäische Integration in ein positiveres Licht zu rücken und zu zeigen, dass Europa in seiner Vielfalt eine Bereicherung darstellt. Der Gewinnerfilm wird nach einer Vorauswahl aus zehn Filmen von 736 Frauen und Männern des Europäischen Parlaments gewählt. Die Frage, die zwangsläufig bei jedem Auswahlprozess auftauchen muss, ist, warum gerade diese Filme? Auf welcher Grundlage werden die Filme bewertet und zählen dabei rein die ideologischen Inhalte des Films oder wird der Film auch als ästhetisches Kunstwerk ausgezeichnet? Bei

der Darstellung des/der Fremden im Film läuft der Regisseur oft Gefahr, Stereotypen anzubieten, wie die ideale Integration des „idealen Türken“ Nejat in *Auf der anderen Seite*. Liegt darin die Schwäche des Films begraben, dass es eine utopische Idealsituation gibt, wie Integration stattzufinden hat, die vor allem politisch diskutiert wird, doch mit der praktischen Realität nichts gemein hat? Tatsache ist, dass sich Stereotype zumindest fragmentarisch in unseren Köpfen verfestigt haben. Menschen glauben dadurch zu wissen, wie der „Ausländer“ bzw. der „Fremde“ ist und Filme, die ja nicht nur Kunst, sondern genauso Wirtschaftsgüter sind, sind in ihrer Produktion Erwartungen und Nachfrage des Publikums unterlegen. Filmförderer stellen dabei keine Ausnahme dar und fällen ihre Entscheidung genauso nach diesen Mustern.¹⁴⁹

3.2.5 Weitere europäische Filmförderungen

Die *Eureka Audiovision* als Gemeinschaftsprojekt der EG und des Europarats wurde 1989 ins Leben gerufen und zählte in ihrem letzten Jahr 2003 34 Mitglieder. Die Ziele waren mit denen des Media-Programms vergleichbar, doch stellte *Eureka* keine finanziellen Mitteln zur Verfügung, „sondern Strukturmaßnahmen zur Einleitung von Maßnahmen und Kooperationsprojekten“¹⁵⁰. Es war als Ergänzung von MEDIA gedacht und verlieh Prädikate, anhand derer das Projekt dann öffentliche oder private Förderung erhielt. Der Schwerpunkt von *Eureka Audiovision* lag in der verstärkten Zusammenarbeit zwischen Mittel- und Osteuropa. Mit der Aufnahme der betroffenen osteuropäischen Ländern in die EU wurde das Programm aber überflüssig und wurde eingestellt.

Ein übliches Mittel für Partnerschaften über nationale Grenzen hinweg sind bilaterale oder multilaterale Abkommen. Die CNC und der Beauftragte für Kultur und Medien (BKM) haben auf die Initiative des ehemaligen Bundeskanzlers Gerhard Schröder die deutsch-französische Filmakademie gegründet, um mit einem jährlichen Fonds von drei Millionen Euro deutsch-französische Koproduktionen zu unterstützen und „die Entstehung eines Europas des Films zu fördern, indem die Zusammenarbeit zwischen Frankreich und Deutschland in vier Bereichen verstärkt wird: Produktion, Vertrieb und Verleih, Entstehung und kulturelles Erbe.“¹⁵¹ Bilaterale Abkommen wie dieses sollen dafür sorgen, dass die Koproduktionen in den beteiligten Ländern wie inländische Produktionen

¹⁴⁹ Vgl. Lutz 1995, S.77ff.

¹⁵⁰ Wasilewski 2009, S.271.

¹⁵¹ <http://www.deutschland-frankreich.diplo.de/Deutsch-Franzoesische-Filmakademie,4203.html> (21. September 2010).

behandelt werden. Deutschland allein pflegt Abkommen über die Gemeinschaftsproduktion von Filmen mit 18 Ländern weltweit – 10 davon sind EU-Mitgliedsstaaten.

Ein im Rahmen von MEDIA und von der EG und dem französischen *Centre National de la Cinématographie* initiiertes Projekt war das europaweit erste Kinonetzwerk *Europa Cinemas*, das seit 1992 besteht. *Europa Cinemas* ist keine eigene Kinokette, sondern subventioniert vielmehr diejenigen nationalen Kinos, die nicht-nationale Filme in ihren Sälen spielen. Das Netzwerk konnte mithilfe *Eurimages* und des französischen Außenministers in die Länder Osteuropas integriert werden sowie in über weitere zwölf Länder im Mittelmeerraum in Kooperation mit *Euromed Audiovisuel*, dem Filmförderprogramm der mediterranen Staaten. Das Netzwerk leistet damit einen entscheidenden Beitrag im kulturellen Integrationsprozess, da die miteinander vernetzten Länder am kulturellen Reichtum aller teilhaben können.¹⁵²

3.3 Marketing für den Europäischen Film

Die Förderprogramme der EU als auch nationale finanzielle Unterstützung decken bereits einen großen Bereich für die Erhaltung und Entwicklung für den europäischen Kinofilm ab. Sehr langsam, scheint es, wachsen Europas Filmindustrien zusammen und es gibt zahlreiche bilaterale Abkommen, Koproduktionen und Initiativen um der Fragmentierung der europäischen Kinolandschaft entgegenzuwirken.

Sieht man Film als Kunstgut an, das man der Kunst selbst willen produziert, scheint es vernachlässigbar, den europäischen Film zu verbreiten und ihn erfolgreich an den Kinokassen machen zu wollen. Doch wie ich in meiner Arbeit versuche aufzuzeigen, ist Film mehr als „bloße“ Kunst. Film ist nicht nur wirtschaftlich und nicht nur kulturell. Film ist beides und noch viel mehr. Politisch, positioniert, historisch, transnational, transkulturell – das sind einige von vielen Attributen des Films. Das trifft auf Film im Allgemeinen zu, aber vor allem auf Film in Europa. Die Aufgabe des Films ist es nicht, bloß zu unterhalten. Zu einer Zeit, als die Menschen zwischen zwei Kriegen lebten, die Armut groß und die Hoffnung niedrig war, gingen die Menschen ins Kino, um eine bessere Welt zu sehen, damit sie ihre eigenen Sorgen für eine Weile vergessen konnten. In einer Zeit, da Globalisierung Kulturen zahlreich aufeinandertreffen lässt und Identitäten nicht

¹⁵² Vgl. Wasilewski 2009, S.272.

mehr klar verortet sind, sollte das Kino diese Kulturen mit ihren Inhalten zusammenführen in einem Dialog für mehr Toleranz und Verständnis. Die Stärkung der europäischen Filmindustrie ist dafür notwendig, denn je mehr Menschen erreicht werden können, desto bedeutender wird der europäische Film. Fritz Iversen entwickelte eine Marketingstrategie für den europäischen Film, die es den zahlreichen kleinen Filmländern ermöglichen soll, stärker, bekannter und erfolgreicher zu werden. Die zwei Fragen, die er bereits am Anfang der Produktion selbst stellt, sind „Für wen ist der Film? Und warum?“. Es scheint für einen Filmemacher vielleicht nicht relevant zu sein, sich darüber Gedanken zu machen und was spräche dagegen, auf die Fragen zu antworten: „für jeden, weil es eine universale Geschichte ist“? Doch gerade diese Antworten sind es, die die Richtung der Werbung für den Film weisen. Wenn der Film „für jeden“ aufgrund seiner „Universalität“ ist, dann ist auch das Basisgrundlage für die Marketingstrategie des Films und bietet dem Marketingexperten die Möglichkeit, den potentiellen Zusehern ein relevantes Versprechen zu geben. Weitere Punkte, die Iversen anführt, sind selbsterklärend, denn natürlich muss der Film Qualität besitzen und seine Zuschauer begeistern können.¹⁵³ In einem Versuch, nicht nur Beobachtungen an dem Film, sondern Lösungsvorschläge aufzuzeigen, führt Iversen eine Komponententheorie an, die in vier Punkten die wichtigsten Elemente für eine erfolgreiche Marketingstrategie für den europäischen Film darstellen: Internationalisierung, Markenbildung, Differenzierung und eine aktive Kulturpolitik.¹⁵⁴

Die ersten drei Punkte sind Bereiche, in denen Filmemacher selbst agieren müssen durch die Qualität ihrer Filme, die Hervorbringung immer neuer Überraschungen im Plot, möglicherweise die Entwicklung eines Manifests, um ihre Art von Film zu einer Marke werden zu lassen, wie den dänischen Dogma-Film. Die Differenzierung zu Hollywood-Filmen ist ein weiterer Punkt. Denn in einer Filmindustrie, in der immense Summen für die Filmproduktion ausgegeben werden, ist die Produktionsqualität bereits nahezu perfekt. Da macht es keinen Sinn, dasselbe noch einmal zu drehen, nur mit einem Bruchteil des Budgets. Stattdessen sollte sich europäisches Kino von Hollywoodproduktionen differenzieren und etwas gänzlich anderes hervorbringen.¹⁵⁵ Was aber können die europäische Medienpolitik und die nationalen Kulturpolitiken leisten? Das bringt mich

¹⁵³ Vgl. Iversen 2005. S.179f.

¹⁵⁴ Vgl. Iversen 2000. S.20.

¹⁵⁵ Dieser Punkt ist differenziert zu betrachten. Wäre die Filmindustrie in Europa größer, würde es auch europäischen Regisseuren ermöglichen, große epische Filme zu drehen. Der kürzlich erschienene Film von Chris Kraus *Poll* (DE/AUT/EST, 2010) ist ein Beispiel dafür, dass episches Emotionskino auch aus Europa kommen kann. Das Filmprojekt, das eine 14jährige Entwicklungszeit aufzuweisen hat, konnte nur realisiert werden, da 24 nationale und internationale Fernsehredaktionen und Filmförderer als Partner gewonnen werden konnten. Vgl. <http://www.poll-derfilm.de/making-of-poll.php> (14. Mai 2011).

zum vierten Punkt in Iversens Theorie, der aktiven Kulturpolitik. Wie bereits an einer anderen Stelle erwähnt, produziert Europa jährlich mehr Filme als Amerika. Das Problem liegt also in der Distribution, dem „Flaschenhals“ des europäischen Films. Förderprogramme wie Eurimages und MEDIA fördern zwar Kinos, die europäische Filme abspielen, doch würden sich einige Staaten – Iversen führt als Beispiele „Österreich, die Schweiz, Dänemark, Belgien, Schweden, Norwegen, Finnland usw.“¹⁵⁶ an – zu einer Vertriebsgemeinschaft zusammenschließen, könnte durch einen kleinen Beitrag von jedem Mitglied eine ganze Kinokette in Europa aufgebaut werden, die ausschließlich Produktionen aus diesen Ländern abspielt. Diese wahrhaft europäische Erfahrung könnte in Verbindung mit dem kulturellen Flair der Städte und womöglich kulinarischem Genuss, die Attraktivität dieser Filme – auch wenn sie keine Marke haben und ihre Schauspieler (noch) nicht bekannt sind – erhöhen und die Zuseher in diese Kinos zu locken. Solch eine Kinokette könnte durch eine gute Marketingstrategie zur Marke für qualitative Abendunterhaltung werden.¹⁵⁷

Dieses „Kino der besonderen Art“ wäre auch ein Projekt, das die Nationen der EU eigenständig, aber unter dem Prinzip der offenen Koordinierungsmethode (OKM) durchführen könnten. Die OKM wurde 1993 erstmals entwickelt und im Zuge der Lissabon-Strategie ausgebaut und hat zum Ziel, die Mitgliedstaaten der EU in gewissen Bereichen auf einheitliche Zielrealisierungen zu lenken. Übersetzt heißt das, dass es keine verbindlichen Rechtsakte und Erklärungen gibt, nach denen die Mitgliedsländern zu handeln haben. Vielmehr ermöglicht die OKM der europäischen Kommission unverbindliche Vorschläge zu machen in Bereichen, in denen die europäische Union keine rechtlichen Handlungskompetenzen hat. Die Mitgliedstaaten können daraufhin gemeinsame Ziele ermitteln, Leitlinien und Instrumente festlegen und danach ihre Strategien in ihren Ländern anwenden unter Beobachtung und Beurteilung der anderen Mitglieder. Durch diese „Peer Pressure“ können Erfahrungswerte ausgetauscht und nationalspezifische Strategien angepasst werden. Das versichert Einheitlichkeit ohne den Zuständigkeitsbereich der Nationen zu verletzen.

Die »offene Koordinierungsmethode« wird fallweise angewandt. Sie fördert die Zusammenarbeit, den Austausch, bewährte Verfahren sowie die Vereinbarung gemeinsamer Ziele und Leitlinien von Mitgliedstaaten, die manchmal wie im Falle der Beschäftigung und der sozialen Ausgrenzung durch Aktionspläne von Mitgliedstaaten unterstützt werden. Diese Methode beruht auf einer regelmäßigen Überwachung der bei der Verwirklichung dieser Ziele erreichten Fortschritte und bietet den

¹⁵⁶ Iversen 2000. S.23.

¹⁵⁷ Ebd. S.23f.

Mitgliedstaaten die Möglichkeit, ihre Anstrengungen zu vergleichen und aus den Erfahrungen der Anderen zu lernen.¹⁵⁸

Die OKM hatte sich bereits in den Bereichen Bildung, soziale Sicherheit, Beschäftigung und Jugend laut Alison Crabb als geeignet erwiesen,¹⁵⁹ doch als die europäische Kommission die OKM auch im Zuge der Kulturagenda in den Bereich der Kulturpolitik etablieren wollte, gab es Bedenken, da einige Nationen eine Harmonisierung bzw. „Europäisierung“ der Kulturpolitiken fürchten, die weiterhin in das Handlungsgebiet der Nationen fallen. Als sich daher 2007 der Rat der Kulturminister für die „Europäische Kulturagenda im Zeichen der Globalisierung“¹⁶⁰ aussprach, schlug er vor, die OKM „nach einem flexiblen und auf den Kultursektor zugeschnittenen Konzept“¹⁶¹ anzuwenden. Dementsprechend wurde die OKM im Kulturbereich in fünf Bereichen angewendet, die nach einer Evaluierungsphase im Juni 2010 im Amtsblatt der Europäischen Union bewertet worden sind.¹⁶² Im Zuge der Kulturagenda, dernach die Kultur auch in andere Politikbereiche und die Außenpolitik integriert werden sollte, bietet die OKM Chancen, den Vertrieb für europäische Filme zu fördern. Die Errichtung einer rein europäischen Kinokette wäre bloß der Anfang. Im Sinne einer Vernetzung von Film und Integrationspolitik könnten diese Kinos Filmfestspiele für transkulturelle Filme organisieren oder fixe Spieltage für europäische Koproduktionen reservieren. Als Rahmenprogramm wären themenspezifische Musik, Getränke, Essen und auch Begegnungen mit den Regisseuren denkbar, denn wie eine wichtige Marketingstrategie besagt: so viele Sinne wie möglich ansprechen.

Nach dem Kino sind die Möglichkeiten der Distribution und Verbreitung noch nicht am Ende angelangt. Der übliche Weg sind DVDs und dann für manche Filme nach einigen Jahren der Weg ins Fernsehprogramm. Davon abgesehen, dass speziell die deutschen und österreichischen Fernsehprogramme kaum qualitative europäische Produktionen senden, darf hinsichtlich einer jungen Zielgruppe der Distributionskanal Internet nicht unterschätzt werden. Online-Streams sind schon seit Längerem populär und ermöglichen es überall auf der Welt Filme anzusehen, solange man eine gute Internetverbindung hat. Dabei ist auffällig, dass auch hier das Angebot für amerikanische Filme dominiert. BBC und Channel 4 in England oder ZDF in Deutschland haben schon seit einigen Jahren eine Mediathek eingerichtet. Um den europäischen Film bekannt zu machen, müsste dieses

¹⁵⁸ Kommission der europäischen Gemeinschaften: Europäisches Regieren. Ein Weißbuch. S.28.

¹⁵⁹ Vgl. Crabb 2010. S.24.

¹⁶⁰ Siehe Kapitel 3.1.1.

¹⁶¹ Singer 2009. S.13.

¹⁶² Amtsblatt der Europäischen Union (2008/C 143/06).

Konzept einer Mediathek ausgebaut werden und frei zugänglich gemacht werden. Kurzfristig gesehen, ist mit diesem Konzept kein finanzieller Gewinn zu machen, doch langfristig würde die wachsende Popularität zu einem größeren Absatz im Filmverleih und -verkauf führen. Eine Möglichkeit wäre auch, das anzuwenden, das *RTL now* mit vielen seiner Serien macht. Nach Ausstrahlungstermin im Fernsehen ist die aktuelle Episode eine Woche lang gratis zugänglich im Online Stream, danach müssen 99 Cent entrichtet werden pro Episode. Der kostenlose Zugriff auf europäische Filme in den Mediatheken von Fernsehsendern über einen begrenzten Zeitraum, würde die Zuschauer anregen, sich mit gerade diesen Filmen und deren Themen zu beschäftigen, da sie öfter überprüfen würden, welcher Film gerade kostenlos zum Streamen angeboten wird. Im Sinne einer Kooperation zwischen Integrations- und Medienpolitik wäre es so möglich, den Kulturen Europas und eben auch Migranten und marginalisierten Gruppen eine Repräsentationsplattform zu liefern, worüber sie sich darstellen und vermitteln können, und gleichzeitig das reiche Erbe des europäischen Films zu wahren und zu verbreiten. In einer Zusammenarbeit mit den Fernsehsendern könnte die Europäische Kulturpolitik das bereits bestehende Netzwerk nützen, um die Rechte für die Ausstrahlung europäischer Filme zu bekommen. Europäische, oftmals international unbekannte, Regisseure würden durch eine ausgebaute und große Onlineplattform die Chance bekommen, ihren Namen zu verbreiten und Werbung für ihre Filme zu bekommen. Im Gegenzug dazu könnten sie ihre Produktionen für einen gewissen Zeitraum kostenlos zum Streamen zur Verfügung stellen. Die Onlineplattform müsste übersichtlich und ansprechend gestaltet werden. Die Gestaltung könnte dabei als Wettbewerb für junge Web-Designers ausgeschrieben werden, was nicht nur den Lebenslauf des talentierten Gewinners aufpolieren würde, sondern vor allem zur Verbreitung der Idee und somit des europäischen Films führen würde.

4 Das interkulturelle Kino der doppelten Kulturen

Obgleich emigrierte Filmemacher nachweislich einen großen Beitrag zur Filmkultur ihres Auswanderungslandes geliefert haben, wurden ihre Filme nicht aus dem Blickwinkel ihrer Situation als im Exil oder von der Heimat fern lebend gelesen. Vielmehr fand eine Zuordnung zu klassischen Filmgenres und Nationalitäten statt, die die Einbettung der Produktionen in ihr politisches und kulturelles Umfeld vernachlässigte. Der von Hamid Naficy dafür eingeführte Begriff des transnationalen Genres löst die Filme emigrierter Regisseure von ihren klassischen Schemen des Thrillers, Melodramas, usw. und liest sie vielmehr als intertextuelle und transkulturelle Auseinandersetzungen mit dem Thema der Identität. Der Film eines transnationalen Regisseurs ist immer das Produkt aus Zeit, Lokalität und Kultur, in der sich der Filmemacher gerade befindet. Gleichzeitig sind sie noch immer mit ihrem Heimatland verbunden und schaffen so eine völlig neue Perspektive auf sowohl ihr Heimatland als auch ihr Gastland: „For exilic transnationals the descent relations with the homeland and the consent relations with the host society are continually tested. Freed from old and new constraints, they are »deterritorialized«.“¹⁶³ Sie können sich weder von der alten noch von der neuen Heimat lösen und gehören als Konsequenz zu keiner wirklich dazu. Sie werden zu Menschen, die zwischen den beiden Welten leben und von beiden Kulturen beeinflusst werden.

Like Derridean „undecidables“ they can be „both and neither“: the pharmakon, meaning both poison and remedy; hymen, meaning both membrane and its violation; the supplement, meaning both addition and replacement. On the other hand, they could aptly be called, in Rushdie’s words, »at once plural and partial«.¹⁶⁴

Dabei hat jede Epoche ihre eigenen Filmgeschichten, die die Ergebnisse von Ereignissen, Erlebnissen und Erinnerungen ihrer Regisseure sind. Das Gefinkelte an Erinnerungen ist, dass sie niemals objektiv sein können und niemals von Interpretation, Verlangen, Verlust und Nostalgie unbeeinflusst bleiben. Narrationen, die aus diesen Erinnerungen entstehen, sind „palimpsestical“^{165, 166}, um es in Naficys Sprache auszudrücken. Die erzählten Geschichte stehen nie für sich alleine, denn jede Auslassung und alles Unterdrückte wie auch Brüche, Phantasien und Ausschmückungen werden unter Beachtung ihres historischen und kulturellen Hintergrundes mitgelesen. Jede Epoche kreiert ihre eigenen

¹⁶³ Naficy 2003, S.208.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ein Palimpsest ist ein Pergament, dessen Text ausradiert oder abgekratzt wurde, damit man einen neuen Text niederschreiben konnte. Meistens war es jedoch nicht möglich, den alten Text vollständig zu löschen, weshalb er weiterhin unter dem neuen Text sichtbar blieb. Vgl. <http://www.thefreedictionary.com/palimpsest> (24. Februar 2011).

Geschichten und wie Filmemacher von ihrer Umwelt beeinflusst werden, so beeinflusst jeder Akt der Selbst-Erzählung auch das Bewusstsein ihres Zeitalters und die Formation ihrer Kulturen.¹⁶⁷

In den 1970er und 80er Jahren hat sich in Deutschland ein Filmgenre entwickelt, das die Situation von Arbeitsimmigranten in Deutschland thematisierte und vornehmlich die schwierigen Lebensverhältnisse von Gastarbeitern und die Unmöglichkeit von Integration aufzeigte. In diesem Kino der 70er Jahre, das keine Annäherung zwischen den Kulturen, sondern tragische Lebensentwürfe, Anklagen gegen die männliche Gewalt und Fremdheit zeigte, blieb den immigrierten Gastarbeitern nur noch die mitleidige Rolle des Opfers. Sowohl in Christian Ziewers Film *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (1978) als auch in Rainer Werner Fassbinders *Katzelmacher* (1969) bleiben sich die Protagonisten der unterschiedlichen Kulturen fremd, „es gibt Blickwechsel, aber keine Annäherung.“¹⁶⁸ Rainer Werner Fassbinders *Angst essen Seele auf* (1974), ein sehr mutiger Film seiner Zeit, ist ein weiteres Beispiel der Unmöglichkeit einer Hybridisierung der Kulturen. Der Gastarbeiter Ali ist jemand, der nicht dazu gehört und außerhalb der Gesellschaft steht. Nicht einmal durch die Heirat mit einer Deutschen wird er in diese aufgenommen, sondern vielmehr wird seine Frau Emmi ausgestoßen. Ihre Familie beschimpft sie, ihre Kolleginnen grenzen sie aus und schließlich verliert sie sogar ihren Job. Die Ablehnung durch die Gesellschaft schafft eine Kluft auch zwischen den Eheleuten. Ali wird für seine Frau immer mehr zum exotischen Objekt, das sie ihren Freundinnen vorführt, da es ihre einzige Möglichkeit ist wieder Kontakte zur Gesellschaft zu haben und „dazuzugehören“. Der Film bietet keine Lösung an und auch keine Hoffnung. Ali landet im Krankenhaus mit einem Magengeschwür, das er wohl niemals wirklich auskurieren wird. *Angst essen Seele auf* ist repräsentativ für das Gastarbeiterkino der 70er Jahre, da es den Gastarbeiter in der Opferrolle präsentiert, entwurzelt und unglücklich. Die Viktimisierungsstrategie blieb nicht auf das deutsche Kino beschränkt, sondern setzte sich in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen fort, wie Ceren Türkmen erläutert.¹⁶⁹ Durch die mediale Verbreitung von Klischees und Stereotypen von fürsorgepflichtigen Opfern, wurden die Immigranten ihrer aktiven Handlungskraft beraubt „und als Handelnde unsichtbar gemacht.“¹⁷⁰ Dies wird ebenso in der Figur Alis sichtbar, indem er aufgrund seiner Krankheit zum Objekt degradiert wird und somit Emmis Fürsorge obliegt. Dieses

¹⁶⁷ Vgl. Naficy 2003, S.205f.

¹⁶⁸ Seeßlen 2000. S.23.

¹⁶⁹ Vgl. Türkmen 2008, S.46f.

¹⁷⁰ Ebd.

„subnationale Mitleidskino“¹⁷¹ ist das Kino der Fremdheit, das die Vermischung von Kulturen als Missverständnis versteht „und das Leben in der anderen Kultur nur schreckliche Verbannung“¹⁷² sein lässt. Es ist kein „Kino der doppelten Kulturen“, es ist vielmehr sein Gegenteil, aber gleichzeitig auch dessen Vorläufer. Dieses Phänomen der Filmkultur blieb nicht auf Deutschland begrenzt. Auch in der englischen und französischen Filmkultur hat es ähnliche, wenn auch auch nicht identische Filmprozesse gegeben, die aus den postkolonialistischen Migrationsbewegungen resultierten. In England wurde das *cinema of duty* bekannt, das ethnische Identitäten abseits von Stereotypen behandelte. In Frankreich entwickelte sich das *cinéma beur*¹⁷³, das die Filmproduktionen von maghrebanischen Immigranten, die in Frankreich aufgewachsen sind, bezeichnet. Die Geschichten der *beurs* wurden lange Zeit von Frankreichs Kinoindustrie, die die Überlegenheit der weißen großstädtischen Kultur und Identität über die postkolonialen „Anderen“ stellte, marginalisiert und unterdrückt. Der Wendepunkt kam mit dem Schlüsselfilm aus dem Jahr 1985 *Le Thé au harem d'Archimède*. Wenngleich nicht der erste *beur* Film, war es der erste, der den *Jean Vigo* Preis 1985 und den *César* Filmpreis 1986 erhielt und somit den *beur* Film in eine Liga mit den übrigen Kinofilmproduktionen Frankreichs reihte. Der Film von Mehdi Charef porträtierte die Beziehungen zwischen einem jungen *beur* namens Madjid und seiner algerischen Familie der ersten Generation auf der einen Seite und seinem Freund Pat auf der anderen Seite. Die Geschichte thematisiert die Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen und auch das triste und zukunftsarme Leben im *banlieue*, dem Vorort von Paris.

Als der Begriff des *cinéma beur* immer seltener gebraucht wurde und an seiner Stelle in den 1990er Jahren ein neuer eingeführt wurde - *le cinéma de banlieue* – führt ein neuer Film die sozialkritische Geschichte fort. *La Haine*¹⁷⁴ aus dem Jahr 1995 spielt in demselben deprimierenden Setting des Pariser Vorortes, der keine Zukunft für die Jugendlichen bietet. Die ethnischen Unterschiede bilden hier jedoch – anders als beim unabhängigen afro-amerikanischen Kino zur selben Zeit – keinen Anlass für Rassismus und Gewalt. Vielmehr halten weiße und *beur* Jugendliche in einer multi-ethnischen Gang angesichts ihrer gemeinsamen Probleme zusammen.¹⁷⁵

¹⁷¹ Vgl. Göktürk 2000.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ *beur* ist ein Wort des französischen Jargon (*verlan*), in dem Wörter oft umgedreht werden (*verlan* ist die „umgedrehte“ Form von *l'envers*). *beur* bedeutet somit *arab*. Das Spiel mit dem Wort *arab* reflektiert das Bewusstsein seiner negativen Bedeutungen für die französische Gesellschaft und Verweigerung auf diese Bedeutungen festgeschrieben zu werden. Vgl. Tarr 2005. S.3f.

¹⁷⁴ Regisseur ist Mathieu Kassovitz.

¹⁷⁵ Vgl. Tarr 2006.

Mit *Le Thé au harem d'Archimède* wurde eine Wende für den Migrantenfilm eingeläutet, die nicht mehr, wie zuvor im Kino der Fremdheit, den Immigranten als Ausländer betrachtete, sondern den Fokus der Kameralinse auf die intrakulturellen Spannungen innerhalb der immigrierten Familien richtete. Der Konflikt herrschte in den meisten Fällen zwischen den Eltern, die den alten Traditionen verhaftet blieben und deren Kindern, die als Immigranten der zweiten Generation eine neue Kultur im Sinne einer Hybridisierung repräsentierten. Das Kino der Fremdheit war vom *Kino der doppelten Kulturen* abgelöst worden, ein Begriff, den Georg Seeßlen erstmals in einem Artikel in *epd Film* 2000 eingeführt hatte und mit *Cinéma du Métissage* und *the Cinema of inbetween* zugleich in das Französische und Englische übersetzte. Dieses neue Genre des Kinos bezog sich auf Filme, die von Regisseuren der dritten und vierten Generation von Immigrierten gemacht wurden und auf persönlichen Erfahrungen des Lebens zwischen zwei Kulturen basierten.¹⁷⁶ Von diesem Punkt an verlief die Entwicklung dieser neuen cineastischen Bewegung nicht mehr geradlinig. Indem der Begriff des *Cinéma du métissage* auf Filme von Regisseuren der dritten und vierten Generation von Migranten beschränkt war, wurden weitere Termini konzipiert, die die vielen Aspekte von Filmen über Migration gerecht werden wollten. In vielen Aspekten konvergent, doch ein etwas weiteres Spektrum umfassend, ist das Kino der Diaspora¹⁷⁷. Wie auch das *Cinéma du métissage* umfasst der Begriff das *cinéma beur* als auch das zeitgenössische türkisch-deutsche Kino und basiert auf migratorischen Erfahrungen. Das Kino der Diaspora ist jedoch nicht auf Filme der dritten und vierten Generation begrenzt, sondern inkludiert Migranten mit eigenen Erinnerungen an Migrationserfahrungen und auch Filme, die von „nationalen“ Filmemachern gemacht wurden, die die Grenzen zum diasporischen Raum überschritten haben. Die Filmemacher „diasporischer Identität“¹⁷⁸ reflektieren – ungleich zum exilischen Filmemacher – eine kollektive Erfahrung und die Beziehung zum Heimatland sowie zur diasporischen Gemeinschaft. Nicht zu unterschätzen ist dabei der Einfluss, den die

¹⁷⁶ Vgl. Seeßlen 2000.

¹⁷⁷ Der Begriff Diaspora setzt sich aus den Worten *dia* (durch) und *spora* (Zerstreuung) zusammen und wurde im hellenistischen Zeitalter als Begriff für die zerstreute jüdische Gemeinschaft außerhalb Judeas verwendet. Den Begriff begleitete eine negative Bedeutung, da von vielen das Leben außerhalb des Gelobten Landes als Strafe angesehen wurde. Mit der Zerstörung des Tempels durch die Römer 70 n. Chr. wurden die Juden weiter zerstreut und dem Begriff der Diaspora haftete nun endgültig der Beigeschmack von Exil an. Heute ist der Begriff nicht mehr an das Judentum gebunden. Vgl. Berghahn 2006.

¹⁷⁸ Hamid Naficy differenziert in *An Accented Cinema* zwischen „exilischen“, „diasporischen“ und „postkolonialen Filmemacher ethnischer Identität“. Filmemacher im Exil thematisieren eine individuelle Erfahrung und konzentrieren sich auf das Dort und Dann in ihrem Heimatland. Postkoloniales ethnisches Kino wiederum ist getrieben von den Zwangslagen im Hier und Jetzt des Landes, in dem sich die Filmemacher befinden. Vgl. Naficy 2001.

Migranten und die diasporische Gemeinschaft auf die Filmemacher der „dominanten“ Kulturen ausüben. In ihrem Bestreben um Zugang zu Produktionsmöglichkeiten, um selbst Kontrolle über ihre Repräsentationsmöglichkeiten zu haben, werden sie zur Inspiration auch für die heimischen Filmemacher. Dieser Einfluss stellt die vorherrschenden binären Denkweisen in Frage und führt zu einem Aufbrechen zwischen den festgeschriebenen Positionen von Marginalität und Zentrum. Reflektiert wird dieser Prozess in den neuen Kinogeschichten, die „von Grenzüberschreitungen und transnationalen Räumen als Lebenswelten [handeln], in denen die Motive der Flucht, der kulturellen Pluralität, des Reisens, des Abschieds, des Fern- wie auch des Heimwehs auftreten.“¹⁷⁹

Indem die Nachkommen der Gastarbeiter der 1970er Jahre heute selbst hinter der Kamera stehen, haben sie die Macht ein neues und selbstbewussteres Bild ihrer Lage und Zugehörigkeit zu zeichnen. Das Bild, das sie zeigen, ist aber ein durchaus kritisches Bild ihrer Kultur, die durch ihre Emigration eine wesentliche Eigenschaft mit der Kultur Europas teilt: ihre Zerrissenheit. „Einheit in Vielfalt bedeutet nichts anderes.“¹⁸⁰

Entwickelt sich hier eine neue Kulturpolitik, die auf der Ausbeutung kultureller Differenzen basiert, oder entstehen tatsächlich Möglichkeiten für Selbstrepräsentationen von MigrantInnen im öffentlichen Raum? Wie werden MigrantInnen nun sichtbar gemacht?¹⁸¹

Das Kino der Diaspora ist, trotz seiner breiten Bedeutung, meines Erachtens zu sehr fokussiert auf den kulturellen Hintergrund des Regisseurs, anstatt den Beitrag des Filmes für MigrantInnen an seinem Inhalt zu messen. Ich möchte daher für die von mir besprochenen Filme den von Laura Marks benannten Terminus des *Interkulturellen Kinos* einführen.¹⁸² Interkulturelles Kino ist ein Resultat der globalen Strömungen von Immigration, Exil und Diaspora und ist daher gezeichnet vom Moment der ständigen Bewegung zwischen Punkten und zu einem bestimmten Punkt hin. Es ist eine Bewegung, die immer dann entsteht, wenn Menschen mit unterschiedlichen Kulturen vor dem Hintergrund der Diaspora, des Post- oder Neokolonialismus und der kulturellen Abgrenzung aufeinandertreffen. Im noch immer von Weißen dominierten Westen versucht das Interkulturelle Kino der Ungleichgewichtsverteilung der Mächte entgegenzuwirken und Wege zu finden, sowohl das Leben zwischen zwei oder mehreren Kulturen als auch das Leben als Minderheit sichtbar zu machen. Laura Marks geht davon aus, dass viele dieser Filme sowohl individuelle als auch kulturelle Erinnerungen im Zuschauer auslösen,

¹⁷⁹ Türkmen 2008, S.39.

¹⁸⁰ Michels 2001.

¹⁸¹ Türkmen 2008, S.40.

¹⁸² Vgl. Marks 2000.

indem sie ihn auf einer Ebene des Gefühls und der Sinne ansprechen. Das Interkulturelle Kino bildet eine kunstvolle Symbiose zwischen kulturellen Traditionen, kollektiven Erinnerungen und Erfahrungen und modernen Kinopraktiken, indem es diese nützt, um auf dem globalen Kinomarkt Erfolg und somit Sichtbarkeit zu erlangen. Es ist als Genre zu verstehen, das Multikulturalismus intellektuell und politisch betrachtet und Filme nutzt, um MigrantInnen und Minderheiten zu repräsentieren.¹⁸³

Die Art und Weise, wie in Bildern minorisierte soziale Gruppen dargestellt werden, bleibt nicht nur bei einer Fremdbeschreibung, sondern bestimmt auch in einer bestimmten, gewiss nicht homogenen Weise, wie Minorisierte über sich selbst nachdenken.¹⁸⁴

Es muss durchaus eine Linie gezogen werden zwischen Regisseuren, die selbst zwischen zwei Kulturen leben und Filme mit transnationaler Thematik produzieren und Regisseuren, die keinerlei migratorische Erfahrung haben, aber Filme über Migranten und Multikulturalismus machen. Ich will keine Gruppe von Filmen in meiner Arbeit ausklammern, da die parallele Existenz von beiden den großen Einfluss von Filmemachern der *Métissage* auf das nationale Kino zeigt. Jedoch unterscheide ich die Regisseure mit Einwanderungshintergrund als Regisseure der *Métissage*, wohingegen *Interkulturelles Kino* alle Filme umfasst, die das Leben zwischen den Kulturen und deren Vermischung zum Inhalt haben.

Ob das Interkulturelle Kino ein eigenes Genre oder eine cineastische Schnittstelle ist, mag noch nicht zweifelsfrei geklärt sein, doch fest steht, dass es Teil des europäischen Films ist und MigrantInnen die Möglichkeit bietet von der Marginalität weiter ins Zentrum zu rücken und ein selbständiges repräsentatives Bild über die Situation, Probleme und Kulturen, in der sich MigrantInnen befinden, abzugeben. Im internationalen Kino entdeckte man diesen Prozess der Verschiebung von den Rändern weg bereits in den 80er Jahren im neuen britischen Migrantenkino, das die *pleasures of hybridity* „in einer neuen spielerisch und ironisch inszenierten Darstellungsweise“¹⁸⁵ verfilmte. Diese Bewegung der Filmgeschichte erreichte den deutschsprachigen Raum Anfang 2000, als die Nachfrage nach kultureller Differenz in Film- und Serienproduktion immer größer wurde. Das Konzept von Homi Bhabha, der sagt, dass „in Zeiten von Mobilität und Globalisierung der marginalisierte Rand als konstitutives Element zur Neuschreibung der nationalen Geschichte von den Rändern aus stärker in den Mittelpunkt“ rückt, lässt sich am Beispiel

¹⁸³ Vgl. Ebd. S.1-5.

¹⁸⁴ Türkmen 2008, S.38.

¹⁸⁵ Ebd. S.58.

des europäischen Kinos ablesen. Die europäische Filmlandschaft der dominanten Nationen – ich ziehe als Beispiele Deutschland, Frankreich und Großbritannien heran – sind durchdrungen von Grenzgängern sowie multi- und transkulturellen Themen, die durch europäische Filmpreise Anerkennung und Audienz erhalten. 2008 wurde Laurent Cantets *Entre les murs*¹⁸⁶ mit der Palme d’Or in Cannes ausgezeichnet, 2004 erhielt Fatih Akins *Gegen die Wand*¹⁸⁷ den Goldenen Bären auf den Berliner Festspielen und *East is East*¹⁸⁸ von Damien O’Donnell wurde 2000 mit dem Alexander Korda Award für den besten britischen Film auf den BAFTA Filmfestspielen geehrt. Die kleine Auswahl ist repräsentativ für den Erfolg von interkulturellen Filmen, deren zentrale Position in Europas Filmlandschaft zweifelsohne anerkannt werden muss.

Das reiche narrative Repertoire, das sich seit den 1980er Jahren herauskristallisiert hat, spricht dafür, beim Interkulturellen Kino von einem Genre zu sprechen. Georg Seeßlen hat 2000 im Zuge seiner Abhandlung über das Kino der Métissage ein Repertoire von Geschichten kategorisiert, das ich hier auf das dem Kino der Métissage sehr ähnlichen Interkulturellen Kino anwenden möchte. Er unterscheidet acht Erzählungen, die ich als Abschluss des Kapitels mit Ergänzungen und Filmbeispielen aufzählen möchte, um einen Überblick über die Themen interkultureller Filme zu bieten. Besonders in Filmen mit mehreren Erzählsträngen findet man oftmals eine Kombination der angeführten Themen wieder¹⁸⁹:

(1) Métissage-Liebesgeschichte

Liebe im interkulturellen Film ist entweder von vornherein zum Scheitern verurteilt oder droht an ihrer Umwelt zu scheitern. Dabei muss es sich nicht einmal um eine Liebe zwischen zwei Menschen aus unterschiedlichen Kulturen handeln. In *Gegen die Wand* überredet die 20jährige Sibel den 40jährigen Cahit zur Scheinheirat, um den traditionellen, patriarchalischen Vorstellungen ihrer Familie zu entkommen und ein Leben in Freiheit leben zu können. Sie ist jung, ist in Deutschland geboren und will „leben, tanzen und ficken“. Und das nicht nur mit einem Mann.¹⁹⁰ Doch schon bald verliebt sich Cahit in Sibel, die immer noch von einem One-Night-Stand zum nächsten läuft. Als auch sie sich ihrer Liebe zu Cahit bewusst wird, nimmt das Drama seinen Lauf. Cahits Schlag gegen einen Nebenbuhler, der Sibel als Prostituierte beschimpft, ist tödlich und Cahit landet im

¹⁸⁶ *Entre les murs* (FR 2008). Laurent Cantet (Regie).

¹⁸⁷ *Gegen die Wand* (DE 2004). Fatih Akin (Regie).

¹⁸⁸ *East is East* (UK 1999). Damien O’Donnell (Regie).

¹⁸⁹ Vgl. Seeßlen 2000, S.28f. Die acht Geschichten, die Georg Seeßlen hier unterscheidet führe ich im Folgenden als kleine Überschriften an, die wortwörtlich aus Seeßlens Artikel übernommen sind.

¹⁹⁰ Vgl. *Gegen die Wand* (DE 2004). 12:42-14:06.

Gefängnis. Sibel verspricht auf ihn zu warten, doch als ihr Mann ihr nach seiner Entlassung nach Istanbul nachreist, muss er erfahren, dass sie einen Freund und eine Tochter hat. Die Chance, dies alles für ihre große Liebe Cahit hinter sich zu lassen, lässt sie verstreichen und Cahit fährt alleine weiter in seine Heimatstadt Mesrin.

Auch in Alex Pillais Film *Flight*¹⁹¹ von 1995 ist die Abgrenzung von der eigenen Familie die einzige Möglichkeit für die Frau, ein eigenständiges Leben zu führen. Als sich die junge Bengalin Shikha in ihrer Schule in Nordengland in einen Moslem verliebt, wird sie von ihrem Vater eingesperrt und ihr der Zugang zur Universität verweigert. Stattdessen soll sie einer arrangierten Ehe einwilligen. Shikha bleibt nur eine Alternative und sie flieht. *Flight* ist ein Beispiel von vielen, in denen nur eine totale Abgrenzung von der Familie ein neues Leben und neues Glück bieten kann. In *Die Fremde*¹⁹², 2010 mit dem Lux-Filmpreis ausgezeichnet, ist es das Nicht-loslösen-Können von der Familie, das Umay und ihren Sohn Cem am Ende ins Verderben stürzt. Das Opfer dieser Liebesgeschichten ist im Normalfall die Frau, die die „doppelt Fremde in der Kultur der Métissage“¹⁹³ ist. „Frau immer Angst“¹⁹⁴ sagt die Protagonistin von *Shirins Hochzeit*¹⁹⁵, die auf der Flucht vor den Männern der eigenen türkischen Kultur auch von den Männern der neuen, deutschen Kultur ausgenutzt und letztendlich getötet wird.

(2) *Geschichte von der Suche nach dem Verwandten und die Gegenüberstellung des naiven und hoffnungsvollen Neuankömmlings mit dem bereits desillusionierten, korrupten oder verzweifelten Adaptierten*

Ein typisches Filmbeispiel für dieses Thema ist *Le Thé à la menthe*¹⁹⁶ von 1984. Es ist die Geschichte eines jungen in Paris lebenden Algeriers, der sich mit Stehlen und Schwarzmarkthandeln seinen Lebensunterhalt verdient, seiner Familie jedoch Briefe über sein erfolgreiches Leben schreibt und ein Foto, vor seinem neuen Auto stehend, schickt, das in Wahrheit bloß in Montmartre geparkt ist. Als seine Mutter überraschend in Paris auftaucht, verstrickt er sich in immer mehr Lügen, die seine Mutter aber aufdeckt. Der Film endet mit der Rückkehr von Mutter und Sohn nach Algerien, wo er ein nettes Mädchen aus dem Ort heiraten soll. Die oft komödiantischen Geschichten behandeln die zerstörten Träume vieler Auswanderer, deren neues Leben sich meistens nicht so entwickelt wie geplant. Doch die von Seeßlen angeführte Definition für diese Kategorie

¹⁹¹ *Flight* (UK 1995). Alex Pillai (Regie).

¹⁹² *Die Fremde* (DE 2010). Feo Aladağ (Regie).

¹⁹³ Seeßlen 2000, S.28.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ *Shirins Hochzeit* (BRD 1976). Helma Sanders-Brahms (Regie).

¹⁹⁶ *Le thé à la menthe* (BE 1984). Abdelkrim Bahlouf (Regie).

von Filmen scheint mir sehr eng gegriffen, vor allem angesichts zeitgenössischer Filme, die sich in keine der acht Kategorien einteilen lassen. Daher würde ich die zweite Form der Métissage-Erzählung umändern zu (2) *Geschichten von desillusionierten oder verzweifelten Immigranten in kriminellen oder korrupten Situationen*. Mit dieser Definition findet auch Stephen Frears Film *Dirty Pretty Things*¹⁹⁷ seinen Platz im Interkulturellen Kino. Die Geschichte handelt von zwei illegalen Immigranten in London, dem Nigerianer Okwe, der in seinem Heimatland Arzt war und nun Taxi fährt und nachts in einem Hotel arbeitet und der Türkin Senay, die ebenfalls im Hotel arbeitet und mit Okwe eine Wohngemeinschaft bildet. Okwe findet eines Nachts in einer verstopften Toilette des Hotels ein menschliches Herz und kommt so einem illegalen Organhandel auf die Spur, in dem Juan, der Manager des Hotels, illegalen Immigranten im Austausch gegen eine Niere einen Pass verschafft. Okwes Mitbewohnerin Senay, die selbst illegal in London lebt, wird von der Einwanderungsbehörde gesucht. Aus Verzweiflung lässt sie sich auf einen Handel mit Juan ein, der ihr zur Besiegelung des Deals ihre Jungfräulichkeit raubt. Okwe, der Juans Angebot, die Operationen durchzuführen, zu Beginn abgelehnt hat, bietet an, Senay zu operieren, wenn sie beide dafür Pässe bekommen. Stattdessen betäuben sie Juan und verkaufen seine Niere an den Kontaktmann. Der Film endet mit der Rückkehr Okwes nach Nigerien zu seiner Tochter und der Weiterreise Senays nach Amerika, wo sie sich einen neuen Start in New York erhofft. Mireille Rosello sieht den Film als wohl durchdachtes Porträt entrechteter Gruppen. Im Diskurs über Migration bildet *Dirty Pretty Things* einen Beitrag, der trotz seiner Fiktionalität ein Gefühl dafür entstehen lässt, was Migranten durchleiden müssen. Okwe und Senay entstammen unterschiedlicher kultureller als auch ethnischer Hintergründe und dennoch – und hier möchte ich auf Homi Bhabha zurückkommen – stellt sich eine Zusammengehörigkeit zwischen den beiden ein, die ihren Ursprung in ihrer Positioniertheit hat. Beide stehen am Rande und sind unsichtbar, da sie es für den Staat sein müssen, und bilden somit eine Opposition gegen ihre gemeinsamen Feinde – in diesem Fall die Einwanderungsbehörde und Juan. Worum es in diesem Film nicht geht, ist Integration. Ohne eigene Wohnung, ohne Heim, ohne Zufluchtsort und ohne legale Papiere ist der einzige Lebensinhalt für Okwe und Senay, Tag für Tag zu überleben. Integration hat in einem solchen Leben keinen Platz, da neben dem Überleben keine Zeit bleibt sich ein Leben aufzubauen. London kann deshalb niemals eine neue Heimat werden, sondern nur Durchzugspunkt auf einer Reise.¹⁹⁸

¹⁹⁷ *Dirty Pretty Things* (UK 2002). Stephen Frears (Regie).

¹⁹⁸ Vgl. Rosello 2009.

(3) Geschichte einer Flucht, eines Versuches, illegal [/legal] ins Land zu kommen

Diese Kategorie sollte meines Erachtens mit dem Zusatz „/legal“ ergänzt werden, da sich viele zeitgenössische interkulturelle Filme, die das Thema der Flucht behandeln, ihre Protagonisten das langsam mahlende Rad des Ansuchens um Asyl durchwandern lassen. Ein erst kürzlich produzierter österreichischer Film von Arash T. Riahi gibt Zeugnis davon. *Für ein Augenblick Freiheit*¹⁹⁹ erzählt die Odyssee von drei iranischen/kurdischen Gruppen auf der Flucht. Die neun Flüchtlinge verschiedenen Alters und Geschlechts mit unterschiedlichen Lebenseinstellungen haben es geschafft aus dem Iran und Irak zu fliehen, um nun in Ankara an einem Punkt der Stagnation anzukommen, in dem sie nichts tun können, als jeden Tag auf die Bescheide ihrer Asylanträge zu warten. Auch *Welcome* von Philippe Lioret fällt in diese Kategorie.²⁰⁰

(4) Die Schilderung eines Familienporträts

Eine der vermutlich größten Kategorien des Interkulturellen Kinos bzw. Kinos der Métissage behandelt die Geschichten um die Dynamiken innerhalb einer Migrationsfamilie. Mit seinem Film *40 qm Deutschland*²⁰¹ war Tefvik Baser einer der ersten Regisseure mit Migrationshintergrund, die auf die Umstände seiner Landsleute in der Fremde aufmerksam gemacht haben. Doch war auch er noch in einer Kinotradition verwurzelt, die den Protagonisten keine Chance auf ein Happy-End ließen. Mehr als ein Jahrzehnt später, 1999, brachte der Brite Damien O'Donnell *East is East* heraus, eine Geschichte über einen Generationenkonflikt in einer britisch-pakistanischen Familie in Nordengland in den 1970er Jahre. Die Familie zerbricht beinahe am Despotismus des Vaters, der glaubt, sein Gesicht in der pakistanischen Gemeinde nur wahren zu können, wenn er seine Söhne mit den Töchtern anderer Pakistani verheiratet. Seine sieben Kinder jedoch, die in die britische Gesellschaft integriert sind und sich auch als Briten fühlen, widersetzen sich. Anders als bei vielen anderen interkulturellen Filmen, in denen nur eine Trennung von der traditionsverhafteten Familie neues Glück bringen kann, lässt *East is East* am Ende die Möglichkeit zur Versöhnung bestehen.²⁰²

(5) Geschichte einer dramatischen (oder auch komischen) Rückkehr, und sei es eine kurze Begegnung, die die verdrängte Frage nach den Métissage-Wurzeln wieder aufwirft

Eines der wichtigsten Themen im interkulturellen Film ist jenes der Rückkehr und findet sich selbst in solchen Filmen wieder, dessen Protagonisten nicht einmal persönliche

¹⁹⁹ Für ein Augenblick Freiheit (AUT 2008). Arash T. Riahi (Regie).

²⁰⁰ Vgl. Kapitel 5.3.

²⁰¹ 40 qm Deutschland (BRD 1986). Tefvik Baser (Regie).

²⁰² Vgl. Institut für Kino und Filmkultur im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung 2001.

migratorische Erfahrungen haben. Die Akteure Sibel und Cahit aus *Gegen die Wand* denken nicht an eine Rückkehr in die Heimat ihrer Vorfahren, bis sie in eine Notsituation kommen und ihren einzigen Ausweg in einer Reise zu ihren Wurzeln sehen. Sibel, die vor den alten Traditionen ihrer Familie geflohen ist, muss erkennen, dass das Leben in Istanbul nichts mit der traditionellen türkischen Kultur in Deutschland zu tun hat. Vielmehr entdeckt sie eine urbane und globalisierte Kultur, „die sich mit allen Insignien westlicher Lebensweise umgibt.“²⁰³ Es zeigt die Diskrepanz zwischen einer türkischen Kultur mit Wurzeln im oft ländlichen Gebiet der damaligen Gastarbeiter, die sich in circa 50 Jahren im Einwanderungsland bewahrt hat, und der davon abgekoppelten moderneren Kultur in den türkischen Großstädten.²⁰⁴ Andere Filme, die in diese Kategorie fallen sind *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*²⁰⁵ von Francois Dupeyron und *Zimt und Koriander*²⁰⁶ von Tassos Boulmetis.

(6) Der Ghetto- und Banlieue-Film

Die schon erwähnten Filme *Thé au harem d'Archimedes* und *La Haine* finden sich ganz klar in diesen Erzählungen wieder. Auch der 2008 mit der Palme d'Or ausgezeichnete Film *Entre les murs*²⁰⁷ ist ein Banlieue-Film, da er im 20. Arrondissement, einem multiethnischen Bezirk am nordöstlichen Stadtrand von Paris, einen authentischen Blick auf die kulturellen Differenzen, Probleme und oft düsteren Zukunftsaussichten der Schüler einer ZEP²⁰⁸ wirft. Nur in den Räumlichkeiten der Schule verfilmt und auf den Erfahrungen eines Französischlehrers basierend, zeigt der Film die französische Nation im Mikrokosmos, in dem Machtverhältnisse zwischen Schülern und Schüler und Lehrer immer wieder neu ausgehandelt werden. *Entre les murs* „wirft damit implizit die Frage nach gescheiterter Integration sowie der Existenz von »Parallel-gesellschaften«²⁰⁹ auf und reichert die Diskussion um die Ursachen der wiederholten gewaltsamen Unruhen in den

²⁰³ Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.) 2004, S.10.

²⁰⁴ Vgl. Ebd.

²⁰⁵ *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (FR 2003). Francois Dupeyron (Regie).

²⁰⁶ *Politiki kouzina* (GR 2003). Tassos Boulmetis (Regie).

²⁰⁷ Der dt. Titel lautet *Die Klasse*, wobei die wortwörtliche Übersetzung *Zwischen den Wänden* lauten würde.

²⁰⁸ „Um Schulen in sozial benachteiligten Regionen zu unterstützen, wurden in den 1980er-Jahren in Frankreich so genannte Zones d'éducation prioritaires (ZEP), bevorzugte Bildungszonen, eingerichtet, mit dem Ziel, spezieller auf die lokalen Bedürfnisse der Schulen eingehen zu können. Die Klassen sind kleiner und zusätzliche Unterrichtsstunden werden angeboten. Für Schüler/innen mit Migrationshintergrund findet in diesen ZEP-Schulen Förderunterricht in Französisch statt.“ Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia (Hrsg.) 2008, S.5.

²⁰⁹ „Der Begriff der „Parallelgesellschaft“ wird in Deutschland häufig verwendet und steht in der öffentlichen Debatte für die Vorstellung von ethnisch homogenen Bevölkerungsgruppen, die sich räumlich, sozial und kulturell von der „Mehrheitsgesellschaft“ abschotten. Der Begriff ist allerdings auch umstritten, da er massive Kritik an der Lebensweise von Migranten/innen impliziert und die Forderung nach kultureller Assimilation enthält.“ Ebd. S.9.

Banlieues um bildungspolitische Aspekte an.“²¹⁰

(7) Die historische Legende

*Le Brasier*²¹¹ von Eric Barbier erzählt die Geschichte eines polnischen Einwanderers und seiner Familie in den 30er Jahren. Mit den Jahren wird die Arbeit knapp und der Fremdenhass im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs immer größer und unverhohlener. Der Film zeigt die Konflikte zwischen den Einheimischen und den polnischen Einwanderern in Zeiten der großen Depression.

(8) Der Traum vom Weggehen

In der Hoffnung auf ein besseres Leben träumen die Protagonisten dieser Geschichten vom Land, in das sie gehen wollen, werden jedoch nur zu oft von der Realität eingeholt. Manchmal aber erfüllt sich durch das Weggehen der Traum vom Neubeginn. *Solino*²¹² heißt die Stadt in Italien, die das Ehepaar Amato im gleichnamigen Film mit ihren beiden Söhnen verlässt, um nach Duisburg zu emmigrieren und dort ein italienisches Restaurant zu eröffnen. Auch wenn persönliche Liebesbeziehungen die Familiendynamiken belasten, so zeigt der Film doch die gelungene Integration in die deutsche Gesellschaft und die Möglichkeit eines wirtschaftlichen Erfolges für die Immigranten. Ein sozialkritischeres und realistischeres Bild zeigt Ulrich Seidl in *Import Export*²¹³. Auch die ukrainische Krankenschwester Olga wird von der Hoffnung auf ein besseres und vor allem lukrativeres Leben angetrieben, als sie ihre kleine Tochter bei ihrer Mutter zurücklässt, um in Wien Arbeit zu suchen.

Erzählt wird seit Anbeginn der Menschheit. Ob als gesprochene Erzählungen oder als audiovisuelle Texte wie Filme es sind, bereichern Geschichten das Gedächtnis und prägen damit auch die Identität sowohl kulturell als auch individuell.²¹⁴ Geschichten bilden, erfreuen, unterhalten und teilen Erfahrungen mit. Werden sie über das Medium Film transportiert, verbindet sich die Bedeutung des Erinnerns mit der Macht der Bilder. Das Resultat sind Repräsentationsfelder, in denen Bedeutungen vermittelt werden und sich Fiktion mit sozialer Praxis vermischt. Die Entwicklung des interkulturellen Films vom

²¹⁰ Ebd. S.9.

²¹¹ *Le Brasier* (FR 1990). Eric Barbier (Regie).

²¹² *Solino* (DE 2002). Fatih Akin (Regie).

²¹³ *Import Export* (AUT 2007). Ulrich Seidl (Regie).

²¹⁴ Vgl. Gagnebin 2001, S.10f.

Kino der Fremdheit bis zum zeitgenössischen interkulturellen Film geben ein positives Zeichen darüber, wie Modelle der Integration nicht nur möglich gemacht worden sind, sondern in vielen Fällen bereits geschehen ist. Das Kino der doppelten Kulturen in seiner Definition als Produktionen von Regisseuren der dritten und vierten Generation von Einwanderern, ist spätestens seit Fatih Akin auch in der breiten gesellschaftlichen Meinung keine Randkultur mehr, sondern integrierter Bestandteil des in diesem Fall deutschen Kinos. Die Geschichten der interkulturellen Filme – egal ob die Regisseure von Immigranten abstammen oder nicht – geben Europa Bilder über das „Verständnis von Humanismus, Toleranz und [den] Glauben daran, dass ein harmonisches Miteinander von Menschen unterschiedlicher Herkunft, Rasse und Religion möglich sein muss.“²¹⁵

4.1 Migration und Heimat

Als vor rund 300 Jahren die Hugenotten aus Frankreich fliehen mussten, waren sie willkommene Arbeitskräfte in Deutschland. Sie blieben, gründeten Familien und fanden eine neue Heimat. Zur Zeit der Industrialisierung emigrierten polnische Arbeiter nach Deutschland, arbeiteten und auch sie kamen, um zu bleiben. Die Öffnung Westdeutschlands hatte eine der größten Einwanderungsbewegungen in der Weltgeschichte zur Folge. 12 Millionen Menschen verließen aus Gründen der Armut und/oder Vertreibung ihre Heimat und suchten in der Ferne nach Arbeit.

Soziologisch gesehen, handelt es sich bei all diesen Menschen um EinwanderInnen, Menschen, die „anders“ waren, die von „woanders“ kamen, deren Sprache „fremd“ war [...] und die außer ihrer Arbeitskraft kaum etwas besaßen.²¹⁶

Mit dem Einzug der Globalisierung war Migration nicht mehr nur ein Phänomen, von dem ehemalige Kolonialstaaten und wirtschaftsstarke Regionen betroffen waren. Migration betrifft mittlerweile ganz Europa. Was in all den Jahren vernachlässigt wurde und immer noch wird, ist eine Integrationspolitik, die gerecht für alle Beteiligten ist. Denn obwohl Migration nachweislich Europa zu dem gemacht hat, was es heute ist, und ein natürlicher Prozess der Geschichte ist, wird Migration als Problem der Gesellschaft behandelt. Migration ist der Faktor, der in allen europäischen Staaten für eine reiche kulturelle Vielfalt verantwortlich ist und macht Integration deshalb nicht nur auf der Ebene der europäischen Union notwendig, sondern vor allem im Alltag der Bürgerinnen und Bürger Europas. Im öffentlichen Diskurs jedoch wird allein dem Begriff des Migranten eine

²¹⁵ Akin 2009.

²¹⁶ Lutz 1995. S.82.

geringere Wertigkeit zugemessen, Migranten werden als Fremde angesehen und im Zuge dessen von der Gesellschaft exkludiert und ihnen niedere Positionen der sozialen und Beschäftigungshierarchie zugeordnet.²¹⁷ Die gängige Assoziation von Migranten als Fremde lässt ihre „Anwesenheit als Störung der sozialen Ordnung“²¹⁸ empfinden, was wiederum eine Bedrohung für die Gesellschaft darstellt. Auch die Massenmedien stürzen sich lieber auf politisch-normative Problemdefinitionen wie in der Diskussion um das Kopftuchverbot²¹⁹, anstatt in einem breit gefächerten Diskurs die Wurzel des Problems anzufassen: fehlende Integrationskonzepte. Stattdessen werden durch einseitige Berichterstattung Migranten zu Störenfriede, Verursacher sozialer Spannungen, zu Kriminellen und Nutznießern gemacht. Es würde nur einen Moment des Überlegens kosten, um zu dem logischen Schluss zu kommen, dass nicht alle „Ausländer“ integrationsunwillig oder gar kriminell sind. Nur weil sich die mediale Berichterstattung lieber auf Skandale, Streit und Unmut stürzt, heißt das nicht, dass es keine Erfolgsgeschichten zahlreicher integrierter MigrantInnen gibt – nur dass sie nicht skandalös genug sind, um ihre Geschichten in den Zeitungen abzdrukken. Alles Populäre zieht auch Politiker im Wahlkampffieber an, denn es ist offensichtlich, dass „kulturalisierende Deutungen der Folgen von Zuwanderung auch eine enorme Attraktivität für Politiker in Zeiten des Konkurrierens um Wählerstimmen“²²⁰ haben.

Fremdheit [...] repräsentiert also keine soziale Tatsache. Sie ist ein in gesellschaftliche Bedeutungszuweisungen und Herrschaftsstrukturen eingebettetes »soziales Artefakt und Beziehungsprädikat« und verweist eben auf kommunikativ erzeugte Konstruktionen und soziale Ordnungen von Wirklichkeit.²²¹

Migranten und selbst deren Kinder und Enkel erfahren diese Zuordnung als Fremde in der Gesellschaft im Sinne einer Grenzziehung, die sie als nicht Dazugehörige aber dennoch hier Verortete in einem Niemandsland stranden lässt. Es wird keine Unterscheidung gemacht, ob diese Menschen Kriegsflüchtlinge sind oder Gastarbeiter auf der Hoffnung auf ein schöneres Leben. Die Kategorisierung von Menschen mit Migrationshintergrund setzt sich über Generationen fort und spiegelt sich in der Sprache wider, wenn man im Alltag von „Syrier mit deutschem Pass“ oder „Türke der dritten Generation“ spricht. Die nachfolgenden Generationen der ursprünglichen Migranten nehmen diese Zuordnungen aus reinem Mangel an Zugängen zu anderen Integrationsmodellen als Teil ihrer Identität an.

²¹⁷ Vgl. Thiel et al. 2007, S.15.

²¹⁸ Ebd. S.16.

²¹⁹ Vgl. ebd. S.20.

²²⁰ Thiel et al. 2007, S.20.

²²¹ Ebd. S.16.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Thema der Heimat und der Rückkehr in die Heimat ein derart starkes Motiv in den Filmen der doppelten Kulturen spielt. Der Traum von der Heimkehr bleibt in Realität und im Film jedoch Utopie. Nach Jahren im „ökonomischen und sozialen Exil“ manifestieren sich das Begehren nach Heimat und die Suche nach der Identität zu einem räumlichen Ziel, das die hohen Erwartungen nicht erfüllen kann. Die vermeintliche Heimat stellt sich nicht als Ort der eigenen Wurzeln heraus, sondern als Ort, an dem man sich ebenso fremd fühlt wie zuvor. Schon *Die Kümmeltürkin geht*²²² lässt den Zuschauer erkennen, dass Melek trotz 14 Jahre Aufenthalt in Deutschland die Grenze der Fremdheit nicht überschreiten konnte und dass ihr diese Fremdheit auch anhaften wird, wenn sie zurück in die „Heimat“ geht. „Wo aber ist Heimat für den Immigranten? Sie kann nur in der Kultur der Métissage selbst, im Leben zwischen den Kulturen [...] liegen. [...] Sie muss gefunden, ja, sie muss erfunden werden. Zum Beispiel durch das Kino.“²²³

Als bereits viel zitierten Regisseur in meiner Arbeit, möchte ich auch hier Fatih Akin exemplarisch für meine Ausführungen zum Heimatbegriff heranziehen. Von allen Regisseuren mit Migrationshintergrund ist er wohl derjenige, der das Topos der Heimkehr am konsequentesten in all seinen Filmen durchgezogen hat. Als zumeist selbstständige und emanzipierte Protagonisten, werden die Charaktere in Akins Filmen von ihrer Entwurzelung angetrieben, die sie zumeist auf eine Reise in die Türkei schickt. So sehen wir auch Cahit in *Gegen die Wand* nie Mersin, die Heimatstadt seiner Vorfahren, erreichen, sondern eingeschlossen in der ewigen Bewegung und ewigen Suche nach Heimat im fahrenden Bus.²²⁴ Akins Figuren überschreiten Grenzen, durchqueren und bereisen fremde Räume, doch es gelingt ihnen in den meisten Fällen keine Lokalisierung. Fatih Akin verknüpft in seinen Filmen den Diskurs der Globalisierung und Lokalisierung mit dem der Migration und Mobilität und scheint vorzuschlagen, dass die ursprüngliche Migration ein Fehler ohne Rückkehr ist, da die versuchte Rückkehr immer zum Scheitern verurteilt ist.²²⁵ Gerade indem aber Akin die Themen der Entwurzelung, Globalisierung und Lokalisierung zum öffentlichen Diskurs hinzufügt, entsteht eine „paradoxe Form von >mobiler< medial erzeugter Lokalität“²²⁶. Das Leben von MigrantInnen ist nicht von „Beständigkeit und geographischer Kontinuität“²²⁷ geprägt, als vielmehr „durch interaktive

²²² *Die Kümmeltürkin geht* (BRD 1985), Jeanine Meerapfel (Regie).

²²³ Seeßlen 2000. S.22f.

²²⁴ Vgl. Müller-Richter 2007. S.178-183.

²²⁵ Vgl. Ebd. S.192f.

²²⁶ Ebd. S.193.

²²⁷ Bäßler 2009, S.3.

Verortung und globale Zirkulation gekennzeichnet“²²⁸. Vor diesem Hintergrund schlägt der Filmwissenschaftler Deniz Göktürk vor, müssen Film und Heimat neu überdacht werden. MigrantInnen können ein Gefühl der Heimat nicht in einer nationalen Kultur verorten, weshalb Heimat als Überlagerung von Diskursen gedacht werden muss. Wie in *Auf der anderen Seite* gezeigt wird, ist man, egal ob in der Türkei oder in Deutschland, überall ein bisschen zu Hause sind und gleichzeitig überall ein bisschen fremd. Die wohl wichtigste, weil authentischste Produktion für die Diskurse um Heimat und Entwurzelung, ist dabei Akins persönlich motivierte Dokumentation *Denk ich an Deutschland – Wir haben vergessen zurückzukehren*²²⁹. Die als Roadmovie angelegte Dokumentation gibt einen Rückblick auf die Elterngeneration, die als Gastarbeiter nach Hamburg gekommen sind. Anhand von Fotos und Interviews mit der in Hamburg, als auch in der Türkei lebenden Familie gibt Akin gleich mehreren Generationen das Wort, über ihre Gründe für die Migration und teilweise Rückkehr zu sprechen und die emotionale Verortung zu sowohl Deutschland als auch der Türkei herauszuarbeiten. Als Mustafa Akin nach drei Jahren als Gastarbeiter für einen Krankenbesuch in die Türkei zurückkehrte und dort seine Frau kennenlernte, war der Aufenthalt in der Ferne für weitere drei Jahre geplant, was der Grund dafür war, dass Fatihs Mutter einwilligte mitzugehen. Die ausgebildete Grundschullehrerin sprach kein Wort Deutsch und die ersten Jahre waren vor allem von Sprachschwierigkeiten, viel Arbeit und einem niedrigen Lebensstandard geprägt. Mit der Zeit veränderten sich die Umstände. Cem und Fatih wurden geboren und sprachen bald besser Deutsch als Türkisch. Ihre Mutter wusste, wie wichtig Bildung für ihre Söhne war, schickte sie auf das Gymnasium und ebnete ihnen damit den Weg für einen beruflichen Aufstieg. Auch Tanten und Onkeln Fatih folgten Fatihs Eltern nach Hamburg, doch sie alle kehrten nach circa 15 Jahren wieder nach Istanbul zurück, wo ihnen das türkische System mittlerweile fremd geworden war. „Wenn Du in Deutschland zehn, fünfzehn Jahre lebst, dann brauchst Du zehn, fünfzehn Jahre hier, um diese Lücke wieder aufzufüllen, um wieder ein Türke zu sein.“²³⁰ Selbst seine Cousine Wildan, die von 6 bis 25 in Deutschland lebte, folgte ihren Eltern einige Jahre später, da das Leben zwischen den Kulturen zu belastend für sie wurde. Die Zerrissenheit ist immer noch vorhanden, genauso wie bei ihren Eltern und auch Fatihs Eltern. Die, die in Deutschland blieben, behielten immer einen latenten Rückkehrgedanken und eine ewige Sehnsucht. Die, die zurückgingen, vermissen Deutschland und erinnern sich voller Nostalgie an die Jahre in Hamburg zurück. Besonders

²²⁸ Ebd.

²²⁹ *Denk ich an Deutschland – Wir haben vergessen zurückzukehren* (DE 2001). Fatih Akin (Regie).

²³⁰ Ebd. 24:29-42:14

schwierig war es für Fatihs Cousin Hıgmet, der in Deutschland geboren wurde, aber als Minderjähriger mit seinen Eltern in ein Land zurückkehren musste, dessen Sprache er kaum beherrschte. Die Interviews mit den Verwandten zeichnen ein deutliches Bild davon, wie es ist, mit zwei Orten verbunden zu sein. Die Jahre in Hamburg haben jeden von ihnen geprägt und manch einer träumt davon wieder von der Rückkehr zurückzukehren. Für Fatih Akin stellt sich die Frage des Dazugehörens nicht. Er sieht sein Zuhause in Hamburg und hat es, wie sein Bruder Cem, geschafft, beide Kulturen für sich zu beanspruchen und etwas Neues für sich zu erschaffen, das ihn von der Zerrissenheit befreit, die beispielsweise Wildan und Hıgmet innewohnt. Dabei hatten Eltern, Tanten und Onkeln auch mit Ablehnung und Ausgrenzung zu kämpfen. Mustafa und seine Frau fanden mit den Jahren Anschluss vor allem durch ihre Arbeit, er als langjähriger und geschätzter Angestellter in einer Teppichreinigungsfirma und sie als Türkisch-Lehrerin in einer Grundschule. Doch für alle MigrantInnen waren besonders die ersten Jahre in der Fremde schwierig und ließ die Familie stärker zusammenhalten als sie es in der Türkei getan hätten. „Deutschländer in der Türkei, Ausländer in Deutschland“, meint Onkel Yunus in einem Gespräch und reflektiert die Schwierigkeit sich in die deutsche Gesellschaft als gleichwertig zu integrieren und sich fünfzehn Jahre später wieder in die Herkunftsgesellschaft einzugliedern. In beiden Gesellschaften fühlte er sich außenstehend und war sein halbes Leben davon geprägt, sich in zwei verschiedenen Kulturen einzufügen.

Vielleicht ist die Debatte um Heimat und die Frage, welche kulturellen Identitäten dieses Land zulässt, auch eine Möglichkeit, ein neues Bewusstsein dafür zu entwickeln, welche Rolle Erinnerung, Geschichte und Migration für das Verständnis von »Heimat« spielen, um damit den Blick von der altbackenen Rauschewaldidylle hin zu einem Heimatbegriff zu öffnen, der immer auch das Paradox, das jeweils Andere und Fremde mitdenkt. Heimat ist nicht mehr nur das »eine«, sondern die Überlagerung komplexer Identitäten und Lebensentwürfe. Zu »unserer« Heimat gehört per se der Wandel und das kulturelle Gedächtnis der Migration. Dieser offene Prozess wird im Medium Film veranschaulicht: Der Film ist ein offener Text, die Suche nach Heimat ein ewiger Prozess.²³¹

Als deutscher Regisseur mit türkischen Wurzeln, der anzunehmenderweise das geschafft hat, was Homi Bhabha als Hybridisierung²³² bezeichnet, ist Fatih Akin neben anderen jungen Regisseuren mit Migrationshintergrund Identifizierungsfigur und Vermittler kultureller Identität für MigrantInnen aufgrund der Authentizität seiner aus persönlichen Erfahrungen geschöpften Filmfiguren. Gleichzeitig werfen Akin und seine Kollegen Probleme der MigrantInnen auf, die von der Gesellschaft, der Politik und sozialwissenschaftlichen Diskursen nicht vernachlässigt werden dürfen. Die Abgrenzung

²³¹ Ebd.

²³² Siehe Kapitel 2, Fussnote 73.

von MigrantInnen von der übrigen Gesellschaft und ihr Status als Fremde macht eine Integration beinahe unmöglich. Die speziell von den Sozialwissenschaften angewendeten Kategorisierungen von kulturellen Differenzen und Abgrenzungen zwischen dem, was fremd und was vertraut ist, haben in der Gesellschaft, Politik und im sozialen Bereich die konstruierten Grenzen zu sozialen Tatsachen werden lassen. In den letzten Jahren mag im wissenschaftlichen Diskurs zwar ein Perspektivenwechsel stattgefunden haben, der die kulturelle Verortung von MigrantInnen als konstruktivistisch und nicht als naturgegeben bestätigt, doch die Integration von MigrantInnen im Lebensalltag stößt immer noch auf unüberwindbar scheinende Barrieren. Trotz der Anerkennung eines veränderbaren Kulturbegriffs vonseiten der europäischen Politik, sind Kulturen in den Köpfen der BürgerInnen der EU immer noch als feste Größen verankert. Mit diesem Modell würde Migration unweigerlich zu einem Zusammenprall der Kulturen führen, wie von Huntington prophezeit und eine Integration unmöglich machen. Der zweite Denkfehler ist es Integration auf der Basis von Gemeinsamkeiten betreiben zu wollen. Kulturelle Differenzen sind zugleich Grund für die Grenzen zwischen dem Bekannten und dem Fremden und die Lösung für eine Integrationspolitik, die sich mithilfe der offenen Koordinierungsmethode²³³ auf die gesamte EU anwenden lässt. Der erste Schritt dazu ist es, Migration als bereichernd anzuerkennen und die Angst vor dem Fremden abzubauen.

Als ein Projekt unter vielen, die diese Bereicherung nach außen tragen, möchte ich an dieser Stelle kurz das Programm RUHR.2010 erwähnen. Im Zuge des Programms „Kulturhauptstadt 2010“ hat sich das Ruhrgebiet unter der Führung der Stadt Essen um den Titel beworben und erhalten. Als einer der größten Ballungsräume in Europa (mit über 5 Millionen Einwohnern), der über eine derart lange Migrationsgeschichte wie kaum ein anderer Raum verfügt, präsentiert sich das Ruhrgebiet als eine vielfältige und große Kulturlandschaft, in der eine enorme Integrationsleistung stattgefunden hat. Das „zeigt sich nicht nur am vielzitierten friedlichen Zusammenleben, sondern auch an der ökonomischen Stellung der Migranten.“²³⁴ Historisch ist die Europäische Union tief im Ruhrgebiet verwurzelt, da Kohle und Stahl die Grundlage zur Gründung der Montanunion waren.²³⁵ Der Wandel der Kohle- und Stahlregion zu einer polyzentrischen Kulturmetropole lässt sich anhand des reichen Programms von RUHR.2010 ablesen. Unter den sechs Programmschwerpunkten Bilder, Theater, Musik, Sprache, Kreativwirtschaft und Feste,

²³³ Siehe Kapitel 3.3.

²³⁴ Ethnisches Mosaik im Ruhrgebiet. 2002. URL: <http://www.werkstadt-dortmund.de/werkstadt/.../ProjektRuhr.pdf> (13. Mai 2011).

²³⁵ Siehe Kapitel 1.1.

findet man Initiativen für den europäischen Film, die bereits die Internetplattform nutzen, um unter dem Titel „Europe in shorts“ eine Internet-Ausstellung europäischen Kurzfilmschaffens zu präsentieren bzw. auf der Web-TV und Blog-Plattform „2010lab“ europäische Kurzfilme unter redaktioneller Betreuung sammeln. Das Ziel ist es, den mehrsprachigen Dialog zwischen Kunstschaftern zu fördern und auch dem Publikum die Möglichkeit zu bieten, mit den Filmschaftern in Kontakt zu treten. Eine „europäische Filmwoche RUHR“ als auch das „Projekt RuhrForum Filmbildung“ tragen alles Weitere dazu bei, dass sich auch Filminteressierte, die nicht vom Fach sind, informieren können und an dem Diskurs um den europäischen Film teilnehmen können.²³⁶ Im Willkommensgruß auf der Homepage von RUHR.2010 kann man von der Idee des Programms als auch von den Fragen, die es beantworten wollte, lesen. Es sind Impulse, die den heutigen *Zeitgeist* auf prägnante Weise in Worte fassen, weshalb ich diesen „Willkommensgruß“ zwar gekürzt doch repräsentativ für eine wünschenswerte Integrationspolitik im gesamten Europa zitieren möchte:

Den Menschen und den Widersprüchen ist das Programm der Kulturhauptstadt gewidmet. Die Geschichten von den Künsten und den vielen Kulturen, von den Visionen für die Zukunft und den kreativen Industrien, von einer Landschaft, die der Mensch zerstörte und jetzt in anderer Natur zurückgewinnt - das sind die Erzählstränge, die sich durch das Kulturhauptstadtjahr ziehen. [...] Die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 hat sich zur Aufgabe gemacht, kein Festival-Event zu sein. Sie ist ein Rahmen, der dem Bild, das darin entsteht, eine klare Fassung gibt. In diesem Rahmen kann sich Spitzenkultur neben Populärem entfalten; er bietet Raum für Menschen und Entwicklungen und macht Dinge sichtbar; er hebt sie ins Bewusstsein; er präsentiert sie in neuem Licht.

Wie entwickelt sich eine Region vom Industrieraum zur Kulturmetropole? Wie gehen die Menschen mit Veränderung um? Wie gestalten sie ihren Lebensraum? Wie integrieren sie neue Impulse durch fremde Kulturen?²³⁷

²³⁶ Vgl. <http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/programm/willkommen.html> (13. Mai 2011).

²³⁷ Ebd.

4.2 Vielfalt der Kulturen – Integration der Fremdheit

Europa kommt es zu, einen neuen
Weg aufzuzeigen: durch das
Akzeptieren der Vielfalt von
Zivilisationen, von denen jede den
anderen mit gleicher Achtung
begegnet.
Robert Schuman

1993 veröffentlichten Fuchs, Gerhard & Roller eine Studie zur kognitiven Definition der „Anderen“ in Europa und ihrer Bewertung, basierend auf dem Europabarometer Nr. 30.²³⁸ Der Ansicht der Autoren nach kam es nach dem 2. Weltkrieg durch den westlichen Einigungsprozess und der steigenden Migration zu einer Verschiebung. Die „Anderen“ waren nun nicht mehr so sehr die anderen Nationalstaaten, vielmehr kam es verstärkt zu einer Abgrenzung gegen den kulturell Anderen oder Fremden innerhalb der eigenen Staatsgrenzen. Trotz einer gemeinsamen Union sind „wir Europäer“ noch nicht zusammengewachsen, da wir uns in unseren verschiedenen Kulturen fremd erscheinen.

In einer Welt, in der man mittels E-mails, Chatforen, Internet, Videocalls und Digitalem Fernsehen Kontakt mit der gesamten Welt halten kann, wurde das Verständnis füreinander nicht gesteigert. Immer noch gestalten Konflikte aufgrund unterschiedlicher Kulturen das Weltbild und Bürger haben Angst um „ihr“ Heimatland wegen der offenen Grenzen und der Migrationswelle. Dabei ist das Leben mit den „Anderen“ von existenzieller Bedeutung. Indem sich eine Gruppe von einer anderen abgrenzt, definiert sie gleichzeitig ihre eigene Identität: „Kultur ist das, was in der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht; sie stellt das Produkt der Veränderung des Eigenen durch die Aufnahme des Fremden dar.“²³⁹ Die Beziehung des Selbst zum Fremden ist immer subjektiv, da das Subjekt entscheidet, ob eine Person oder ein Ding fremd ist. Fremdheit ist dabei aber nicht mit „anders“ zu verwechseln. Menschen oder Dinge, die anders sind, sind nicht zwangsläufig fremd. Andersheit bezeichnet Differenzen äußerlicher Art oder kultureller Art wie zwischen Geschlechtern oder Generationen. Die Merkmale der Fremdheit sind andere.²⁴⁰ Vom germanischen Wort „fram“ (entfernt von, fern von) kommend, beinhaltet die Fremdheit eine räumliche Komponente. Das Fremde steht ausserhalb der Ordnung, ist außer-

²³⁸ Vgl. Fuchs/Gerhards/Roller: „Wir und die anderen. Ethnozentrismus in den zwölf Ländern der europäischen Gemeinschaft“. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 45, 1993, S. 238-253.

²³⁹ Erdheim, Mario, zit. nach: Groth 2003, S.35.

²⁴⁰ Vgl. Groth 2003, S.35ff.

ordentlich und kann daher ausgegrenzt und auch eingegrenzt werden. Münkler und Ladwig unterscheiden in diesem Zusammenhang zwischen zwei Ebenen, auf denen von Fremdheit gesprochen wird, sozialer Fremdheit und kultureller Fremdheit. Soziale Fremdheit herrscht, wenn jemand oder etwas nicht dazu gehört. In diesem Fall lautet die einfache Lösung Inklusion. Von kultureller Fremdheit hingegen spricht man bei Unvertrautheit und diese Fremdheit kann nur durch Lernen gelöst werden. Der Umgang mit dem Fremden ist ein Thema, über das bereits viel diskutiert wurde und ich möchte daher im Folgenden nur einige Theorien herausstreichen.

Das dialektisch-hermeneutische Modell ist auf Friedrich Hegel zurückzuführen. Sein Grundsatz lautete, dass man nur im Fremden das Eigene erkenne. Um sich selbst zu erkennen, muss es zur Konfrontation mit dem Anderen kommen. Das Selbst und das Fremde stehen sich dabei auf einer Stufe der dialektischen Bewegung gegenüber. In dieser Bewegung vom Fremdsein des Eigenen zum Erkennen des Eigenen im Fremden eignet sich das Subjekt das Fremde an, „wie man eine fremde Sprache erlernt“.²⁴¹ Nach Hegels Modell findet man also etwas von sich selbst im Anderen, sozusagen das Vokabular, die Grammatik, kurzum die Fähigkeit, die fremde Sprache zu sprechen. Eine Sprache, die man erlernt, wird aber nie zur Muttersprache werden, in der man verwurzelt bleibt. Was dieses Modell missen lässt, ist die Ebene der Emotionen, etwas, das Claude Lévi-Strauss in seinen Schriften „Traurige Tropen“ und im 2. Band der „Strukturalen Anthropologie“ herausstreicht. Es sei das Mitleid, das Mitfühlen, das die Fremdheit verschwinden lässt und die fremde Kultur damit zu einer vertrauten Kultur werden lasse. Um das zu erreichen, schlägt Lévi-Strauss eine Loslösung von sich selbst vor, um sich daraufhin mit dem Fremden identifizieren zu können. Die Gefahr dieses Modells liegt auf der Hand: Mit der Verweigerung der eigenen Identität geht ihr Verlust einher. Es ist ein Phänomen, das oft bei Menschen beobachtet wird, die sich lange in der Fremde aufhalten. Was vorher fremd war, wird immer vertrauter, bis sich die Personen völlig adaptiert haben. Ein Grund auch, weshalb Diplomaten nicht länger als fünf Jahre an einem Ort bleiben dürfen, denn für ihre Arbeit ist es wesentlich, den Blickwinkel aus der Distanz zu bewahren.

Julia Kristevas Ansatz ist in vielem dem Lévi-Strauss' ähnlich, doch sie entwickelt dessen Modell noch weiter. Aus der Psychoanalyse kommend, definiert sie das Fremde über Freuds Begriff des Unbewussten. Die Fremde ist demnach ein Teil des Unheimlichen im eigenen Ich. Es ist Teil von einem selbst und erst durch das Erkennen der eigenen Desintegration, durch die Überwindung der Angst vor dem Fremden, können wir das

²⁴¹ Kretzschmar 2002, S.40.

Fremde als das akzeptieren, was es ist, ohne es integrieren zu wollen. „Nur durch die Erkenntnis der eigenen Fremdheit ist eine Toleranz der anderen Fremdheit möglich.“²⁴² Julia Kristeva plädiert mit ihrem Modell für eine „Ethik des Respekts für das Unversöhnbare“²⁴³. Das Ziel ist für Kristeva nicht die Adaption der fremden Kultur, sondern die Toleranz für die Fremdheit. Die Impulse aber, die vom Anderen ausgehen, sollen innerhalb der eigenen Grenzen genutzt werden um mithilfe eines Dialogs Veränderungen zu schaffen und die eigenen Kultur zu bereichern. Damit verbunden ist die Aufgabe einer gewissen Sicherheit, wie auch schon bei Lévi-Strauss' Modell, da man aus sich selbst heraustreten und erkennen muss, das etwas in uns fremd ist. Aber gerade diese Angst gilt es zu überwinden, um das Fremde Bereicherung und nicht Bedrohung werden zu lassen.

Wer sind überhaupt die Fremden in Europa? Und umgekehrt: Kann man Europa überhaupt als etwas »Einheitliches« definieren, von dem sich etwas »nicht Zugehöriges« abgrenzen lässt? Oder definiert sich Europa nicht vielmehr über die Integration von Fremdheit?²⁴⁴

Was den vorgestellten Theorien gemeinsam ist und die Grundlage für eine europäische Integration bildet, ist die Toleranz von Differenzen und die Anerkennung von Andersartigkeit. Die Erfassung, dass Individuen und betroffene Gruppen in ihrer Andersheit geschätzt werden wollen und gleichzeitig gleiche Rechte und den gleichen Status wie das Selbst erhalten wollen, lässt sich laut Edgar Grande im Konzept des Kosmopolitismus verwirklichen. Als Begriff, der seit der Antike verschiedenste Bedeutungszuweisungen erhalten hat, wird es zunächst notwendig sein, zu definieren, was hier unter Kosmopolitismus verstanden wird. Der Begriff, wie ihn Grande und Beck verstehen, geht zurück auf die politische Philosophie der Aufklärung und im Speziellen auf Christoph Martin Wieland, der in seinem Aufsatz „Das Geheimnis des Kosmopoliten-Ordens“ den Kosmopoliten folgendermaßen charakterisiert hat:

Er meint es wohl mit seiner Nation; aber er meint es ebenso wohl mit allen anderen, und ist unfähig, den Wohlstand, den Ruhm und die Größe seines Vaterlandes auf absichtliche Übervorteilung und Unterdrückung anderer Staaten gründen zu wollen.²⁴⁵

Kosmopolitismus zeichnet sich durch die Toleranz für Andersartigkeit aus, doch tut dies auf der Basis universeller Normen und Regeln, damit auch eine Integration stattfinden kann. Das Konzept unterscheidet sich so von extremen Formen des Multikulturalismus, in

²⁴² Kretzschmar 2002, S.47.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Thiel et al. 2007. S.13.

²⁴⁵ Wieland, Christoph Martin zit. nach: Grande 2007, S.30.

denen Differenzen ebenso akzeptiert werden, doch auch als unvereinbar miteinander betrachtet werden. Der Kosmopolit nach Grande ist als ein politisch Handelnder macht- und interessenbasiert, doch verfolgt er seine Interessen nur soweit, dass er damit andere Parteien nicht übergeht und unterdrückt. Angewandt auf die EU-Politik plädiert dieses Integrationskonzept gegen eine Harmonisierungspolitik, nach der alle Staaten der EU zur selben Zeit das exakt Gleiche machen müssen. Vielmehr sieht Grande die offene Koordinierungsmethode als geeignet, um das Prinzip einer differenzierten Integration anzuwenden. Damit ist eine flexiblere Koordination für die Durchsetzung politischer Ziele in national, regional und lokal unterschiedlichen Gebieten möglich. Zu bemängeln an Grandes Konzept ist die fehlende Auseinandersetzung damit, auf welchen universalen Normen ein Kosmopolitismus in der EU aufgebaut werden kann, weshalb ich Grandes Entwurf mit Homi Bhabhas Vortrag über paradoxe Gemeinschaften in der Hegel-Lecture 2010 in ihren Ansätzen verknüpfen möchte. Bhabha legt Würde, Respekt, Freiheit und Fairness als ethische Normen für eine Anerkennung von Andersartigkeit fest, doch beschreibt sie als „nur quasi-universell“²⁴⁶, da Universalität erst durch Wiederholung erreicht werden könne. Das Ziel ist es darum, diese Normen in das Staatssystem, in unsere „demokratischen Wiederholungsrituale“²⁴⁷ einzubauen. Anstatt erst bei kulturellen Differenzen anzusetzen, sollte vielmehr die politische, ökonomische und pädagogische Ungleichbehandlung aufgehoben werden, indem die strukturellen Benachteiligungen für Zuwanderer abgebaut werden. Anerkennung beinhaltet nicht bloß einen toleranten Umgang mit Fremden, sondern „Qualitäten der emotionalen Zuwendung, kognitiven Achtung und sozialen Wertschätzung.“²⁴⁸ Integration findet dann statt, wenn auch Zuwanderer eine Zukunftsperspektive haben und „die Möglichkeit, einen gesellschaftlich anerkannten Status“²⁴⁹ in der Gemeinschaft einzunehmen. Die durch Europäisierung und Globalisierung „Allgegenwart von Differenzen“ haben Europa zu einem *perpetuum mobile* gemacht, das durch ständige Bewegung und Austausch in sich abgeschlossene nationale Kulturen unzureichend erscheinen lässt. „Die Präsenz von ‚Fremden‘ wird zur Herausforderung, die Geschichte der Nation neu zu erzählen“, indem „den Bedingungen von globaler Zirkulation, Vernetzung und Polyphonie der Sprachen Rechnung“²⁵⁰ getragen wird. Die Entwicklung der Kinolandschaft von einem Mitleidskino zu einem transnationalen, interkulturellen Kino ist ein bedeutender Schritt, um erstens die Fremdheit

²⁴⁶ Töpper 2010.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Wagner 2010, S.2.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Göktürk 2000.

durch die Macht der Bilder abzubauen, zweitens die Andersheit als gleich-wertig zu zeigen und drittens reale Ungerechtigkeiten an die Öffentlichkeit zu bringen.

5 Grenzüberschreitungen und Integration als Themen europäischer Filme

Eine Grenze ist zu allererst eine Linie, die das Eine vom Anderen unterscheidet. Die Linie mag real oder imaginär sein, wichtig ist die Unterscheidung – und somit die Grenze – als die Voraussetzung dafür, dass man etwas wahrnimmt. Bevor man definieren kann, was das Eine ist, liegt es auf der Hand, zu beschreiben, was das Eine nicht ist: nämlich das Andere. Eine Grenze ist trennend und oft scheinbar unüberwindbar, sie kann entzweien, was zusammen gehört. Allerdings denkt der Begriff der Grenze nach Hegel auch immer mit, was sich auf der anderen Seite befindet und kann nur somit Sinn machen. Indem man also Grenzen zieht, kommt man nicht umhin, das auf der anderen Seite Liegende mitzudenken und die Möglichkeit der Grenzüberschreitung mitzudenken.²⁵¹

Wir können gar nicht anders, als Grenzen ziehen. Aber dieses Müssen provoziert aufgrund der immanenten Logik der Grenze die Möglichkeit der Grenzüberschreitung. Das, in einem moralischen Sinn, etwas getan werden *soll*, bedeutet so immer schon, die Grenze der bisherigen Handlungen und ihrer Richtlinien zu überschreiten, die Schranken, die unser Handeln bisher determiniert haben, zu überwinden. Weil Grenzen und ihre Überschreitung nach Hegel einander bedingen, gilt aber auch das Umgekehrte: Auch jede mögliche Grenzüberschreitung provoziert die Frage, ob es nicht besser wäre, diese zu unterlassen und eine Grenze zu respektieren [...] Eine Grenze als Grenze bedeutet [...] mit der Frage konfrontiert zu sein, wie wir mit diesen Unterschieden umgehen und inwieweit wir sie akzeptieren *sollen*.²⁵²

Die EU und die Globalisierung haben ein Verschwinden der Grenzen im politischen und wirtschaftlichen Bereich herbeigeführt, doch wie oben beobachtet, ist es notwendig Grenzen zu ziehen. Im Falle der EU hat der Wegfall der internen Grenzen eine Verstärkung der äußeren Grenzen zur Folge, weshalb man im postmodernen Diskurs nur allzuoft vom „fortress Europe“ spricht. Die, die nicht Teil der EU sind, sind nun die anderen und stellen eine Bedrohung dar, gegen die die Grenzen dicht gemacht werden und die nicht hinein gelassen werden. Nicht zufällig handeln die neuen Kinogeschichten – wie auch schon in Kapitel 4 zitiert – von Grenzüberschreitungen und transnationalen Räumen, von Flucht, kultureller Pluralität, Reisen, Abschiednehmen, Fernweh und Heimweh.²⁵³

Ganz nach dem Motto: „Das Gras auf der anderen Seite ist immer grüner“, täuscht die Grenze die Illusion vor, dass jenseits der Grenze ein besseres Leben auf einen wartet. Mit einem Blick auf das postmoderne italienische Kino sieht man, dass diese Illusion auf

²⁵¹ Vgl. Liessmann 2005, S.12-28.

²⁵² Liessmann 2005, S.14.

²⁵³ Vgl. Türkmen 2008, S.39.

beiden Seiten besteht. *Il toro*²⁵⁴ von Carlo Mazzacurati als auch *Lamerica*²⁵⁵ von Gianni Amelio erzählt von männlichen italienischen Protagonisten, die in ein benachbartes post-kommunistisches Land reisen, da sie sich aufgrund ihrer subjektiv empfundenen Überlegenheit großen Wohlstand erhoffen. Die Grenze für Loris und Franco nach Jugoslawien und für Gino nach Albanien bedeutet gleichzeitig die Grenze der Zivilisation. Sie glauben sich durch ihren Status als Italiener, als Westeuropäer geschützt, unangreifbar und überlegen. Selbst die Sprache wird zum Schutzschild, mit dem Gino glaubt, sich von den Albanern abzuheben. Als er erkennen muss, dass viele Albaner italienisch sprechen, fühlt er sich bedroht und spricht von einer Usurpation der italienischen Identität. Als er am Ende seiner Reise jeglichen Hab und Guts – und jeglicher Zeichen westlicher Zugehörigkeit – beraubt und von Angst und Hunger getrieben wieder nach Italien einreist, ist er nicht mehr von den anderen albanischen Immigranten zu unterscheiden.

*Elvjs e Merilijn*²⁵⁶ von Armando Manni und *Vesna va veloce*²⁵⁷ von Carlo Mazzacurati betrachten die Grenze von der anderen Seite. Als Gewinner eines Imitationskontests in Bukarest scheinen für den Bulgaren Nikolaj alias Elvis Presley und die Rumänin Ileana alias Marilyn Monroe ein Traum in Erfüllung zu gehen. Doch obwohl ihre Einreise nach Italien vollkommen legal vonstatten gehen sollte, müssen auch sie einen anderen Weg finden, über die Grenze zu kommen, nachdem am Flughafen ihre Pässe konfisziert werden. Eine Roma hilft ihnen, doch die Reise durch das ehemalige Jugoslawien birgt viele Gefahren. Es ist hier nicht das Überschreiten der Grenze an sich, das Schwierigkeiten bereitet, sondern der Weg zur Grenze und das Leben in Italien. Auch Nicolaj und Ileana müssen erkennen, dass das Italien, das sie aus Soapoperas und TV-Shows kennen, reine Illusion ist. Besonders deutlich ist die Diskrepanz in einer Szene in *Lamerica* zu spüren als sich hungernde Albaner das italienische Pendant zu *Der Preis ist heiß* ansehen (*OK, il prezzo è gusto*). Das Fernsehen ist hier Instrument des kulturellen Imperialismus des Westens und illustriert diesen als „Staatenverbund der unbegrenzten Möglichkeiten“ – eine Illusion, die nur in Enttäuschung enden kann. Der Diskurs des transnationalen Kinos bietet die Möglichkeit, Vorstellungen von Grenzen, Identitäten und Sprache umzuwerfen und neu zu besetzen, indem diese Themen in einen aktuellen soziopolitischen Kontext gestellt werden. Sie können – wie im Falle Italiens – aber auch in einen historischen Kontext gestellt werden, in dem ein Land seine Geschichte aufzuarbeiten versucht. Besonders

²⁵⁴ *Il toro* (IT, 1994). Carlo Mazzacurati (Regie).

²⁵⁵ *Lamerica* (IT, 1994). Gianni Amelio (Regie).

²⁵⁶ *Elvjs e Merilijn* (IT, 1998). Armando Manni (Regie).

²⁵⁷ *Vesna va veloce* (IT, 1996). Carlo Mazzacurati (Regie).

Albanien, als Land, das ein Stück Geschichte mit Italien teilt, wird mit der Vergangenheit Italiens verglichen und wird so zum bedrohlichen Spiegelbild aus vergangenen Zeiten für die Bewohner bzw. Protagonisten (wie beispielsweise Gino in *Lamerica*) Italiens. Die Folge ist eine Ausgrenzung und Ausbeutung dieser „Anderen“. Deutlich wird dies vor allem an den weiblichen Rollen der italienischen transnationalen Filme, die zum großen Teil nur durch Prostitution einen Weg finden einerseits Geld zu machen und andererseits in solche Kreise einzutreten, die ihnen in weiterer Folge die soziale Integration ermöglichen. Beispiele wären *Vesna va veloce* und *La sconosciuta*²⁵⁸ (*The unknown woman*) von Giuseppe Tornatore.

Ob als der Verweis auf eine erschreckende Realität, als Aufarbeitung der nationalen Vergangenheit oder als Repräsentation einer marginalisierten Gruppe - Bilder, und vor allem bewegte Bilder, begleiten Menschen in ihrem täglichen Leben. In dieser Alltäglichkeit sieht Dina Iordanova das Potenzial des Films, Diskurse außerhalb des Kinos zu initiieren, fortzuführen und damit einen Unterschied in der realen Welt zu machen. Es ist wohl eine Hoffnung, die die Europäische Union teilt, wenn sie Filmpreise wie den Lux-Preis ins Leben ruft, der gerade solche Filme auszeichnet, die die Vielfalt aber auch Problematik Europas aufzeigen, damit durch die Filmwelt ein repräsentatives Bild von Europa gezeichnet wird, das einerseits Aufmerksamkeit auf die bestehenden Ungerechtigkeiten lenkt und andererseits einen Beitrag zur Integration leistet, indem die Fremdheit überwunden wird und in der Kommunikation von Gleichgestellten ein auf Respekt beruhendes Zusammenleben ermöglicht wird. Die Gewinner des Lux-Filmpreises 2007 bis 2009, die ich im Folgenden etwas näher diskutieren möchte, handeln allesamt von Grenzüberschreitungen – seien es geographische oder ethische Grenzen – und von der Möglichkeit oder auch Unmöglichkeit einer Integration.

5.1 Fatih Akin: Auf der anderen Seite

Auf der anderen Seite ist der zweite Teil von Akins geplanter Triologie *Liebe, Tod und Teufel*. Inhaltlich unzusammenhängend, behandeln sowohl der erste Teil *Gegen die Wand* als auch der zweite Teil die Themen der Interkulturalität und des Reisens zwischen Deutschland und der Türkei. Während in *Gegen die Wand* die Zerrissenheit der

²⁵⁸ *La sconosciuta* (IT/FR, 2006). Giuseppe Tornatore (Regie).

Protagonisten zwischen türkischen Traditionen und deutschem Lebensstil noch vorherrschend waren, sind in *Auf der anderen Seite* jegliche kulturelle Grenzen zwischen Türken und Deutschen aufgehoben. Der Film ist in drei Teile unterteilt, die anhand der Zwischentitel „Yeters Tod“, „Lottes Tod“ und „Auf der anderen Seite“ eingeleitet werden. Er erzählt die Geschichte von sechs Menschen, deren Geschichten parallel verlaufen und sich teilweise überkreuzen. Schauplätze sind Deutschland und die Türkei, vornehmlich Bremen und Istanbul, zwischen denen die Protagonisten hin und her reisen. Ausnahmslos jeder der Charaktere, auch die deutschen unter ihnen, landet am Ende jedoch in der Türkei. Akin scheint vorzuschlagen, dass Migration nicht mehr nur einseitig verläuft, sondern „daß wechselseitige Bespiegelung und Grenzverkehr in beide Richtungen die einseitigen Integrationsbestrebungen ablösen.“²⁵⁹

Gleich in der einleitenden Szene lehnt sich Akin an Antonionis *Blow-up* an, als er die Fahrt der Kamera von links nach rechts auf die Fahrt von Nejats Auto von rechts nach links treffen lässt und somit das Motiv der Bewegung einführt und gleichzeitig dramaturgisch verstärkt. Nejat befindet sich auf einer Reise, die lange begonnen hat, bevor er an der Tankstelle irgendwo in der Nähe des Schwarzen Meeres angekommen ist. Als Sohn eines Gastarbeiters lebt und lehrt Nejat zu Beginn des Films in Deutschland. Sein Fach ist ausgerechnet Germanistik. Es ist im Folgenden auch die Sprache, anhand derer man den Grad der Integration abmessen kann. Auch wenn Nejats Vater Ali zwar nichts mehr gemein hat mit dem stummen Opfer des Kinos der Fremdheit, so spricht auch er nur Deutsch, wenn es unerlässlich ist und bleibt ansonsten der türkischen Sprache verhaftet. Nejat hingegen wendet sein Türkisch nur dann an, wenn er mit Türken spricht, im Gespräch mit seinem Vater antwortet er immer auf Deutsch. Ayten auf der anderen Seite spricht kein Wort Deutsch und verständigt sich anhand der englischen Sprache mit den Menschen in Deutschland. Als illegaler Flüchtling ist Deutschland für sie keine neue Heimat, in die sie sich integrieren möchte, sondern ähnlich wie in *Dirty Pretty Things* ein „Nicht-Ort“, wie Marc Augé ihn nennt, ein Ort, an dem man nur vorübergehend beheimatet ist.²⁶⁰ Für alle Charaktere aus *Auf der anderen Seite* gilt, dass sie sich keinen nationalen Festschreibungen zuordnen lassen und sich mit einer Sicherheit zwischen den Welten bewegen, die sie als transnationale Personen kennzeichnet.²⁶¹ Akins Figuren sind Grenzgänger und „durch ihre Mobilität in einer globalen Welt gekennzeichnet.“²⁶² *Gegen*

²⁵⁹ Göktürk 1998. S.113.

²⁶⁰ Vgl. Augé 1995.

²⁶¹ Vgl. El Hissy 2009. S.170.

²⁶² Ebd.

die *Wand* handelte von Abgrenzung der türkischen Kultur von Deutschland und dem Versuch seiner beiden Hauptfiguren diese Gegensätze harmonisch zu verbinden. Dieses Dilemma stellt sich den Protagonisten in *Auf der anderen Seite* nicht mehr, da hier Grenzen aufgelöst werden und der Film das Konzept einer Verschmelzung von zwei vermeintlich getrennten Welten in Deutschland und in der Türkei präsentiert.²⁶³ Verbindendes Motiv zwischen den sechs Charaktere und Initialpunkt für die Reisen von Deutschland in die Türkei, ist der Tod. Einleitend zu dem Kapitel habe ich erwähnt, dass eine Grenze immer auch das mitdenkt, was sich auf der anderen Seite befindet. Der Tod in Akins Film ist nicht das Ende, an dem alles aufhört, es ist nur etwas, das sich auf der anderen Seite einer Grenze befindet. Der Tod ist nicht destruktiv, sondern metamorph, er steht für Wandlung, Entwicklung und Wiedergeburt. Dem Muster des Films folgend, wird im Laufe des Films so auch die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits aufgehoben, da der Tod doch nur die andere Seite des Lebens repräsentiert. Lottes Tod in der zweiten Hälfte des Films stellt das Schlüsselereignis in der Auseinandersetzung mit dem Tod dar. Er bringt Lotte und ihre Mutter über den Tod hinaus näher zusammen, indem ihre Mutter erkennt, dass sie trotz ihres Altersunterschieds dieselben Wege beschritten haben.²⁶⁴ Waren die Szenen in Deutschland noch geprägt von Ablehnung gegenüber Ayten, so steigt Lottes Mutter nun in die Fußstapfen ihrer Tochter und setzt alles daran, die Aufgabe ihrer Tochter zu erfüllen und Ayten zu helfen aus dem Gefängnis entlassen zu werden. Von Schuldgefühlen geplagt, löst Lottes Tod auch in Ayten ein Umdenken aus. Sie wendet sich ab von einem Widerstand, der Waffen und Gewalt einsetzt, um sein Ziel zu erreichen und „bereut“. Am Ende ihrer Haftstrafe hat sie ihre Freundin verloren, doch deren Mutter als neue Freundin und vielleicht sogar Ersatz für ihre eigene Mutter, gewonnen.

Auch für Ali markiert der Tod einen Wendepunkt in seinem Leben, das von nun an durch Mobilität und Grenzüberschreitungen neue Bedeutung erlangt. Nach Yeters Tod geht er von der Freiheit in das Gefängnis, ein Ort, den er aber nur vorübergehend beheimatet. Aus Deutschland ausgewiesen, zieht es ihn zurück zu seinen Wurzeln in sein Heimatdorf in der Türkei. Nejat, der seinen Vater wegen des Mordes an Yeter verstoßen hatte, erkennt im Gespräch mit Lottes Mutter, die nun statt Lotte seine Untermieterin ist, dass er seinen Vater nicht auf seine Missetat reduzieren kann. Als er Lottes Mutter die Geschichte des

²⁶³ Vgl. Ebd. S.171.

²⁶⁴ Lotte schreibt diese Beobachtung in ihrem Tagebuch nieder, welches Lottes Mutter in deren Zimmer in Istanbul liest: „Auch wenn Mama das manchmal nicht so richtig begreift, was ich erstaunlich finde. Sie selbst war doch genauso bzw. ich gehe - unabhängig von ihrer Geschichte, die ich ja nach und nach erst erfahren habe – verblüffend ähnliche Wege wie sie. Vielleicht ist es das. Sie sieht sich selbst in mir.“ Auf der anderen Seite 2007, 1:32:29-1:32:56.

gefeiertes Opferfestes erklärt, erinnert er sich an die Liebe zwischen ihm und seinem Vater. Kurzentschlossen macht er sich auf den Weg, der ihn zur Eingangsszene an der Tankstelle führt. Die Schlusszene zeigt Nejat am Strand, als er auf das Meer blickt und auf die Rückkehr seines Vaters wartet.

Das Verschwimmen der Grenzen scheint die Mobilität der Figuren zu unterstreichen und lässt sie mehrere Heimaten entdecken. Die Schicksale der einzelnen Figuren in Deutschland und in der Türkei lassen sich trotz der geographischen Grenzen nicht mehr voneinander trennen und sind ineinander verflochten. Alle Protagonisten wissen sich sowohl in Deutschland als auch in der Türkei zu bewegen und destruieren damit das Gefühl der Fremdheit. *Auf der anderen Seite* zeigt ebenso eine neue Phase der Migration, wo das Reisen, die Ankunft und die Rückkehr in mehrere Richtungen laufen und an unterschiedlichen Orten angesiedelt werden können. Bis zum Filmende sind nicht nur die Grenzen zwischen den verschiedenen Welten, Nationen und Generationen, sondern auch zwischen Leben und Tod überbrückt worden.²⁶⁵

Trotz des auf den ersten Blick traurigen Themas des Todes präsentiert *Auf der anderen Seite* ein positives und hoffnungsvolles Abbild einer europäischen Gesellschaft. In der Aufhebung von Nationalitäten überwinden die Protagonisten kulturelle Differenzen und verschmelzen zu einer Gesellschaft, deren Mitglieder sich nicht anhand von kulturellen und nationalen Unterschieden definieren, sondern ihre Beziehungen auf der Basis universeller Werte wie Hilfsbereitschaft und Liebe begründen. Akin vergisst dabei nicht auch „die andere Seite“ zu zeigen: die, die sich nicht integrieren wollen und ihr fundamentalistisches Gedankengut wenn nötig gewaltsam verbreiten wollen. In *Auf der anderen Seite* werden diese von zwei fundamentalistischen Moslems dargestellt, die Yeter drohen, ihr etwas anzutun, sollte sie nicht aufhören, sich zu prostituieren. Diese Drohung ist die direkte Ursache dafür, dass sie Alis Angebot annimmt und zu ihm zieht. Trotz ihrer Flucht holt sie der Tod am Ende ein als sie den eifersüchtigen und betrunkenen Ali verlassen will und er sie im Streit erschlägt. Auch Lottes Tod ist die direkte Folge eines gewaltsamen Prozesses. Ayten zuliebe holt sie die von Ayten versteckte Waffe, um deren Widerstandsbewegung zu unterstützen, und wird von derselben Waffe auf der Straße erschossen. Akins Film kann somit auch als Absage an Gewalt jeglicher Art gelesen werden, da diese nie in Lösungen, sondern nur im Tod resultieren kann.

5.2 Jean-Pierre und Luc Dardenne: Le silence de Lorna

Lornas Schweigen, wie der deutsche Titel des belgischen Films der renommierten Dardenne-Brüder lautet, beschäftigt sich in hohem Ausmaß mit dem Thema der Migration

²⁶⁵ El Hissy 2009, S.186.

und ihrer unschönen Schwesternschaft mit dem Menschenhandel. Obwohl Menschenhandel und Versklavung bei weitem keine neuen Themen sind, sind sie auch heute noch im Herzen Europas topaktuell jedoch kaum sichtbar. Mit dem Ende des Kalten Krieges und der Öffnung des Eisernen Vorhangs hat in Europa eine Migrationsbewegung eingesetzt, die Menschenhandel zu einem ernsthaften sozialen Problem eskalieren ließ. In den meisten Fällen hat man es mit illegalem Sexhandel zu tun, doch die von der UNO im Jahr 2000 festgeschriebene Definition von Menschenhandel²⁶⁶ inkludiert auch den illegalen Transport von Kindern, die Ausbeutung von illegalen Einwanderern als Arbeitskräfte und den illegalen Handel von Organen und Körperteilen.²⁶⁷ Zuzüglich zu diesen Aspekten schlagen Brown, Iordanova und Torchin vor, auch das professionelle Schmuggeln von Migranten über nationale Grenzen als Menschenhandel zu definieren.²⁶⁸ Die stetige Erweiterung der EU und die damit verbundene Abschottung nach außen²⁶⁹ hat die Zentralisierung Europas in einem Ausmaß verstärkt, dass Europa zu einem Zufluchtsort für politische Flüchtlinge aber auch Menschen auf der Suche nach Arbeit und besseren Lebensverhältnissen werden ließ. Illegale Immigranten leben zu tausenden in Europa, doch bleiben innerhalb der Grenzen der EU unsichtbar, weshalb auf ihre Lage kaum aufmerksam gemacht werden kann. Als unsichtbare Bürger Europas können sie es nicht wagen, an die Öffentlichkeit zu gehen und leben darum in einem Zwischenraum, der sie unzugänglich für soziale Unterstützung und das nationale Rechtssystem macht. Wenn illegale Immigranten also im Kino dargestellt werden, so geschieht dies immer durch den Blick anderer, die die Situation nur aus Beobachtungen und Erzählungen, jedoch nicht aus eigener Erfahrung kennen. Die Filme, die in diesen Bereich fallen, behandeln in erster Linie zwei Schlüsselthemen. Während in *Auf der anderen Seite* das Motiv der Bewegung Ausdruck einer transnationalen Gesellschaft ist, leiden Menschen, mit denen illegaler Handel betrieben wird, unter der Unmöglichkeit, sich frei bewegen zu können. Das zweite Schlüsselthema manifestiert sich im Körper des illegalen Einwanderers, der von physischer Arbeit geprägt ist.

Lornas Schweigen spielt in dem kriminellen Netzwerk, das sich aus der Eurozentrierung

²⁶⁶ "Trafficking in persons" shall mean the recruitment, transportation, transfer, harbouring or receipt of persons, by means of the threat or use of force or other forms of coercion, of abduction, of fraud, of deception, of the abuse of power or of a position of vulnerability or of the giving or receiving of payments or benefits to achieve the consent of a person having control over another person, for the purpose of exploitation. Exploitation shall include, at a minimum, the exploitation of the prostitution of others or other forms of sexual exploitation, forced labour or services, slavery or practices similar to slavery, servitude or the removal of organs. United Nations 2000, Article 3a.

²⁶⁷ Vgl. Brown/Iordanova/Torchin 2010, S.2.

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S.2f.

²⁶⁹ Vgl. Begriff des „fortress Europe“ S.97.

und der daraus resultierenden Anziehung entwickelt hat. Lorna, eine albanische Immigrantin, hat durch die Heirat mit einem belgischen Drogensüchtigen die belgische Staatsbürgerschaft erhalten während ihr Ehemann Claudy im Gegenzug finanziell von dem Geschäft profitiert. Hinter dem Arrangement agiert der Taxifahrer Fabio als kontrollierende Instanz, an den Lorna aufgrund seiner Vermittlung nach Europa gebunden ist. Fabios Plan reicht jedoch weiter. Er will Claudy mit einer Überdosis töten, damit Lorna im Anschluss einen reichen russischen Immigranten heiraten kann, der für die „Europäisierung“ gutes Geld zahlen würde. Als Claudy mit den Drogen aufhört, wendet er sich ausgerechnet an Lorna, ihm dabei helfen clean zu bleiben. Für Claudy scheint sich tatsächlich alles zum Besseren zu wenden. Er schafft es, den Drogen zu entsagen und zwischen ihm und Lorna entwickeln sich zarte Gefühle. Obwohl sich Lorna eine Zukunft mit dem Arbeitsmigranten Sokol aufbauen möchte, schläft sie mit Claudy und bittet Fabio von seinem Plan abzuhalten, um stattdessen die Scheidung einreichen zu können. Kurz darauf wird ihr Ehemann tot durch Überdosis aufgefunden und Fabio möchte das Geschäft mit dem Russen so schnell wie möglich abschließen. Lorna, verstört durch Claudys Tod, sabotiert das Geschäft, indem sie erzählt, sie wäre schwanger mit Claudys Baby. Unter dem Zwang Fabios und Sokols geht sie in die Abtreibungsklinik, nur um herauszufinden, dass sie gar nicht schwanger ist. Für ihn nun nutzlos geworden, schickt Fabio Lorna zurück nach Albanien. Auf dem Weg dorthin schlägt sie mir einem Stein auf ihren „Chauffeur“ Spirou ein und flieht in die Wälder, in denen sie in einer verlassenen Holzhütte Zuflucht findet und mit ihrem in ihrer Phantasie existierenden ungeborenen Kind spricht.

Das Dilemma für Lorna ist moralischer Natur. Indem Claudy sein Vertrauen in sie steckt, sein Geld zu verwalten und ihm dabei zu helfen, drogenfrei zu bleiben, akzeptiert sie eine Verantwortung für ihn, die sie im Endeffekt nicht erfüllen kann. Auch wenn Claudy von Fabio getötet wird, obwohl Lorna ihn bittet es nicht zu tun, wusste sie von Vornherein von dem Plan und schwieg anstatt ihren Landsmann Fabio bei der Polizei zu denunzieren. Lornas emotionales Zerwürfnis äußert sich in der eingebildeten Schwangerschaft, durch die sie Claudy am Leben lassen will. Obwohl Claudy als Belgier nicht zum Kreis der illegalen Immigranten gehört, wurde er quasi in das Netzwerk eingeheiratet. Genau wie die Immigranten leidet er unter einer Bewegungsunfreiheit, die in seinem Fall die Wurzeln in den Drogen hat. Er geht soweit, sich in seiner Wohnung einzusperren und den Schlüssel beim Fenster hinauszuerwerfen, um nicht in die Versuchung zu kommen, sich Drogen zu kaufen. Erst nach seinem Entzug kauft er für sich und Lorna ein Fahrrad, das ihm etwas Bewegungsfreiheit verschafft. Indem Fabio Claudy tötet, schlagen Brown et al. vor,

verweigert er ihm und in der Erweiterung auch Lorna, die Behaglichkeit sich frei zu bewegen.²⁷⁰ Lorna, deren belgische Staatsbürgerschaft offiziell anerkannt wurde, hätte die Freiheit zu gehen, wohin sie wollte, doch schafft es nicht, sich in die belgische Gesellschaft in Liège zu integrieren. Sie bleibt exkludiert durch ihr Schweigen, das sie daran hindert, mit den Menschen, die nunmehr ihre Landsleute sind, zu interagieren. „Without a voice in society, Lorna is unheard in a manner similar to the way in which trafficked humans are often invisible.“²⁷¹

Lornas Schweigen unterscheidet sich grundlegend von *Auf der anderen Seite*. Im Film der Dardenne-Brüder sind die Grenzen Europas deutlich vorhanden. Sie unterscheiden das Zentrale vom Marginalen, das Erstrebenswerte vom Unwichtigen. Integration ist in der Welt Lornas eine rein geschäftliche Angelegenheit und beschränkt auf den Besitz der richtigen Papiere. Dass Lorna am Ende trotz ihres scheinbaren Erfolgs alleine dasteht, liegt daran, dass sie in ihrem Bestreben, etwas Eigenes zu besitzen – Sokol und sie planten eine Snackbar zu kaufen – andere menschliche Beziehungen abseits ihrer „Geschäftspartner“ gänzlich vernachlässigt hat. Ähnlich wie *Rosetta*²⁷² im gleichnamigen Film der Brüder Dardenne verliert auch Lorna in ihrem Erstreben nach Normalität nach und nach ihre Menschlichkeit. Erst indem sie zu Fuß in die Wälder flieht, anstatt den schnellen und depersonalisierten Transportweges des Autos zu wählen, schafft sie es ihre Menschlichkeit zu behalten.²⁷³

5.3 Philippe Lioret: Welcome

In Philippe Liorets politischem Sozialdrama ist die Grenze eine nationale und gleichzeitig geographische. Der Ärmelkanal als engste Stelle zwischen Frankreich und England bietet vielen Immigranten die Illusion, in dieser Meerenge leichter einen Weg nach Großbritannien zu finden, wo sie glauben, Arbeit und somit ihr Glück zu finden.

Welcome erzählt die Geschichte des 17jährigen Kurden Bilal, der nach seiner Flucht aus dem Irak nach über drei Monaten in der Hafenstadt Calais angelangt ist. In London wartet seine heimliche Liebe Mina auf ihn, die mit ihrer Familie emigriert ist und Bilal scheint das Glück hold. Er bezahlt einen Flüchtlingsschlepper, ihn über die Grenze zu bringen, doch er gerät in Panik und fliegt mitsamt den anderen im Lastwagen auf. Er beginnt im

²⁷⁰ Vgl. Brown/Iordanova/Torchin 2010, S.208.

²⁷¹ Ebd. S.209.

²⁷² *Rosetta* (BE/FR 1999). Jean-Luc und Pierre Dardenne (Regie).

²⁷³ Ebd. S.208.

städtischen Hallenbad zu schwimmen und trifft dort auf den ehemaligen Olympiasieger und Schwimmlehrer Simon, den Bilals Leidenschaft und Willenskraft beeindruckt. Selbst vor den Trümmern seiner Ehe stehend, engagiert sich Simon für den jungen Flüchtling, der den Ärmelkanal durchschwimmen will, nur um der Liebe willen. Er selbst konnte nicht einmal die Straße überqueren, um seine Frau zurückzugewinnen. Unter den tausenden von Flüchtlingen, die in der Wirklichkeit beim Versuch einer illegalen Einwanderung nach Europa jährlich ihr Leben verlieren, repräsentiert Bilals fiktive Geschichte nur einen von ihnen. Doch es ist die Geschichte vieler, die trotz ihrer Fiktionalität durch die akribische Recherche einen dokumentarischen Charakter aufweist. Thema des Films ist nicht nur die Überschreitung der geographischen Grenze, an der Bilal kurz vor dem Ziel schließlich scheitert und ertrinkt, er beleuchtet auch die Grenzen der Menschlichkeit, die in Frankreich durch den Artikel L622-1 der CESEDA²⁷⁴, sehr eng gefasst sind. Demnach macht sich jeder des „Delikts der Solidarität“ schuldig, der einem illegalen Flüchtling hilft. Wem nachgewiesen werden kann einem Flüchtling geholfen zu haben, kann mit bis zu fünf Jahren Gefängnis und einer Geldstrafe von 30 000 Euro bestraft werden, egal ob Menschenschmuggler oder mitleidiger Bürger. Solidarität wird in diesem Zusammenhang mit Menschenschmuggel gleichgesetzt – ein Umstand, der genauso ironisch anmutet wie der Titel des Films. „»Welcome« ist demnach als die scheinheilige und nichtssagende Begrüßung auf dem Fußabtreter vor einer verschlossenen Eingangstür zu verstehen.“²⁷⁵ Als der Film 2009 in Frankreich ausgestrahlt wurde, wurde ein politischer Diskurs damit in Bewegung gesetzt, der die Abschaffung des aus dem Jahr 1945 stammenden Gesetzes verlangte. Zwar wurde der Antrag auf der Nationalversammlung im April 2009 diskutiert, doch die Gesetzeslage ist noch immer dieselbe. Die illegalen Flüchtlinge leben vor Calais im Ghetto, im sogenannten Dschungel. Nur wenige Franzosen wagen es, den Illegalen zu helfen und sie zumindest an Ausgabestellen mit Essen zu versorgen. Die Genfer Flüchtlingskonvention sowie die Europäische Menschenrechtskonvention verspricht jedem Flüchtling Unterstützung. Die Realität in Calais grenzt die Flüchtlinge in ihrem Ghetto von der französischen bzw. europäischen Bevölkerung ab. Waren in den beschriebenen Filmen der beiden vorangegangenen Kapiteln die Protagonisten noch selbst für ihre Integration verantwortlich, wird hingegen in *Welcome* die Unmöglichkeit von Integration aufgrund der strengen Migrationsgesetze Frankreichs und der strukturellen Barrieren aufgezeigt.

Die Bilder Englands im Film schlagen eine geographische Nähe der beiden Länder

²⁷⁴ Code d'Entrée et du Séjour des Etrangers et du Droit d'Asile = das Ausländerrecht Frankreichs.

²⁷⁵ Kreitmeyr 2010.

Frankreich und England vor, die sich aus dem Blickwinkel der vertriebenen und enteigneten Opfer der Weltpolitik als eine unüberquerbare Nähe herausstellt.²⁷⁶ Die 34 Kilometer Wasser, die zwischen Bilal und Mina liegen, bilden eine Grenze, die Menschen infolgedessen in Kategorien einteilt: die, die diese Grenze überschreiten dürfen und die, denen der Übertritt verweigert wird. *Welcome* hat den Anspruch Fiktion mit sozialer Realität zu vermischen und darf damit dem Film nicht das vom Zuschauer ersehnte Happy-End geben. In der Betroffenheit und in der Trauer der Zuschauer um Bilal liegt im Endeffekt der Anspruch des Films. *Welcome* hat es geschafft, aus dem Rahmen des Kinos herauszutreten²⁷⁷ und die Schicksale zahlreicher anonymen Flüchtlinge sichtbar zu machen.

²⁷⁶ Vgl. Mazdon 2010. S.12.

²⁷⁷ Vgl. Maurer 2009.

Resumé

Als ich vor etwa eineinhalb Jahren begann, mich näher mit der Europäischen Union und europäischer Kulturpolitik auseinanderzusetzen, drängte sich mir der Vergleich mit einem Labyrinth auf, da es einiger Zeit bedarf, bis man eruiert hatte, welche Institution in der EU welche Aufgaben hatte. Die Tatsache, dass es einen Europäischen Rat, einen Rat der Europäischen Union und einen Europarat gibt, war nur eines der verwirrenden Rätsel, die es zu entschlüsseln galt. Die Erkenntnis, die ich aus meiner Beschäftigung mit dem Thema EU und in weiterer Folge Integration, Kultur und Film gewonnen habe, ist zum einen, dass sich hinter dieser unübersichtlichen Institution eine Organisation versteckt, die zwar nicht perfekt ist, doch Erhebliches leistet, die europäische Integration Wirklichkeit werden zu lassen. Zum anderen wurde mir aus der geschichtlichen Betrachtung deutlich, dass die Mühlen eines Organs von solchem Ausmaß langsam mahlen. Nicht anders kann ich mir sonst erklären, dass es bis 1993 dauern sollte, bis die europäische Kulturpolitik in den Verfassungsvertrag der Europäischen Gemeinschaften aufgenommen wurde. Auch im Bereich der audiovisuellen Medien als Teilbereich der Kulturpolitik konnte ab diesem Zeitpunkt effizienter gearbeitet werden, wenngleich die wohl wichtigsten Neuerungen in der europäischen Filmlandschaft mit den Programmen Media und Eurimages bereits 1989 eingeführt worden waren. Auf dieser Basis ist es der EU bis heute möglich, wertvolle finanzielle Unterstützung für Filmproduktionen und –distributionen vor allem dort zu geben, wo die nationalen Förderungen nur dürftig vorhanden sind. Der Umstand, dass von der EU ausschließlich Koproduktionen gefördert werden, gibt auch marginalisierten und kleinen Ländern die Möglichkeit von der Peripherie ins Zentrum Europas zu rücken. Wenngleich die kinematographische Lage in Europa alles andere als rosig aussieht, so spricht die hohe Produktionsanzahl von europäischen Filmen für das reiche Potential der europäischen Filmindustrie. Auf wirtschaftlicher Ebene muss daher verstärkt die Distribution Beachtung finden, die im Zeitalter des Internets einfacher wäre denn je zuvor. Der Blick auf das deutsche Kino zeigt, dass immer mehr türkischstämmige Regisseure die Kamera in die Hand nehmen und ihrer Kultur durch Bilder Ausdruck verleihen. In der Entwicklung vom Kino der Fremdheit bis zum Interkulturellen Kino kommt am deutlichsten das veränderte Bild von Migranten bzw. Menschen mit Migrationshintergrund zum Vorschein. Die aktuelle Tendenz geht seit *Erkan & Stefan* in Deutschland dahingehend, dass türkisch-deutsche Komödien auf dem Vormarsch sind. *Soul Kitchen*²⁷⁸

²⁷⁸ *Soul Kitchen* (DE 2009). Fatih Akin (Regie).

und *Almanya – Willkommen in Deutschland*²⁷⁹ sind zwei der aktuellsten Beispiele dafür, dass die zeitgenössischen türkisch-deutschen Filmemacher bereits über die Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen zu leben, hinausgewachsen sind. Mit einer guten Prise Humor machen sie Familienstreitigkeiten und unterschiedliche Weltvorstellungen zwischen den Generationen zum Thema ihrer Filme und durchstoßen damit die Grenze, die man bis vor Kurzem noch zwischen deutschem Kino und deutsch-türkischem Migrationskino gezogen hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Film im Dienste der Integration Europas ein wirkungsvolles und machtvolles Werkzeug ist. Durch seine Allgegenwärtigkeit und seine Wirkung auf einer emotionalen Ebene beeinflusst er fast unbemerkt das großteils negative Bild über kulturell Andere in der Gesellschaft. Um Integration in Europa aber wirklich möglich zu machen, muss dem „Ruck nach rechts“, wie er in zahlreichen europäischen Staaten zu beobachten ist²⁸⁰, in allen Bereichen der europäischen und nationalen Politik entgegengearbeitet werden. Die Initiativen der europäischen Kulturpolitik sowie private und staatliche Einrichtungen für MigrantInnen sind vorhanden und auch die Möglichkeiten sich als „Inländer“ in diesen Prozess einzubinden und aktiv Integration zu betreiben. Jedoch bleiben diese Initiativen zu oft im Verborgenen, da in der Öffentlichkeit nicht darauf aufmerksam gemacht wird. Grundlage jeder Marketingstrategie ist es, Aufmerksamkeit zu erregen. Das muss sowohl im Bereich des europäischen Films geschehen als auch im friedlichen Umgang mit MigrantInnen. Wenn es die europäische Kulturpolitik schafft, Integrationspolitik mit Öffentlichkeitsarbeit über die Plattform des Films zu verbinden, kann die Macht des Films als Medium der Integration potentiell gesteigert werden. Das Ziel muss es sein, die öffentliche Meinung dahingehend zu ändern, dass Differenz und Vielfalt als Bereicherung wahrgenommen wird und nicht als Bedrohung. Im Bereich der Kultur wird das schon als selbstverständlich empfunden und gerade das Kino versucht mit eindrucksvollen Bildern diesem Gefühl einer Bedrohung entgegenzuwirken. Doch abseits des kulturellen und intellektuellen Diskurses hört man auf der Straße, dass man fremd im eigenen Land wäre und dass Ausländer das Sozialsystem ausnutzen würden. Hier müssen Integrationsbestrebungen angesetzt. Denn erst wenn ein Umdenken in den Köpfen dieser Menschen stattgefunden hat, werden sie MigrantInnen als

²⁷⁹ *Almanya – Willkommen in Deutschland* (DE 2011). Yasemin Samdereli (Regie).

²⁸⁰ Vgl. u.a. den Einzug rechtsextremer Schweden ins Parlament im September 2010, der legal praktizierte Faschismus in Italien, der Zuwachs von Wahlstimmen für H.C. Strache in Österreich oder Marine Le Pen in Frankreich.

Gleichgesinnte und Gleichwertige begegnen können.

Bibliographie

Selbstständige Literatur

AKIN, Fatih: Gegen die Wand: Das Buch zum Film. Drehbuch, Materialien, Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.

ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, ⁶2007.

AUGÉ, Marc: non-places. introduction to an anthropology of supermodernity. London-New York: Verso, 1995.

BECK, Ulrich: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Zweite Moderne), 1997.

BHABHA, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg, 2000.

BÖTTGER, Tatjana: Das Beihilferegime im Mediensektor in vergleichender Perspektive. Die EU zwischen strikter Beihilfekontrolle gegenüber den Mitgliedstaaten und sich entwickelnden globalen Vorgaben anhand von Beispielen aus der Film- und Fernsehförderung. Norderstedt: Grin Verlag, 2007.

BROWN, William/IORDANOVA, Dina/TORCHIN, Leshu: Moving People, Moving Images. Cinema and Trafficking in the New Europe. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2010.

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Gegen die Wand. Filmheft von Andrea Wienen und Holger Twele. Bönen: DruckVerlag Kettler, 2004.

Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia (Hrsg.): Die Klasse. Filmheft. Quedlinburg: Quedlinburg DRUCK GmbH, 2008.

ELSAESSER, Thomas: European cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

EVERETT, Wendy: European Identity in Cinema. Bristol-Portland: Intellect Books, ²2005.

GAGNEBIN, Jean-Marie: Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2001.

GROTH, Sibylle: Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Marburg: Tectum Verlag, 2003.

HALL, Stuart: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument, 1994.

Institut für Kino und Filmkultur im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): East is East. Filmheft von Arne Sauer. Augsburg: Dinodruck + medien GmbH, 2001.

- IORLANOVA, Dina: Cinema of the other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film. London-New York: Wallflower Press, 2003.
- KEUPP, Heiner (u.a): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.
- KRETZSCHMAR, Sonja: Fremde Kulturen im europäischen Fernsehen. Zur Thematik der fremden Kulturen in den Fernsehprogrammen von Deutschland, Frankreich und Großbritannien. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 2002.
- KRIENKE, Markus / BELAFI, Matthias (Hrsg.): Identitäten in Europa-Europäische Identität. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2007.
- LEIßE, Olaf: Europa zwischen Nationalstaat und Integration. Wiesbaden: VS Verlag, 2009.
- MARKS, Laura U.: The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Duke University Press, 2000.
- NAFICY, Hamid: An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2001.
- POMIAN, Krzysztof: Europa und seine Nationen. (=Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 18), Berlin: Wagenbach, 1990.
- QUENZEL, Gudrun: Konstruktionen von Europa. Die europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union. Bielefeld: transcript Verlag, 2005.
- RADOJEVIC, Nadja: Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen europäischen Identität. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- SCHWENCKE, Olaf/BÜHLER, Joachim/WAGNER, Marie Katharina (Hrsgg.): Kulturpolitik A-Z. Ein Handbuch für Anfänger und Fortgeschrittene. Berlin: B&S Siebenhaar Verlag, 2009.
- SCHWENCKE, Olaf: Das Europa der Kulturen – Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven von den Anfängen bis zum Vertrag von Lissabon (=Texte zur Kulturpolitik, Band 14). Kulturpolitische Gesellschaft e.V., Bonn/Essen: Klartext Verlag, 2010.
- SIMMEL, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig: Duncker&Humblot, 1908.
- SINGER, Otto: Schwerpunkte der EU-Kulturpolitik für 2009. Info-Brief WD 10-3000-002/09. Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages 2008, 18. Februar 2009.
- TARR, Carrie: Reframing Difference. Beur and banlieue filmmaking in France. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- TATE, Shirley Anne: Black skins, black masks: Hybridity, dialogism, performativity.

Burlington: Ashgate, 2005.

TÜRKMEN, Ceren: Migration und Regulierung. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2008.

WASILEWSKI, Viktoria: Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2009.

Unselbstständige Literatur und Artikel

AKIN, Fatih: Offener Brief. In: *Migazin* „Fatih Akin boykottiert Film Premiere in der Schweiz“. 4. Dezember 2009. URL: <http://www.migazin.de/2009/12/04/fatih-akin-boykottiert-filmpremiere-in-der-schweiz/> (21. Februar 2011).

ALBERT, Mathias: Von Rom nach Istanbul (und zurück): Europas Grenzen und ihre Entgrenzung. In: Reuber/Strüver/Wolkersdorfer: *Politische Geographien Europas – Annäherung an ein umstrittenes Konstrukt*. Münster: Lit Verlag, 2005. S.55-72.

BÄßLER, Kristin: Heimat + Film = Heimatfilm? In: *Politik und Kultur*, Nov-Dez 2009, S.2-3.

BAUMAN, Zygmunt: From pilgrim to tourist – or a short history of identity. In: Hall, Stuart/du Gay, Paul (Hrsg.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996. S.18-36.

BERGFELDER, Tim: National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. In: *Media, Culture & Society* 27 (3)/2005, S. 315-331. URL: <http://mcs.sagepub.com/content/27/3/315> (30. Jänner 2011).

BERGFELDER, Tim: Review. Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, 563pp. In: *Screen* 47 (3)/2006. Oxford University Press. S.373-378.

BERGHAHN, Daniela: Diaspora. In: *Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europa*. 10. Oktober 2006. URL: <http://www.migrantcinema.net/glossary/term/diaspora> (16. Februar 2011).

BÖHM, Wolfgang: Türkei will die EU dominieren. In: *Die Presse*, 24. September 2010. URL: <http://diepresse.com/home/politik/eu/596775/index.do?from=suche.intern.portal>. (03. Oktober 2010).

CRABB, Alison: Gemeinsame Anstrengungen für gemeinsame Ziele. Die europäische Kulturagenda. In: *Politik und Kultur*. Mai-Juni 2010. S.24.

DAWTREY, Adam: Changing Channel: France becomes the unlikely saviour of British film. In: *The Guardian*, 7. Oktober 2010.
URL: <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2010/oct/07/france-saviour-british-film> (7. Oktober 2010).

DELORS, Jacques: Address to the opening of the European Parliament 12 March 1985.

- Commission programme for 1985. In: *Debates of the European Parliament*. OJ Nr. 2-324, Luxemburg.
- ELEFTherIoTIS, Dimitris: Cultural difference and exchange: a future for European film. In: *Screen* 41 (1)/2000, Oxford University Press. S.92-101.
- EL HISSY, Maha: Transnationaler Grenzverkehr in Fatih Akins *Gegen die Wand* und Auf der anderen Seite. In: Schmitz, Helmut (Hrsg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. (=Amsterdamer Beiträge zu neueren Germanistik Bd. 69) Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. S.169-186.
- FRANKE, Steffi: György Konráds „Mein Traum von Europa“: Die Mitteleuropadiskussion der 1980er Jahre. In: *Themenportal Europäische Geschichte*, 2008. URL: <http://www.europa.clio-online.de/2008/Article=320>. (03. Oktober 2010).
- FUCHS, Dieter/GERHARDS, Jürgen/ROLLER, Edeltraud: Wir und die anderen. Ethnozentrismus in den zwölf Ländern der europäischen Gemeinschaft. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 45/1993. S. 238-253.
- GABRIEL, Oscar W.: Einleitung. Die EU-Staaten im Vergleich: Strukturen, Prozesse, Politikinhalt. In: Gabriel, Oscar W./Brettschneider, Frank (Hrsg.): *Die EU-Staaten im Vergleich: Strukturen, Prozesse, Politikinhalt*. Opladen: Westdt. Verlag, ²1994. S.9-19.
- GARCIA Acuna, Fernando/MATAMOROS, Ariadna (Übersetzung Weisensee, Jan): Cédric Klapisch: „Europas Identität wurde nicht in Brüssel erfunden“. Interview. 21. März 2007. In: *cafébabel.com*. *Das Europamagazin*. URL: <http://www.cafebabel.de/article/20425/europas-identitat-wurde-nicht-in-brussel-erfunden.html> (22. Mai 2010).
- GÖKTÜRK, Deniz: Verstöße gegen das Reinheitsgebot. Migrantenkino zwischen wehleidiger Pflichtübung und wechselseitigem Grenzverkehr. In: Mayer, Ruth/Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*. St.Andrä/Wörtern: Hannibal, 1998. S.99-114.
- GÖKTÜRK, Deniz: Jenseits der subnationalen Leidskultur. Transnationale Rollenspiele im Kino. 2000. URL: <http://eipcp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (18. Februar 2011).
- GRABER, Christoph Beat: GATS 2000. Strategien für den Europäischen Film. In: *medialex* 2/1999. S.86-97.
URL: http://www.unilu.ch/deu/christoph_beat_graber_prof_dr_iur_100470.html (6. November 2010).
- GRABER, Christoph Beat: The new Unesco convention on cultural diversity: A counterbalance to the WTO? In: *Journal of Economic International Law* 9 (3), 8. August 2006, S.553-574.
URL: http://www.unilu.ch/deu/christoph_beat_graber_prof_dr_iur_100470.html (6. November 2010).
- GRANDE, Edgar: Differenz als Potential – Das kosmopolitische Europa. In: Jöhler, R./Thiel, A./Schmid, J./Treptow, R.: *Europa und seine Fremden. Die Gestaltung*

kultureller Vielfalt als Herausforderung. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S.27-40.

HALL, Stuart: Kulturelle Identität und Diaspora. In: Mehlem, Ulrich (Hrsg.): *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2. Berlin-Hamburg: Argument Verlag, 1994. S.26-43.

HALL, Stuart: Die Frage der kulturellen Identität. In: Mehlem, Ulrich (Hrsg.): *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2. Berlin-Hamburg: Argument Verlag, 1994. S.180-222.

ISENSEE, Josef: Nachwort. Europa – die politische Erfindung eines Erdteils. In: Isensee, Josef (Hrsg.): *Europa als politische Idee und als rechtliche Form*. (=Wissenschaftliche Abhandlungen und Reden zur Philosophie, Politik und Geistesgeschichte Bd. 19) Berlin: Duncker und Humblot, ²1994. S.103-138.

IVERSEN, Fritz: Gibt es für kleine Länder einen großen Markt? In: Bader et al. (Hrsg.): *Sehen und Gesehen werden. Filmmarketing in kleinen europäischen Filmländern*. Wien: PVS Verleger, 2000. S.17-24.

IVERSEN, Fritz: Man sieht nur, wovon man gehört hat. Mundpropaganda und die Kinoauswertung von Independents und anderen Non-Blockbuster-Filmen. In: Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (Hrsg.): *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Zürich: Schüren, 2005. S.176-192.

KANZLER, Martin (u.a.): The circulation of European co-productions and entirely national films in Europe 2001 to 2007. Report prepared for the Council of Europe Film Policy Forum co-organised by the Council of Europe and the Polish Film Institute. Krakow, 11-13 September 2008.

KEPPLER, Angela: Mediale Kommunikation und kulturelle Orientierung. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Medienforschung. In: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 2 (3)/2001 Art. 23. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0103234>. (14. Jänner 2011).

KIRCHMAYR, Maria: Review of Figurations of Italian Migration in International Cinema. In: *H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews*, Mai 2011. URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=33257> (11. Mai 2011).

KREITMEYER, Nadine: Ein wahrhaft warmes „Welcome“. In: *Politik.de. Information, Diskussion, Interaktion*. URL: <http://www.politik.de/forum/kultur/220149-welcome.html> (1. März 2011).

LE FLOCH-ANDERSEN, Line: Kino und Kredite. In: *ifa Zeitschrift für Kulturaustausch* 1/2001. URL: <http://www.ifa.de/pub/kulturaustausch/archiv/zfk-2001/traumfabrik-europa/floch-andersen/> (20. September 2010).

LISSMANN, Konrad Paul: Grenzen und Grenzüberschreitungen. In: Busek, Erhard (Hrsg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen*. Wien: Verlag Österreich, 2005. S.12-28.

LUTZ, Helma: Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration. In: Karpf, Ernst u.a. (Hrsg.): *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von*

- Fremden im Film*. (=Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 12) Marburg: Schüren, 1995. S.77-97.
- MACNAB, Geoffrey: The Life and Death of the UK Film Council. In: *Sight & Sound. The International Film Magazine*, Oktober 2010, Volume 20 Issue 10, S.34-38.
- MALL, Ram Adhar: Kulturelle Begegnung aus interkultureller Sicht. In: Karpf, Ernst u.a. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: *Zur Inszenierung von Fremden im Film*. (=Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 12) Marburg: Schüren, 1995. S.63-76.
- MAURER, Andrea: Das verdrängte Elend. In: *3sat Kulturzeit*, 17. April 2009. URL: <http://www.3sat.de/kulturzeit/tips/133000/index.html> (15. Dezember 2010).
- MAZDON, Lucy: Introduction. Franco-British Cinematic Relations: An Overview. In: Mazdon, Lucy/Wheatley, Catherine (Hrsg.): *Je t'aime... moi non plus. Franco-British cinematic relations*. Oxford: Berghahn Books, 2010. S.1-18.
- MICHELS, Georg: Europa im Kopf – Von Bildern, Klischees und Konflikten. Discussion Paper, C93. *Zentrum für Europäische Integrationsforschung*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2001. URL: <http://www.zei.de>. (01. Oktober 2010).
- MÜLLER-RICHTER, Klaus: Phantasmagorien der Rückkehr aus der Migration-Fatih Akins kinematografische Konstruktion und Inszenierung von Heimaträumen. In: Müller-Richter, Klaus/Uritescu-Lombard, Ramona (Hrsg.): *Imaginäre Topografien. Migration und Verortung*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S.177-194.
- MUSCHG, Adolf: Vielfalt heißt: Konflikt, Widerspruch, anders sein. In: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (Hrsg.): *kultur.macht.europa. europa.macht.kultur. Begründungen und Perspektiven europäischer Kulturpolitik. Dokumentation des Vierten Kulturpolitischen Bundeskongresses am 7./8. Juni in Berlin*. Essen: Klartext Verlag, 2008. S.36-44.
- NAFICY, Hamid: Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Shohat, Ella/Stam, Robert (Hrsg.): *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media*. New Brunswick-New Jersey-London: Rutgers University Press, 2003. S.203-226.
- NEUMANN, Birgit: Literarische Inszenierungen und Interventionen: Mediale Erinnerungskonkurrenz in Guy Vanderhaeghes *The Englishmen's Boy* und Michael Ondaatjes *Running in the Family*. In: Erll, Astrid (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität-Historizität-Kulturspezifität*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004. S.195-215.
- PARKER, Alan: Towards a Sustainable Film Industry. URL: <http://www.ukfilmcouncil.org.uk/threeyearplans> (22. September 2010).
- PLODER, Andrea: Ready to be Irritated? Sensitizing the Methods of Qualitative Intercultural Communication Research through Post-colonial Theory. In: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, North America, 10. Jänner 2009. URL: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1232/2678> (5. Februar 2011).

- RASCAROLI, Laura: New voyages to Italy: postmodern travellers and the Italian road film. In: *Screen* 44 (1)/2003. Oxford University Press. S.71-91.
- ROSELLO, Mireille: ‚Wanted‘: Organs, Passports and the Integrity of the Transient’s Body. In: *Paragraph* 32 (1)/2009, Edinburgh University Press. S.15-31.
- SAID, Edward: The Clash of Ignorance. In: *The Nation*, 22. Oktober 2001. URL: <http://www.thenation.com/article/clash-ignorance> (13. Dezember 2010).
- SCHEYTT, Oliver: Blick zurück nach vorn –Von der neuen zur aktivierenden Kulturpolitik. 30 Jahre Kulturpolitische Gesellschaft e.V. In: *Kulturpolitische Mitteilungen* Nr. 113 II/2006. S.29-37.
- SCHWENCKE, Olaf/RYDZY, Edda: Kulturelle Vielfalt – Agens europäischer Entwicklung und Herausforderung deutscher Kulturpolitik. In: Institut der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V./Sievers, Norbert und Wagner, Bernd (Hgg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2006. Band 6. Thema: Diskurs Kulturpolitik*. Essen: Klartext Verlag 2006. S.85-94.
- SEEßLEN, Georg: Das Kino der doppelten Kulturen. Le Cinema du métissage. The Cinema of inbetween. Erster Streifzug durch unbekanntes Kino-Terrain. In: *epd Film* 12/2000. S.22-29.
- SINGER, Otto: Schwerpunkte der EU-Kulturpolitik für 2009. Info-Brief WD 10-3000-002/09. (=Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages). 18. Februar 2009.
- TARR, Carrie: Le Thé au harem d’Archimède (Tea in the Harem). In: *Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*. 29. Mai 2006. URL: http://migrantcinema.net/films/details/the_au_harem_darchimede (16. Februar 2011).
- THIEL, Ansgar et al.: Europa und seine Fremden – Migration, Integration und die Gestaltung kultureller Vielfalt. In: Jöhler, R./Thiel, A./Schmid, J./Treptow, R.: *Europa und seine Fremden. Die Gestaltung kultureller Vielfalt als Herausforderung*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S.13-26.
- TÖPPER, Stephan: Das Fremde in uns und das Eigene im Fremden. In: *campus.leben*, 29. Jänner 2010. URL: http://www.fu-berlin.de/campusleben/campus/2010/100129_bhabha/index.html (25. Februar 2011).
- WAGNER, Bernd: Anerkennung und Inklusion. Grundlagen der interkulturellen Bildung im Sachunterricht. In: www.widerstreit-sachunterricht.de, Nr. 14, März 2010 (6 Seiten) (28. Februar 2011).
- WAGNER, Gottfried: Panel 2 im Zuge des Vierten Kulturpolitischen Bundeskongresses am 7./8. Juni 2007 in Berlin. URL: <http://www.kultur-macht-europa.eu/101.html> (28. April 2010).
- WAGNER, Jürgen: The MEDIA-Game: Europäische Filmförderpolitik. Ordnungspolitische Machtspiele im Akteursnetzwerk der EU-Medienpolitik. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion*

des Politischen. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1998. S.170-195.

WINNICKI, Adam: Gedanken zur Kulturpolitik und politischen Kultur in der Weimarer Republik. In: Weber, Klaus-Dieter (Hrsg.): *Verwaltete Kultur oder künstlerische Freiheit? Momentaufnahmen aus der Weimarer Republik 1918-1933*. Kassel: kassel university press, 2002. S.275-286.

Internetquellen ohne Autor

Bundeszentrale für politische Bildung, 2009.

URL: www.bpb.de (29. August 2010).

Council of Europe: Pressemitteilung 317(2010).

URL: <https://wcd.coe.int/wcd/ViewDoc.jsp?Ref=PR317%282010%29&Language=lanGerman&Ver=original&Site=DC&BackColorInternet=DBDCF2&BackColorIntranet=FD864&BackColorLogged=FD864> (13. Februar 2010).

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle.

URL: <http://www.obs.coe.int/medium/film.html> (02. September 2010).

Ethnisches Mosaik des Ruhrgebiets. Typisierung der Stadtteile und Potenziale der Migranten. Essen: Zentrum für Türkeistudien Projekt Ruhr, 2002.

URL: <http://www.werkstadt-dortmund.de/werkstadt/.../ProjektRuhr.pdf> (13. Mai 2011).

http://ec.europa.eu/culture/portal/events/current/dialogue_de.htm (09. Juni 2010).

<http://edition.cnn.com/2010/WORLD/europe/09/29/us.europe.terror.plot/index.html> (01. Oktober 2010)

<http://eur-lex.europa.eu/Notice.do?mode=dbl&lng1=de,fr&lang=&lng2=bg,cs,da,de,el,en,es,et,fi,fr,hu,it,lt,lv,mt,nl,pl,pt,ro,sk,sl,sv,&val=448792:cs&page=&hwords=null> (23. Mai 2010).

http://europa.eu/abc/history/1945-1959/index_de.htm (04. Oktober 2010).

http://europa.eu/scadplus/glossary/open_method_coordination_de.htm (28. September 2010).

<http://europaunion.org/Kant.html> (26. Mai 2010).

<http://screenbase.screendaily.com/financials/156> (20. September 2010).

<http://userwikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=23167031> (13. Mai 2011)

<http://www.deutschland-frankreich.diplo.de/Deutsch-Franzoesische-Filmakademie,4203.html> (21. September 2010).

<http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/programm/willkommen.html> (13. Mai 2011).

<http://www.poll-derfilm.de/making-of-poll.php> (14. Mai 2011).

<http://www.screendaily.com/pathe-restructures-under-joint-team-of-ivernel-and-lacan/4031317.article> (7. Oktober 2010).

<http://www.thefreedictionary.com/palimpsest> (24. Februar 2011).

<http://www.unesco.org/new/en/unesco/about-us/who-we-are/history/> (02. Oktober 2010).

United Nations Year of Dialogue among Civilizations 2001.

URL: <http://www.un.org/Dialogue/background.html> (13. Dezember 2010).

United Nations: Protocol to prevent, suppress and punish trafficking in persons, especially women and children, supplementing the United Nations convention against transnational organized crime. 2000.

URL: <http://www.google.at/search?q=UN+trafficking+protocol+2000&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a> (1. März 2011).

Von Schumann bis Kohl – Die Wegbereiter der Europäischen Einigung. *Spiegel Online*, 15. März 2007.

URL: <http://www.spiegel.de/wirtschaft/a-471973.html> (17. Dezember 2010).

Dokumente der Europäischen Union

Amtsblatt der Europäischen Union 2007/C 306/01-271.

Amtsblatt der Europäischen Union 2008/C 115/122.

Amtsblatt der Europäischen Union 2008/C 143/06.

Amtsblatt der Europäischen Union 2008/C 143/9.

URL: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:42008X0610%2801%29:DE:NOT> (14. Februar 2010).

Amtsblatt der Europäischen Union: Beschluss Nr. 1718/2006/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 15. November 2006 zur Umsetzung eines Förderprogramms für den europäischen audiovisuellen Sektor (MEDIA 2007), L327/12-29.

Amtsblatt der Europäischen Union: Entschliessung des Rates vom 24. November 2003 zur Hinterlegung von Kinofilmen in der Europäischen Union 2003/C 295/03.

EP-Sitzungsdokument 1-282/82.

EP-Sitzungsdokument 1-409/80.

EP-Sitzungsdokument 1-422/80.

EU-Kommission: Grundsätze und Leitlinien für die audiovisuelle Politik der Gemeinschaft im digitalen Zeitalter. KOM (1999) 657.

Kommission der europäischen Gemeinschaften: Europäisches Regieren. Ein Weißbuch. KOM (2001) 428 endgültig. Brüssel, 25.Juli 2001.
URL: http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/de/com/2001/com2001_0428de01.pdf
(14. Februar 2011).

Filmverzeichnis

Bei Filmen, die direkt in der Arbeit zitiert wurden, ist die Länge des Films (Min.) hinzugefügt.

40 qm Deutschland (1986). Tevfik Baser (Regie). BRD/TR: Studio Hamburg Filmproduktion.

Almanya – Willkommen in Deutschland (2011). Yasemin Samdereli (Regie). DE: Roxy Film.

Auf der anderen Seite (2007). Fatih Akin (Regie). DVD, 115 Min. DE/TR/IT: Anka Film.

Denk ich an Deutschland – Wir haben vergessen zurückzukehren (2001). Fatih Akin (Regie). DE: Megaherz GmbH.

Die Fremde (2010). Feo Aladağ (Regie). DE: 20th Century Fox.

Die Kümmeltürkin geht (1985), Jeanine Meerapfel (Regie). BRD: Journal-Film Klaus Volkenborn.

Dirty Pretty Things (2002). Stephen Frears (Regie). UK: BBC Films.

East is East (1999). Damien O'Donnel (Regie). UK: FilmFour.

Elvjs e Merilijn (1998). Armando Manni (Regie). IT: Istituto Luce.

Entre les murs (2008). Laurent Cantet (Regie). FR: Haut et Court.

Flight (1995). Alex Pillai (Regie). UK: Hindi Pictures for BBC Screen 2.

Für ein Augenblick Freiheit (2008). Arash T. Riahi (Regie). AUT/FR/TR: Les Films du Losange.

Gegen die Wand (2004). Fatih Akin (Regie). DVD, 121 Min., DE/TR: arte.

Il toro (1994). Carlo Mazzacurati (Regie). IT: Penta Films.

Import Export (2007). Ulrich Seidl (Regie). AUT/FR/DE: Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.

Joyeux Noël (2005). Carion, Christian (Regie). DVD, 116 Min., FR/DE/BE/UK/RO: Sony Pictures Classics.

Lamerica (1994). Gianni Amelio (Regie). IT/FR/CH: Alia Film.

La sconosciuta (2006). Giuseppe Tornatore (Regie). IT/FR: Medusa Film.

L'Auberge Espagnole (2002). Cédric Klapisch (Regie). DVD, 122 Min., FR/ES: 20th Century Fox.

Le Brasier (1990). Eric Barbier (Regie). FR: Flach Film.

Le Silence de Lorna (2008). Jean-Pierre und Luc Dardenne (Regie). DVD, 105 Min., BE/FR/IT/DE: Les Films du Fleuve.

Le thé à la menthe (1984). Abdelkrim Bahlouf (Regie). BE: Daska Films.

Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran (2003). Francois Dupeyron (Regie). FR: ARP Sélection.

Politiki kouzina (2003). Tassos Boulmetis (Regie). GR/TR: Village Roadshow Productions.

Rosetta (1999). Jean-Luc und Pierre Dardenne (Regie). BE/FR: ARP Sélection.

Shirins Hochzeit (1976). Helma Sanders-Brahms (Regie). BRD: Westdeutscher Rundfunk.

Solino (2002). Fatih Akin (Regie). DE: Wüste Filmproduktion.

Soul Kitchen (2009). Fatih Akin (Regie). DE: Corazón International.

Vesna va veloce (1996). Carlo Mazzacurati (Regie). IT/FR: C.G.G. Cinematografica.

Welcome (2009). Philippe Lioret (Regie). FR: Nord-Ouest Productions.

Anhang

Abstract

Integrationspolitik war lange Zeit ein unbeachtetes Thema in Europa. Die Folge ist die allgegenwärtige Angst vor dem Fremden und damit verbunden steigender Rassismus, Antiislam und eine Rückbesinnung auf nationales Kulturgut. Meine Arbeit möchte zeigen, dass wir schon längst in einem inter- und transkulturellem Europa leben, das seine Identität nicht mehr aus der nationalen Kultur schöpft, sondern aus einer regionalen kulturellen Vielfalt, die sich durch den ständigen Prozess der Bewegung kontinuierlich verändert und vermischt. Die Politik der Europäischen Union schaffte vor allem im kulturellen Bereich die Voraussetzungen für einen Austausch zwischen Künstlern und fördert bis heute filmische Koproduktionen durch finanzielle Unterstützungen. Spannungen zwischen Ethnien, Staaten und Kulturen sind jedoch weiterhin vorhanden und bilden die Themen zeitgenössischer europäischer Filme. Neben zahlreichen sonstigen Filmbeispielen sollen im Speziellen die drei Gewinner des LUX-Filmpreises des Europäischen Parlaments von 2007-2009 - *Auf der anderen Seite*, *Lornas Schweigen* und *Welcome* - besondere Beachtung hinsichtlich der Thematik der Grenzüberschreitung und Integration erhalten. Mit dem Migrationsthema stellt sich auch immer die Frage nach der Heimat. „Wo aber ist Heimat für den Immigranten? Sie kann nur in der Kultur der Métissage selbst, im Leben zwischen den Kulturen [...] liegen. [...] Sie muss gefunden, ja, sie muss erfunden werden. Zum Beispiel durch das Kino.“ Das interkulturelle Kino bildet eines der wichtigsten Instrumente in der europäischen Integrationspolitik. Es gibt jenen eine Stimme, die am Rande der Gesellschaft stehen und vermittelt ein repräsentatives Bild der „Fremden“, die die Menschen oftmals nur fürchten, weil sie sie nicht kennen. Mit der Macht der Bilder kann jedoch ein Dialog zwischen den Kulturen eröffnet werden, der die Bahnen für ein integriertes Europa weist, das nach den Werten der Demokratie, der Menschenrechte, der Solidarität und der Vielfalt und nach dem Willen aller Bürgerinnen und Bürger Europas geleitet wird.

Curriculum vitae

Nathalie Bouteiller-Marin [mail: bm.nathalie@gmail.com]

geb. am 16. März 1986 in Linz/Österreich

AUSBILDUNGSDATEN

1996 – 2004	Bischöfliches Gymnasium Petrinum Linz
2004 - 2011	Universität Wien Studium der Deutschen Philologie und Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Erasmusaufenthalt 2008/2009	Studium am University College London (UCL) German Studies & European Cultural Studies
Mai/Juni 2010	Stipendium der Universität Wien für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten (KWA) am University College London (UCL)

EINSCHLÄGIGE BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

09 / 2009 – 01 / 2010	brut Festivalzeitung Freischwimmer , Wien/Österreich (Praktikum)
09 / 2009	ASB Travel Solutions Ltd. , London/UK (Praktikum)
07 / 2007	ORF - Radio Oberösterreich, Kulturabteilung , Linz/Österreich (Praktikum)
02 / 2006 – 06 / 2006	Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft im Zuge des Kongresses „Falsche Fährten“, Wien/Österreich (Praktikum)
07 / 2003	TMS Produktionssysteme GmbH, Marketing , Linz/Österreich (Ferialjob)

PUBLIKATIONEN

- Die Rabtaldirndln – mit einem a! *Bouteiller-Marin, Nathalie und Gunst, Marlene* – In: brut Freischwimmer Festivalzeitung 09/10. - Wien: Koproduktionshaus Wien GmbH, 2009. S. 14.
- Hgich.T – Interview als Performance. *Bouteiller-Marin, Nathalie und Gunst, Marlene* – In: brut Freischwimmer Festivalzeitung 09/10. - Wien: Koproduktionshaus Wien GmbH, 2009. S.47.
- Kritikerstimmen. *Berthold, S. / Bouteiller-Marin, N. / Faust, F. / Saischek, V.* - In: brut Freischwimmer Festivalzeitung 09/10. - Wien: Koproduktionshaus Wien GmbH, 2009. S.35.