

BEITRÄGE

Oberst Redl ist tot – es lebe die Neue Rumänische Welle! Filmische Entwicklungen in Südosteuropa

WOLFGANG ASCHAUER (Potsdam)

Das Wissen spezialisierter Landeskenner und ausgewiesener Cineasten ausgenommen ist für die hierzulande publizierte öffentliche Meinung das Filmgeschehen in Südosteuropa eine *terra incognita*. Ausnahmen wie das verdienstvolle Cottbuser Festival des osteuropäischen Films oder eine ARTE-Sendereihe über rumänische Filme (Mai 2010) bestätigen nur den Befund, dass südosteuropäische Filme im deutschsprachigen Raum kaum wahrgenommen werden. Diese Lücke zumindest teilweise und systematisierend zu schließen unternimmt der vorliegende Beitrag. Dies geschieht auf der Grundlage dessen, was man als „Standardmodell des Filmwesens“ bezeichnen könnte. Dieses Modell liegt dem größten Teil der Literatur, die sich sowohl mit dem Angebot (den Filmen) als auch mit der Nachfrage (den Zuschauern) beschäftigt, zumindest implizit zugrunde. Es geht davon aus, dass auf nationaler Ebene produzierte Filme zunächst und in erster Linie für das nationale Publikum konzipiert sind. Selbstverständlich wird dabei nicht übersehen, dass Filme auch über das Herkunftsland hinaus vertrieben werden können (Musterbeispiel ist Hollywood) bzw. dass die Nachfrage in vielen Ländern aufgrund geringen nationalen Filmschaffens zum Großteil durch ausländische Produktionen befriedigt wird (was auch für die Länder Südosteuropas gilt). Diese Erweiterungen des Standardmodells stellen es jedoch nicht in Frage, sondern modifizieren es lediglich. Die folgenden Ausführungen versuchen daher auch zu untersuchen, ob und inwieweit das Standardmodell überhaupt zur Beschreibung und Analyse des Filmwesens in Südosteuropa geeignet ist.

Der Titel des Beitrags deutet bereits den zeitlichen Rahmen an, den er durchmessen wird (vom Ende des Sozialismus bis in die jüngste Vergangenheit). Die Wahl dieser längeren Zeitspanne soll nicht dazu dienen, eine innere Gesetzmäßigkeit der Entwicklung des südosteuropäischen Films aufzudecken oder gar von einer Fort-Entwicklung oder – negativ – einem Niedergang zu sprechen. Vielmehr geht es darum, über Einzelfälle hinaus gewisse längerfristige Tendenzen zu identifizieren. Es wird dabei um das Aufzeigen von Gegebenheiten gehen, um den Blick auf Möglichkeiten des Filmschaffens und auf die Faktoren, die diesem zugrunde liegen. Im Zentrum der Betrachtungen stehen die Länder Bulgarien, Rumänien und Ungarn, bei einzelnen Punkten soll auch die Situation in Serbien, Kroatien und der Slowakei berücksichtigt werden. Zunächst werden einige kategoriale und begriffliche Festlegungen getroffen, woran sich die Entwicklung eines Beobachtungsrasters anschließt. Unter dessen Zuhilfenahme werden schließlich am Beispiel der genannten Länder wichtige Merkmale des Filmgeschehens in Südosteuropa dargestellt. Aufgrund der großen Anzahl von Filmen, die im Untersuchungszeitraum erschienen sind (für alle sechs Länder ist von über 1.000 Filmen auszugehen), können jedoch nur Schlaglichter geworfen werden,

wobei die Auswahl (Stichtag: 1.1.2011) mehreren Kriterien folgt: dem Erfolg eines Films auf dem Heimatmarkt, seinem internationalen Erfolg und nicht zuletzt auch der Bewertung durch Kinobesuch¹.

Was sind südosteuropäische Filme?

Eine erste Festlegung in Bezug auf die zu betrachtenden Filme ist deren Zuordnung zu grundsätzlichen Genres. So sollen lediglich abendfüllende Spielfilme betrachtet werden, nicht Dokumentar- oder Kurzfilme. Des Weiteren geht es um Kinofilme, nicht um Filme, die nur für die Fernsehausstrahlung oder für Videotheken produziert wurden. Deren Anzahl ist weitaus größer als diejenige der Kinofilme, wobei auch bei letzteren die Definition in den einzelnen Ländern unterschiedlich ist, so dass nur Größenordnungen verglichen werden können, aber keine exakten Zahlenangaben.

Noch komplizierter wird es, wenn die Frage nach dem „Südosteuropäischen“ einzelner Filme gestellt wird. Die meisten Statistiken, so auch die hier verwendeten Daten der europäischen Kinoförderungsinstitution MEDIA Salles, rechnen einen Film dann einem bestimmten Land zu, wenn er ganz oder teilweise von einem dortigen Produzenten finanziert wurde. Der im Titel des Beitrags erwähnte Film „Oberst Redl“² aus dem Jahre 1985 kann als Beispiel für diese Art der Klassifikation dienen: Beteiligt waren deutsche, österreichische und ungarische Produzenten, daher firmiert er als deutsch-österreichisch-ungarischer Spielfilm. Insofern ist eine Zuordnung dieses Films zur Kategorie „südosteuropäischer Film“ nicht zwingend. Aber auch andere Klassifikationen verhelfen nicht zu einem eindeutigen Befund: Der Regisseur István Szabó und sein gesamter Stab waren Ungarn, die Hauptrollen waren jedoch mit Deutschen und Österreichern besetzt (an erster Stelle Klaus Maria Brandauer als Oberst Redl), und die Original-Filmsprache war ebenfalls Deutsch. Solche multinationalen Koproduktionen, wie sie insbesondere bei aufwändigeren Filmprojekten anzutreffen sind, machen es oftmals schwierig zu entscheiden, ob von einem südosteuropäischen Film gesprochen werden kann. Gewisse begriffliche Unschärfen sind daher nicht zu vermeiden, was grundsätzlich mitbedacht werden muss, wenn es um die Betrachtung der filmischen Entwicklungen in Südosteuropa geht.

Eine letzte Festlegung betrifft die eingenommene Perspektive. Sicherlich vor-schnell wäre eine Einengung der Betrachtung von Filmen auf Inhalte oder Formensprache. Zwar kann Film im weitesten Sinn der Kunst zugeordnet werden, als eine Gattung wie Literatur, Musik oder bildende Kunst. Film weist aber gegenüber diesen Künsten eine besondere Eigenart auf: Denn anders als Dichter oder Maler, die als Spitzweg'sche Hungerkünstler existieren oder durch Familie und Freunde erhalten werden können, ist Kino eine Angelegenheit mit sehr vielen Beteiligten, die der Kunstproduktion zuarbeiten, ohne selbst künstlerisch tätig zu sein. Daher ist bei der Betrachtung von Entwicklungen im Film eine Beschränkung auf Kunst-Fragen nicht

1 Etwa auf der Internetseite www.imdb.com.

2 Zur Illustration werden im Folgenden in den Fußnoten Links zu Trailern, kurzen Ausschnitten, aber auch ganzen Filmen angegeben, Filesharing-Angebote werden nicht gelistet; zu Oberst Redl vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=Bf2BpUuuL6w> und <http://www.youtube.com/watch?v=6QOWEiUDtHc>.

sinnvoll, denn Kino ist nicht nur Teil der Kunst-Sphäre, sondern auch Element anderer gesellschaftlicher Bereiche, die in die Untersuchung einbezogen werden müssen.

Ebenen der Betrachtung von Kinofilmen

Dass Kinofilme von Relevanz auch für nicht-künstlerische Bereiche der Gesellschaft sind, zeigt bereits ein Blick auf die Jahrbücher der staatlichen Statistikämter. Denn dort findet man keine Aufzählung von Gedichten oder von Kunstperformances, hingegen von Büchern, Theatern und Kinos. Und wenn Staaten so etwas notieren, kann man davon ausgehen, dass das für sie von Bedeutung, also politisch und auch ökonomisch relevant ist. Es ist daher sicherlich nicht zu kurz gegriffen, wenn Kinofilme nicht nur der künstlerischen, sondern auch der politischen und der ökonomischen Sphäre einer Gesellschaft zugeordnet werden.

Ein Film darf die Abhängigkeit von diesen beiden Faktorenbündeln nicht zeigen, um nicht seine Wirkung als Kunstform zu verlieren; genau das trifft etwa bei rumänischen Filmen im Sozialismus zu, insbesondere bei denjenigen Filmen, in denen die Herkunft der Rumänen von den Römern bzw. Dakern thematisiert wird (*Dacii/Kampf der Titanen gegen Rom* 1967; *Columna lui Traian/Der Tyrann* 1968; *Burebista/Das Gold der Daker* 1980)³. Indem Kritiker zu diesen Filmen anmerkten, dass es hier um die Illustration staatlicher Geschichtspolitik geht, haben sie die Wirkung der Filme als autonome Kunstwerke desavouiert. Diese konnten nun als Propagandamittel verstanden werden, nicht mehr als primär künstlerische Produkte. Ganz ähnlich ist das Verdikt, ein Film sei ein „Kommerzfilm“. Aus dieser Form der Kritik folgt vice versa die Forderung künstlerischer Autonomie, eines Filmschaffens, das sich weder freiwillig den ökonomischen und politischen Gegebenheiten beugt noch gar dazu gezwungen wird (vgl. dazu die ästhetische Theorie Adornos; ADORNO 1973).

Unabhängig davon, ob Filme aus künstlerischer Perspektive heraus die gesellschaftliche Wirklichkeit kritisch reflektieren oder ihr eher unkritisch bzw. affirmativ begegnen, ist damit bereits ein erstes zentrales Element der Betrachtung von Filmen angesprochen: der jeweilige Inhalt. Das zweite wichtige Element ist die künstlerische Umsetzung dieses Inhalts, d.h. die filmische Formensprache. Damit können vier Ebenen der Untersuchung von Filmen identifiziert werden⁴:

- die ökonomischen Rahmenbedingungen,
- die politischen Rahmenbedingungen,
- die Darstellung gesellschaftlicher Realität und
- die künstlerischen Formen.

Diese vier Ebenen bilden auch das Grundgerüst eines im Folgenden entwickelten Beobachtungsrasters, in das filmische Entwicklungen eingelesen werden können. Im Be-

3 <http://www.youtube.com/watch?v=Nox6JfDG81E> und http://www.youtube.com/watch?v=2sjOdG-0_zc; <http://www.youtube.com/watch?v=TUMcM0JMjgQ>; http://www.youtube.com/watch?v=v_g1_tEApU

4 Diese Ausführungen folgen in wesentlichen Teilen der Argumentation des Luhmann'schen Funktionalismus; LUHMANN 1997a, speziell für den Kunstbereich: LUHMANN 1997b.

reich der Ökonomie steht ein Film im Zentrum eines Wirkmechanismus, der durch das Medium Geld gesteuert wird; konkret: das Medium Geld bildet den Input und Output eines Films, indem ein Produzent Geld aufwendet, um mit dem fertigen Film auf dem Markt (Kino, Zweitverwertung über DVDs etc.) zu reüssieren. Von diesem Erfolg hängt es im Wesentlichen ab, ob die erzielten Erlöse wieder in einen neuen Film investiert werden.

Derselbe Film ist aber auch Teil eines politischen Geschehens, in dem politisch-rechtliche Maßnahmen sowohl das Entstehen eines Films als auch dessen Rezeption beeinflussen. Hierbei können vielfältige politische Ziele zum Tragen kommen, etwa – in Überschneidung mit der Ökonomie – die Wirtschaftsförderung, aber auch genuin politische Ziele wie Bildung, Förderung der Kunst und Schaffung bzw. Pflege einer nationalen Kunstlandschaft. Die entsprechenden Mittel reichen von der Förderung bis zur Zensur, aber auch das bloße, auf jegliche aktive Beeinflussung verzichtende Zulassen der Entstehung von Kinofilmen ist als Teil politischen Handelns zu verstehen, was gerade dann auffällig wird, wenn doch direkt eingegriffen, d.h. Zensur ausgeübt wird. Und wie in der Ökonomie wird auch in der politischen Sphäre eine Bewertung der Zielerreichung durchgeführt, die zu einer Korrektur der bisher eingesetzten Mittel führen kann (etwa: Um-Steuerung öffentlicher Moral durch die Beschränkung des Zugangs zu Filmen).

Die dritte Beobachtungsperspektive untersucht den Inhalt eines Films. Hier geht es um die (gesellschaftliche) Wirklichkeit, die von den Film-Autoren und Regisseuren dargestellt wird. Als Medium fungiert das Sinn-Bild, die Herstellung eines sinnhaften Ganzen; es könnte auch von der Logik der Gesellschaft gesprochen werden, die dem Film seine Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit gibt. Aus dieser Warte kann etwa ein Science-Fiction-Film wesentlich sinnhafter sein als die Präsentation von Zeitgeschichte oder eine Liebesromanze. Ob die Zuschauer den Film genauso sehen wie die Autoren, liegt im Wesentlichen daran, ob sie aus dem Film dasselbe Sinn-Bild entnehmen oder nicht, ob sie z.B. dasselbe Verständnis dessen, was ist (Aktualität) oder was sein könnte bzw. sollte (Potentialität), haben.

Die vierte Beobachtungsperspektive richtet sich auf die im eigentlichen Sinn künstlerische Aktivität, die Formensprache, die hier nur vergleichsweise kurz thematisiert werden soll. Das Medium der künstlerischen Form oder des „Stils“ ist auf Seiten der Film-Autoren die Folge zahlreicher Entscheidungen, die sich unter anderem an den Gegensatzpaaren „Zweck bzw. Inhalt“ vs. „Ornament“ oder „Wiedererkennung“ vs. „neu/individuell“ orientieren. Auch auf Seiten der Filmzuschauer kann der Umgang mit der Formensprache sehr vielfältig sein, wenn etwa dem bloßen Genuss eines Films die aktive Beobachtung der Formensprache gegenübergestellt wird, dies zumeist zum Zweck der Distinktion des „wahren Cineasten“; und einen Film als „Kunst“ zu feiern (oder zu tadeln) referiert ebenso auf die künstlerischen Formen wie dessen Bezeichnung als „Kitsch“ oder „Unterhaltung“⁵.

Für alle Operationen (Inputs und Outputs der Medien) gilt, dass sie innerhalb des jeweiligen Wirkmechanismus funktionieren, aber weder qualitativ noch quantitativ identisch sein müssen. Investiertes Geld muss nicht identisch mit dem sein, was am

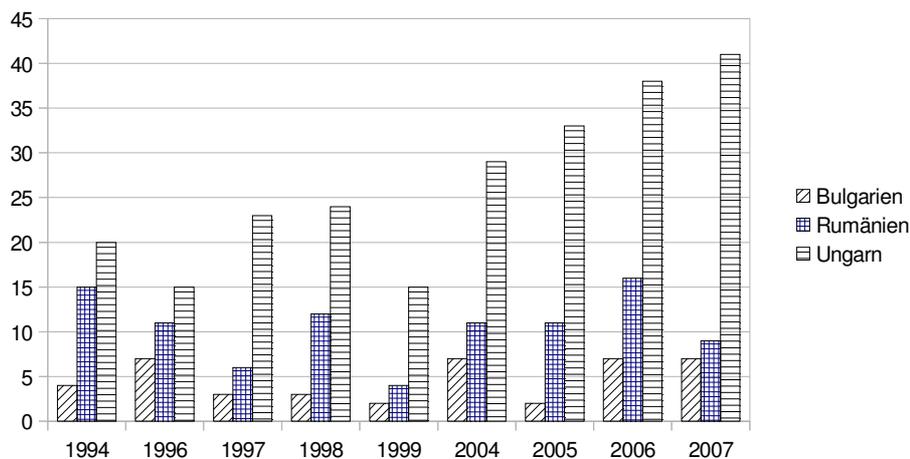
5 Vgl. hierzu auch BOURDIEU 2000.

Ende erwirtschaftet wird; es kann mehr oder weniger sein. Und was ein Autor oder Regisseur als eine getreue Widerspiegelung der Realität ansieht, muss dem Publikum ganz und gar nicht als Solches erscheinen. Insgesamt gilt: Der Erfolg der jeweiligen Operation wirkt auf diese zurück, macht es wahrscheinlich, dass eine Wiederholung, sogar eine Verstärkung stattfindet. Ein Film kann aber auch auf allen vier Ebenen, in allen vier Operationsmodi scheitern: kein Geld einbringen, keine politisch-gesellschaftliche Wirkung zeigen, als inhaltlich irrelevant und künstlerisch desaströs aufgefasst werden.

Kinofilme in Südosteuropa – die ökonomische Seite

Das vorgestellte Beobachtungsraster soll im Folgenden der Analyse der Filme in Südosteuropa dienen, ohne aber an dieser Stelle voll ausgeschöpft werden zu können. Am einfachsten ist wohl die ökonomische Seite zu analysieren. Zuerst zur Produktion von Filmen: Die folgende Abbildung zeigt für Bulgarien und Rumänien eine – auf niedrigem Niveau – stabile Anzahl von Filmproduktionen (ähnliche Zahlen finden sich auch in Serbien und Kroatien; da dort jedoch die Daten besonders lückenhaft sind, wurden sie in der Zusammenstellung nicht berücksichtigt). Die einzige Ausnahme ist Ungarn, wo eine beachtliche Anzahl von Filmen gedreht wird, noch dazu mit steigender Tendenz.

Abb. 1: Filmproduktionen (incl. Koproduktionen)



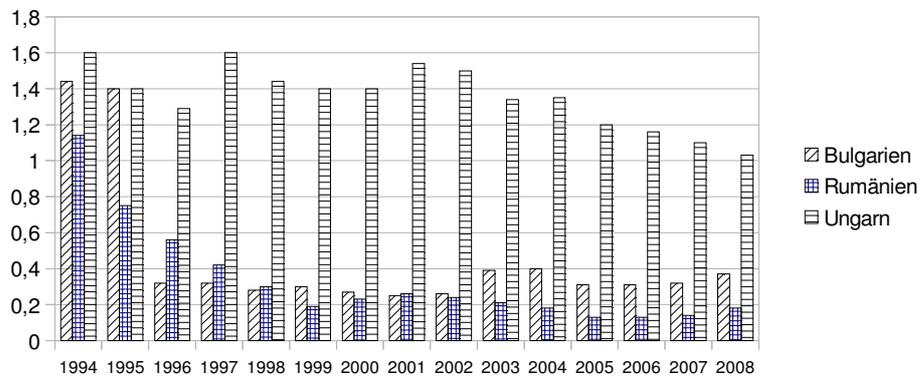
Quelle: Mediasalles 2009

Es scheint sich also zumindest hier eine erfolgreiche Filmwirtschaft etablieren zu können, in der zahlreiche neue Filme gedreht werden, die sich durch entsprechende Nachfrage ständig refinanzieren. Diese Überlegung kann jedoch durch die Betrachtung der anderen Seite der Verwertungskette ganz und gar nicht bestätigt werden; zumindest trifft sie nicht für den nationalen Filmmarkt zu. Denn ein Blick auf die

Entwicklung der Kinobesuche pro Einwohner zeigt in allen Ländern eine grundsätzliche Tendenz: Es wird immer weniger ins Kino gegangen.

Während im Zeitraum von 1994 bis 2008 der Rückgang in Ungarn mit rund 30 % noch relativ gering ist, kann in Bulgarien und insbesondere Rumänien kaum noch von verbreitetem Kinobesuch gesprochen werden (in Rumänien geht durchschnittlich jeder Mensch einmal in zehn Jahren ins Kino)⁶. In den Nachbarländern ist es weitestgehend ähnlich. Dieser Besucherschwund geht einher mit der Schließung von Kinos und einem – geringeren – Rückgang der Zahl der Leinwände, denn insbesondere kleinere Kinos mit nur einer Leinwand schließen, weniger betroffen sind größere Kinos, Multiplexe haben sich in allen Ländern verbreitet.

Abb. 2: Jährliche Kinobesuche pro Einwohner



Quelle: Mediasalles 2009

Der Rückgang der Kinobesuche und der Kinos selbst läuft räumlich selektiv ab; so verschwinden Kinos insbesondere auf dem Land und in kleineren Städten, während die Großstädte zumindest relative Gewinner sind. Ein Blick auf einige Konzentrationsmaße zeigt, dass in den Ländern, für die Daten vorliegen, die drei größten Städte einen weit höheren Anteil an Besuchern und anderen Kriterien aufweisen als es ihrem Bevölkerungsanteil entspräche. Mit etwas Übertreibung kann man feststellen, dass Kino heute eine Sache der Großstädter ist, für den Rest des Landes sind Spielfilme ein Produkt, das ausschließlich auf dem häuslichen Fernseher zur Aufführung kommt.

6 Zum Vergleich: In Deutschland sind es knapp 1,6 Kinobesuche pro Person und Jahr (2008).

Tab. 1: Räumliche Konzentration von Leinwänden, Zuschauern und Brutto-Einnahmen

Räumliche Konzentration (2008)	Bevölkerung (in %)	Leinwände (in %)	Zuschauer (in %)	Brutto-Einnahmen (in %)
Zagreb/Rijeka/Split	25,06	40,65	83,50	86,74
Bukarest/Cluj-Napoca/Timisoara	12,22	49,26	79,12	86,45
Belgrad/Novi Sad/Kraljevo (2006)	30,13	34,29	57,38	58,72
Budapest/Szeged/Debrecen	20,65	42,31	68,14	61,97

Innerhalb des stark geschrumpften Marktes spielen die heimischen Produktionen zudem nur eine untergeordnete Rolle. Auch in Südosteuropa leben die Kinos in erster Linie von den ausländischen Großproduktionen, den sog. Blockbustern. Das bedeutet, dass gerade aufwändigere Produktionen sich nicht refinanzieren können, wenn es nicht gelingt, einen Film auch auf ausländischen Märkten zu platzieren. Für die internationale Wahrnehmung sind daher Auszeichnungen unerlässlich. Die größte Bedeutung hat vielleicht die Oscar-Verleihung in der Kategorie „Bester ausländischer Film“. Die südosteuropäischen Länder schneiden hier nicht übermäßig gut ab – mit zwei Ausnahmen: zum einen Ungarn, und dabei vor allem die Filme István Szabós. Er erhielt 1982 den Oscar für *Mephisto* und wurde weitere drei Mal nominiert; andere ungarische Filme wurden insgesamt vier Mal nominiert, letztmals 1989 (Szabós *Hanussen*). Sechsmal wurden jugoslawische Filme nominiert, zuletzt 1986 Emir Kusturicas *„Papa ist auf Dienstreise“*.

Nach der Wende verschwinden südosteuropäische Filme zunächst fast vollständig vom Radar internationaler Märkte, auf kleineren Festivals werden sie noch gezeigt, was aber nur wenig zu ihrer Refinanzierung beiträgt. Zwei Ausnahmen sollen aber doch erwähnt werden: Das ist zum einen der Oscar und viele andere Preise für den bosnischen Film *„No Man’s Land“* (Ničija zemlja; Regie: Danis Tanović) 2002, und zum anderen der rumänische Film *„4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“* aus dem Jahre 2007 (s.u.), der zwar nicht nominiert wurde, dessen Nicht-Berücksichtigung aber derart als Skandal aufgefasst wurde, dass das Oscar-Komitee danach sein Nominierungsverfahren änderte. Der Film erhielt die Goldene Palme in Cannes und den Europäischen Filmpreis. An Hand dieses Films kann die ökonomische Seite des Filmschaffens zumindest in Rumänien noch einmal beleuchtet werden: Denn die wenigen verbliebenen Kinosäle in Rumänien waren mit besucherträchtigeren ausländischen Filmen belegt, so dass eine Vorführtournee mit einer mobilen Projektionsanlage gestartet werden musste, damit überhaupt jemand den Film sehen konnte. Schließlich waren es 18.000 Zuschauer. Aber allein in Deutschland erreichte dieser Film 30.000

Kinobesucher. Insgesamt spielte der Film knapp 10 Mio. Dollar ein, davon fast 90 % im Ausland⁷. In jüngerer Zeit finden insbesondere rumänische Filme eine große Resonanz in Cannes und auf anderen Wettbewerben.

Ein solcher Erfolg kann jedoch nicht kalkuliert werden, die Produktionsfirmen in den Untersuchungsländern sind daher darauf angewiesen, die Finanzierung unabhängig von den späteren Einspielergebnissen zu kalkulieren. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die staatliche Förderung, die zum zweiten Themenbereich zu rechnen ist, zur Rolle des Staates, der Politik.

Kinofilme in Südosteuropa – die politische Seite

Die Wende von 1989 bedeutete für den südosteuropäischen Film dreierlei: das Ende der Zensur bzw. der politisch begründeten Auftragsarbeiten, den Zusammenbruch der Filmökonomie sowohl bei der Produktion als auch bei der Verwertung, indem für das Filmwesen nur noch der Markt zuständig sein sollte (die Auswirkungen auf die ländliche Kinolandschaft wurden schon geschildert), und die verbreitete Orientierungslosigkeit der Filmschaffenden, welche neuen Sinn-Bilder sie erzeugen und welche filmischen Mittel sie dafür verwenden sollten. Die gesamten 1990er Jahre können daher überwiegend als ein verlorenes Jahrzehnt des südosteuropäischen Films bezeichnet werden.

Erst nach und nach greift die Politik wieder verstärkt in die Filmproduktion ein, in erster Linie auf dem Weg der Förderung. Es werden jeweils nationale Filmförderungsinstitutionen gegründet, in Bulgarien das Nationale Filmzentrum, in Rumänien das Landeszentrum für Kinematografie und in Ungarn die Ungarische Filmstiftung. Die Konstruktion dieser Institutionen ist in den einzelnen Ländern unterschiedlich. In Bulgarien handelt es sich um eine staatliche Einrichtung mit Anbindung an das Kulturministerium, die aber seit 2004 um den Nationalen Kinorat mit Vertretern der Filmwirtschaft ergänzt ist, in Rumänien sind neben Vertretern des Kulturministeriums auch wichtige Filmverbände im Filmzentrum vertreten. In Ungarn war die Konstruktion bis vor kurzem ähnlich wie in Rumänien, mittlerweile ist die Filmförderung die Angelegenheit eines Regierungskommissars.

Zwar gibt es neben diesen staatlichen Förderinstitutionen auch noch europäische Organisationen wie EURIMAGES (des Europarats) oder MEDIA (der EU), auch bilaterale Filmförderung wie etwa des bulgarischen Films durch deutsche Einrichtungen oder des rumänischen Films durch französische Produzenten; dennoch hat gerade die nationale Politik durch den direkten Zugang der Filmemacher zu den politischen Entscheidern eine große Bedeutung für die Möglichkeiten der Filmproduktion.

Es kann auch aufgrund dieser finanziellen Förderung von einem Aufschwung des südosteuropäischen Film in den 2000er Jahren gesprochen werden; in erster Linie ist dafür das Interesse der jeweiligen Staaten, ihr internationales kulturelles Renommee zu erhöhen, verantwortlich. Das wird auch daraus deutlich, dass die *Produktion* von Filmen gefördert wird, während es kaum Bemühungen gibt, etwa der ländlichen Bevölkerung besseren *Zugang* zu Kinofilmen zu ermöglichen.

7 <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=4months3weeks2days.htm>

Aktuell scheint auch diese produktionsorientierte Filmförderung wieder bedroht zu sein, zumindest in Bulgarien und Ungarn. Zum einen liegt dies an der Reduzierung der Fördermittel, so erfuhr die ungarische Filmwirtschaft 2011 eine Kürzung der Förderung um 80 %. Zum anderen drohen auch direkte Eingriffe des Staats in die Filmproduktion. In Bulgarien protestieren Opposition und Filmschaffende gegen das neue Filmwirtschaftsgesetz, durch das die Regierung ermächtigt wurde, nach eigenem Gusto das Nationale Filmzentrum und damit die Filmproduktion zu unterstützen.

Noch gravierender ist die Situation in Ungarn, wo die Installierung eines Regierungskommissars den Verdacht geweckt hat, Filmförderung werde – auch angesichts der massiven Kürzungen – in Zukunft vom Wohlverhalten der Filmbranche abhängen. Dass dieser Verdacht nicht ganz unbegründet ist, zeigen die Vorkommnisse um den Regisseur Béla Tarr, der nach dem Gewinn des Silbernen Bären auf der Berlinale 2011 für seinen Film „Das Turiner Pferd“ dem Berliner Tagesspiegel ein Interview gab, in dem er das von der jetzigen Regierung geschaffene kulturelle Klima in Ungarn beklagte und von einem „Kulturkampf“ sprach. Der ungarische Kulturstaatssekretär ließ daraufhin die staatliche Nachrichtenagentur berichten, dass Tarr ihm telefonisch zugesichert habe, das Gegenteil des gedruckten Interviews geäußert zu haben. Beobachter und Kollegen vermuten, dass hinter diesem Dementi, so es überhaupt stattfand, die Angst Tarrs stünde, dass der staatsnahe Vertrieb MÓKÉP, der die Rechte an seinem Film hält, diesen nicht zur Ausstrahlung bringen werde. Was hier tatsächlich zutrifft, soll nicht beurteilt werden. Dass der aktuellen Form der Filmförderung in Ungarn Gefahren der Zensur und der politischen Instrumentalisierung innewohnen, kann jedoch kaum geleugnet werden⁸.

Welche Auswirkungen die ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen auf die Entwicklung des südosteuropäischen Films haben bzw. welche Filme unter den skizzierten Gegebenheiten realisiert werden, soll im Weiteren dargestellt werden. An Hand wichtiger Filme sollen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einige grundsätzliche Tendenzen aufgezeigt werden. Dies geschieht zunächst nach Ländern getrennt, um dann zu beurteilen, welche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede es gibt⁹.

Kinofilme in Südosteuropa – Inhalte und Formensprache

Bulgarien

Die zumindest die Außenwahrnehmung bulgarischer Filme wohl am besten zusammenfassende Feststellung stammt von der Kulturwissenschaftlerin Dina Iordanova: “On several recent occasions, talking to younger US-based colleagues, I insisted they should not fool themselves that they can sustain an academic career by specializing in Bulgarian cinema” (HOLLOWAY/IORDANOVA 2006). Diese Warnung gründet unter anderem auch darauf, dass bulgarische Filme für westliche Forscher kaum zugänglich seien, da sie nur auf Bulgarisch und ohne Untertitel vorlägen, das zentrale Argument

8 Zur Situation in Ungarn vgl. Der Tagesspiegel 2011; Pester Lloyd 2011a; Pester Lloyd 2011b; SCHENK 2012.

9 Einen Überblick über verschiedene Länder gibt die folgende Literatur: DELTCHEVA 2005; DRUBEK-MEYER/MURASOV 2010; HAMES 2004; IMRE 2005; STOJANOWA 2005.

ist jedoch, dass es viel zu wenige bulgarische Filme gebe, um dies als eigenes Forschungsgebiet zu etablieren. Dieser Umstand erschwert es auch, schlüssige Kategorien zur Einordnung des bulgarischen Filmwesens zu entwickeln; im Folgenden soll dennoch ein vorläufiger Versuch gemacht werden¹⁰.

Die Wende markiert auch für den bulgarischen Film einen radikalen Umbruch; viele Filmemacher beenden ihre Tätigkeit, so dass in den 1990er Jahren kaum neue Filme entstehen. Zwei Filme sollen aus diesem Jahrzehnt dennoch erwähnt werden:

- Kladenetzat (Кладенецът/Kladenecät; Regie: Dočo Bodžakov; 1991): Dieser Film ist die erste, überaus plakative Aufarbeitung der kommunistischen Zeit; die Durchsetzung des Stalinismus nach dem Zweiten Weltkrieg wird am Beispiel einer Frau demonstriert, die – als Witwe eines Anti-Kommunisten – vom örtlichen Parteichef vergewaltigt wird und daraufhin Selbstmord begeht¹¹.
- Das Ziegenhorn (Козият рог/Kozijat rog; Regie: Nikolaj Volev; 1994): In diesem Remake eines Films von 1971 auf der Grundlage einer Erzählung des nationalistischen Autors Nikolaj Hajtov aus dem Jahre 1967 wird die Geschichte eines Mädchens bzw. jungen Frau erzählt, die im 17. Jahrhundert Zeugin der Vergewaltigung ihrer Mutter durch Türken wird und sodann von ihrem Vater zum Rächer der dabei verstorbenen Mutter erzogen wird. Sie verliebt sich jedoch in einen jungen Schäfer, der von ihrem Vater umgebracht wird, um seine Tochter als Rache-Werkzeug zu erhalten, worauf sie sich selbst das Leben nimmt. Der Film beschäftigt sich – abgesehen von seinen antitürkischen Elementen – insbesondere mit der komplizierten Psychologie des Vater-Tochter-Verhältnisses und dem Erwachens der Sexualität einer jungen Frau¹².

Ab etwa 2000 nimmt die bulgarische Filmproduktion zu; die wichtigeren Filme können auf der Grundlage der Handlungsorte am ehesten in „Landfilme“ und „Stadt-filme“ unterteilt werden:

„Landfilme“:

- Brief nach Amerika (Писмо до Америка/Pismo do Amerika; Regie: Igljka Trifonova; 2001): Da der Hauptdarsteller kein Visum für die Einreise in die USA erhält, wo sein bester Freund im Koma liegt, macht er sich auf eine mystische Reise durch Bulgarien auf der Suche nach einem Lied, das Tote zum Leben erwecken soll. Seine Erlebnisse filmt er und schreibt darüber seinem Freund¹³.
- Mila vom Mars (Мила от Марс/Mila ot Mars; Regie: Zorica Sofija; 2004): Eine junge Frau flüchtet vor dem Drogendealer, für den sie arbeitet, in ein abgelegenes Bergdorf, wo alte Leute Cannabis für ebendiesen Dealer anbauen. Sie gebärt ein Kind, was das gesamte Dorf aufblühen lässt. Wesentliche Handlung: Alte Leute plaudern und rauchen Gras¹⁴.

10 Über die eigene Filmanalyse hinaus basieren die Ausführungen auf folgender Literatur: HOLLOWAY/IORDANOVA 2006; MANOV 2006.

11 http://www.youtube.com/watch?v=1B3TFWu2_WU

12 <http://www.youtube.com/watch?v=cu92Czqha2c> (mit englischen Untertiteln)

13 <http://www.youtube.com/watch?v=1cbwuJYRz8c>

14 http://www.youtube.com/watch?v=z37_ul6q8QA

- Der Ziegenbock (Козелът/Kozelät; Regie: Georgi Djulgerov; 2009): Ein bulgarischer Nationalist ist auf der Flucht vor der Mafia und zieht sich in den Herkunftsort seiner Großväter in den bulgarischen Bergen zurück, wo er auf eine weit gereiste Amerikanerin mit großer Leidenschaft für bulgarische Folklore trifft. Der Film zeigt auf teilweise surrealistische Weise, wie kulturelle und sprachliche Barrieren durch die gemeinsame Liebe zur Musik überwunden werden können¹⁵.

„Stadtfilme“:

- Emigranten (Емигранти/Emigranti; Regie: Ivajlo Hristov und Ljudmil Todorov; 2002): Wie die kulturellen Verwerfungen der Stadt auch auf dem Land akut werden, wird am Beispiel dreier junger arbeits- und antriebsloser Männer gezeigt, die dort auf einer dekadenten Feier von Politikern und Gangstern landen¹⁶.
- Die Untersuchung (Разследване/Rasledvane; Regie: Igljka Trifonova; 2006): In diesem Film geht es um die Beziehung einer Kommissarin zu einem Mordverdächtigen; mit kammerspielartigen Zügen entfaltet sich ein psychologischer Thriller – ein Filmgenre, das ansonsten im bulgarischen Film kaum anzutreffen ist¹⁷.
- Eastern Plays (Източни пиеси/Istočni piesi; Regie: Kamen Kalev; 2009): Erzählt wird die Geschichte zweier Brüder, wovon der eine seine Erfüllung in Alkohol und in der Kunst sucht, der andere als Nazi-Skinhead. Der Film schildert auf sehr eindimensionale Art und Weise Jugend-Themen wie Drogen, Generationenkonflikte und die Zugehörigkeit zu (hier: rassistischen) Gangs¹⁸.

Der bulgarische Film der Nach-Wende-Zeit hat zunächst versucht, die Geschichte des Landes aufzuarbeiten und insbesondere den sozialistischen Staat zu kritisieren. Diese eher halbherzigen Versuche wurden schnell durch eine andere Form von Gesellschaftskritik abgelöst, in der die Verwerfungen der Wende umdefiniert werden zu einer Kritik an der zerfallenden städtischen Gesellschaft und zu einem Lob des oft mystisch unterlegten Landlebens. Der Stil der Filme ist insgesamt wenig innovativ, teilweise dokumentaristisch. Als Extrembeispiel für eine pessimistische Sicht auf die bulgarische Gesellschaft kann folgender Film betrachtet werden:

- Baklava (Баклава; Regie: Alekso Petrov; 2007): In diesem Roadmovie reisen zwei Brüder durch Bulgarien und suchen einen Schatz; dabei begegnen sie vielen Schattenseiten der bulgarischen Gesellschaft, etwa Straßenkindern, der Drogenszene, Prostitution und Kindesmissbrauch. Diese herbe Kritik an (den gezeigten Aspekten) der bulgarischen Wirklichkeit war den Behörden jedoch nicht genehm, weshalb der Film verboten und der Regisseur in Abwesenheit verurteilt wurde (formal wg. Kinderarbeit). Beide Maßnahmen wurden erst 2010 bzw. 2011 wieder

15 <http://www.youtube.com/watch?v=GLmzu6qAK88>

16 http://www.youtube.com/watch?v=KiuMbGt_Klk

17 <http://www.youtube.com/watch?v=PuuExaStF5M>

18 <http://www.youtube.com/watch?v=vQ3nmdLHu0w> oder <http://www.youtube.com/watch?v=D6RznFAw56U> (nur über www.hidemyass.com zu sehen)

aufgehoben, der Film konnte im Oktober 2011 auf dem Filmfestival Varna gezeigt werden und wurde dort ausgezeichnet.

Nur einem bulgarischen Film gelang in den letzten Jahren ein Einbruch in die Riege ausländischer Blockbuster:

- *Mission London* (Мисия Лондон; Regie: Dimităr Mitovski; 2010): In dieser in bulgarisch-britischer Koproduktion entstandenen Komödie wird eine Party an der bulgarischen Botschaft in London zum Hintergrund eines Reigens von Kollisionen britischer und bulgarischer Stereotype. Dieser mit prominenten Schauspielern aus Bulgarien und dem englischsprachigen Ausland besetzten Grotteske gelang es, im Jahre 2010 mit über 370.000 Zuschauern alle ausländischen Filme zu übertreffen¹⁹. Vielleicht liegt in solchen Lustspielen die – zumindest kommerzielle – Zukunft des bulgarischen Films; an dieser Stelle scheint es jedoch verfrüht, eine entsprechende Prognose zu wagen.

Rumänien

Den rumänischen Film der Nach-Wende-Zeit kennzeichnet eine intensive Beschäftigung mit zeitgeschichtlichen und aktuellen Themen²⁰. Die Filme der 1990er Jahre thematisieren vor allem die sozialen und politischen Verwerfungen der Ceaușescu-Zeit und die Auswirkungen der Wende.

Filme der 1990er Jahre:

- *Baum der Hoffnung* (Balanța; Regie: Lucian Pintilie; 1992): Der Film zeigt die Zerstörung einer Familie durch die Securitate-Mitgliedschaft von Familienmitgliedern. Insbesondere auf die Protagonistin stürmen alle Merkmale des sich auflösenden und dennoch oder gerade deshalb immer gewalttätigeren spätsozialistischen Systems ein. Den Verlust jeglicher Berechenbarkeit der Realität setzt der Film auch mit dem künstlerischen Mittel um, auf die stringente Erzählung einer Geschichte zu verzichten²¹.
- *Privește înainte cu mânie* (Regie: Nicolae Mărgineanu; 1993): Ein ehemaliger Oppositioneller fühlt sich um die Früchte der Revolution betrogen, da doch die alten Strukturen weiter existieren und das soziale Elend zunimmt; dennoch bleibt sein Idealismus und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft²².
- *Senatorul melcilor* (Regie: Mircea Daneliuc; 1995): Den Fortbestand paternalistischer Strukturen auch nach der Wende zeigt die Geschichte eines Dorfes, in das ein Senator aus der Hauptstadt kommt und dessen Bewohner diesem jeden Gefallen zu tun bereit sind – auch wenn dies zu der absurden Suche nach Schnecken

19 <http://www.youtube.com/watch?v=iFFCwlnN79bo>; vgl. <http://boxofficemojo.com/intl/bulgaria/yearly/?yr=2010&tp=.htm>

20 Zum rumänischen Film vgl. CALIMAN 2007; CHIRILOV 2007; DUMA 2007; NASTA 2007; STOJANOVA 2007.

21 <http://filmul-romanesc-online.blogspot.com/2009/10/balanta-lucian-pintilie.html>

22 <http://www.youtube.com/watch?v=7raqDKOG8VU>

führt, die der Senator verspeisen möchte, um seine Weltläufigkeit zu demonstrieren²³.

- Der wichtigste Regisseur der 1990er Jahre ist sicherlich Nae Caranfil, der mit seinen, in einem humorvoll-lakonischen Stil gehaltenen Filmen nicht nur zahlreiche internationale Preise erhielt, sondern auch auf die jüngeren rumänischen Filmemacher prägend wirkte. Bald nach seinem Erstlingswerk „Nicht hinauslehnen“ (*È pericoloso sporgersi*; 1993)²⁴, der Geschichte dreier Heranwachsender in der Spätzeit des Ceaușescu-Regimes, erscheint „Asfalt tango“ (1996). In diesem Roadmovie machen sich junge Frauen auf den Weg, um in Frankreich Geld als Erotiktänzerinnen zu verdienen – was auch als Parabel auf die eher unorthodoxen Versuche des Aufbaus einer Marktwirtschaft nach der Wende zu verstehen ist²⁵.

Nach der Jahrtausendwende diversifiziert sich das Themenspektrum des rumänischen Films. Weiterhin bleibt jedoch die Aufarbeitung der sozialistischen Zeit ebenso ein wichtiges Thema wie aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen.

Rumänien im Sozialismus:

- Der Nachmittag eines Folterknechts (*După-amiaza unui tortionar*; Regie: Lucian Pintilie; 2001): In fast heiter-bukolischer Atmosphäre besprechen ein ehemaliger Securitate-Folterer, eine Journalistin und ein vormaliges Opfer technische Einzelheiten des Folterns in einer verstörend sachlich-fachlichen Sprache²⁶.
- Sei gesegnet, Gefängnis (*Binecuvântata fii, închisoare*; Regie: Nicolae Mărgineanu; 2002): Auf der Grundlage einer Autobiographie wird das Leben und Leiden in einem Frauengefängnis für Oppositionelle in den 1950er Jahren geschildert; der inhaltliche Schwerpunkt liegt auf den Beziehungen zwischen den Gefangenen und den von diesen gemachten mystisch-religiösen Erfahrungen²⁷.
- 4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*; Regie: Cristian Mungiu; 2007): Der Film zeigt den Versuch, im Jahre 1987 trotz des strengen Verbots eine Abtreibung durchführen zu lassen. Eine Frau bewegt sich in einer Welt, die zerfressen ist von Korruption und sich im Zerfall befindet; sie begegnet Menschen, die gefangen sind in einer Position zwischen Angst, Hilflosigkeit und Verrat²⁸.

Die heutige Situation in Rumänien:

- 12:08 Jenseits von Bukarest (*A fost sau n-a fost?* Regie: Corneliu Porumboiu; 2006): Die postsozialistische Wahrnehmung der sozialistischen Zeit spielt im heutigen Film keine große Rolle; eine Ausnahme ist dieser Film, der sich als absurde Suche nach den wahren Antworten auf wichtige Fragen in einem kleinen Provinzstädtchen präsentiert: Wo war wer beim Sturz Ceaușescus? Gab es eine

23 <http://www.youtube.com/watch?v=FXdsFGUOjpw>

24 <http://www.youtube.com/watch?v=rS5FhSQLkTc>

25 <http://www.youtube.com/watch?v=2JUnmYULie8>

26 <http://video.google.com/videoplay?docid=7534685934481778010>

27 <http://www.youtube.com/watch?v=VFZ5aVTsN1Q>

28 <http://filmul-romanesc-online.blogspot.com/2009/10/4-luni-3-saptamani-si-2-zile-cristian.html>

Revolution im kleinen Vaslui, noch bevor die Menschen in Bukarest auf die Straße gingen?²⁹

- Der Tod des Herrn Lazarescu (Moartea domnului Lăzărescu; Regie: Cristi Puiu; 2005): Der Film zeigt den Tod eines Rentners als Resultat der Inkompetenz und der Ignoranz im Gesundheitswesen, aber auch aufgrund des Zerfalls der Familie. Dass jemand stirbt, weil das Gesundheitswesen völlig heruntergekommen ist, spiegelt das Alltagswissen in Rumänien wider, dass Dante Lăzărescu aber hätte am Leben bleiben können, wenn sich in seiner Familie irgendjemand für sein Problem interessiert hätte, fügt dem insgesamt negativen Befund der rumänischen Gesellschaft eine beunruhigende Note hinzu³⁰.
- Philantrop (Filantropica; Regie: Nae Caranfil; 2001): Eher zufällig beginnt ein Gymnasiallehrer damit, Bettler darin zu unterrichten, wie sie am meisten Geld erbetteln können; bald wird er zum Ausbilder einer organisierten Bettlergruppe. Mit ironischem Unterton wird unter anderem das Thema der Bildungsgesellschaft am Beispiel semilegaler Tätigkeiten durchgespielt³¹.
- Polițist, Adjectiv (Regie: Corneliu Porumboiu; 2009): Ein junger Polizist beschattet einen Jugendlichen, der Marihuana raucht, und fragt sich, ob es eine gute Idee ist, einen Schüler, dem dann bis zu sieben Jahre Gefängnis drohen, zu verhaften. Aus Karrieregründen wollen seine Vorgesetzten diese Verhaftung durchsetzen, was sie letztendlich auch tun. Der Film kann als Parabel auf die immanenten Widersprüche zwischen ethischen Überlegungen und Erfolg innerhalb einer bürokratischen Organisation interpretiert werden³².

Im Hinblick auf die stilistischen Elemente rumänischer Filme kann in etwa eine zeitlich Zweiteilung vorgenommen werden. In der Übergangszeit der 1990er Jahre werden Individuen in einer chaotischen Welt dargestellt, teils resultiert daraus eine Tragikomödie, teils eine Groteske mit Elementen von Sozialkritik und Situationskomik. Die Filmsprache ist konventionell. Dies ändert sich nach der Jahrtausendwende, als sich ein minimalistisches Modell als Leitbild durchsetzt: es entstehen dokumentaristische Filme mit starker Reduktion filmischer Mittel (wie etwa Schnitt oder Musik) und sparsamen, alltagssprachlichen Dialogen.

Seit 2005 gibt es in Cannes und auf vielen anderen Filmfestivals regelmäßig Auszeichnungen für rumänische Filme, seitdem ist auch die Rede von der „Neuen Rumänischen Welle“. Preise erhielten unter anderem „Der Tod des Herrn Lazarescu“, „12:08 Jenseits von Bukarest“, „4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage“ und „Polițist, adjectiv“. Dieser große Erfolg ist sicherlich auch mit der fruchtbaren Kooperation mit französischen Produzenten zu erklären, aber auch und insbesondere mit der von Cineasten hochgelobten Qualität jüngerer rumänischer Filme. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die im Jahre 2011 gestartete Internet-Filmzeitschrift „East

29 <http://www.youtube.com/watch?v=AZ7MfFB14xo>

30 <http://www.youtube.com/watch?v=BUF4cm6OJfA> und <http://www.youtube.com/watch?v=UIEEgOfJomI>

31 <http://www.youtube.com/watch?v=4pcaTvmVIOA>

32 <http://www.youtube.com/watch?v=UxHIY7yP2Pw>

European Film Bulletin“ (www.eefb.org) den gesamten ersten Jahrgang dem Schwerpunkt Rumänien widmete.

Ungarn

Von der Aufmerksamkeit, wie sie der rumänische Film aktuell genießt, ist das ungarische Kino weit entfernt³³. Dies ist insofern bemerkenswert, als ungarische Filme in den 1980er Jahren auch international über ein großes Renommee verfügten, was unter anderem damit zusammenhing, dass die staatliche Zensur in diesem Zeitraum stark zurückgegangen war und so zahlreiche, auch kontroverse Themen angesprochen werden konnten. Bereits 1979 wurde so die 1969 gedrehte, aber zunächst mit einem Vorführverbot belegte Satire „Der Zeuge“ (A tanú; Regie: Péter Bacsó)³⁴ über den ungarischen Stalinismus gezeigt. Denselben Zeitraum behandeln auch mehrere Filme von Márta Mészáros, so etwa „Tagebuch meiner Kindheit“ (Napló gyermekemnek; 1982)³⁵. Keinen direkten Bezug zur ungarischen Gesellschaft weisen die in diesen Jahren gedrehten Filme von István Szabó auf; dennoch wird etwa in der Figur des Oberst Redl, der als religiöser und sexueller Außenseiter durch extreme Anpassung an die herrschenden Eliten persönliche und soziale Sicherheit zu gewinnen versucht, eine Parabel auf die undurchsichtigen Verhältnisse in der sozialistischen Gesellschaft gesehen. Den größten Publikumserfolg haben in dieser Zeit jedoch historische Kostümfilm, insbesondere das Musical „István, a király“ (dt. König Stefan; Regie: Gábor Koltay; 1984)³⁶.

Thematisierung der Wende:

- Die Wende bedeutet aus dieser Perspektive keinen großen künstlerischen Bruch (in finanzieller Hinsicht aber sehr wohl) für das ungarische Kino. So ist es wieder István Szabó, der als einer der ersten den politischen und sozialen Wandel darstellt, und zwar in „Süße Emma, liebe Böbe“ (Édes Emma, drága Böbe; 1992), der Geschichte zweier junger Frauen, die von ihrer Berufsausbildung als Russisch-Lehrerinnen nun nicht mehr leben können und alles Mögliche versuchen, um den endgültigen Abstieg zu vermeiden: die Rückkehr in die ländliche Provinz, aus der sie gekommen sind³⁷.
- Bolsche Vita (Bolse vita; Regie: Ibolya Fekete; 1992): Auch dieser Film interpretiert die Wende in erster Linie als Auseinandersetzung mit ausländischen Einflüssen (so spielt der Film zu großen Teilen im Musikklub Bolse Vita, wo sich russische und westliche Ausländer begegnen), was einerseits mit Aufbruchstimmung unterlegt ist, aber auch die Zerstörung alter Gewissheiten und das Auftauchen neuer Probleme (Mafia) thematisiert³⁸. Insgesamt finden die Wende-Jahre im

33 Zum ungarischen Film vgl. BURNS 1996; CSEJDY 1997; CUNNINGHAM 2004; HORTON 1999; JAMES 2000.

34 <http://www.youtube.com/watch?v=QbiwaRCp-Fk>

35 <http://www.youtube.com/watch?v=jZc9LjTUPF8>

36 <http://www.youtube.com/watch?v=EB-u5PqEM5Y> usw.

37 <http://www.youtube.com/watch?v=ElT-5-9mw4A>

38 <http://www.youtube.com/watch?v=4OZrzRxzVAg>

ungarischen Film nur marginal statt, und auch die genannten Filme können daran nur wenig ändern.

Thematisierung der 60er Jahre:

- *Sose halunk meg* (dt. *Wir sterben nie*; Regie: Robert Koltai; 1993): Dieser Film war der erste kommerzielle Erfolg des ungarischen Kinos nach der Wende, was drei Gründe hatte. Der Film ist eine Komödie (bis dahin im ungarischen Film eine Seltenheit), erstmals wird Produktplacement betrieben, und der Inhalt entspricht weit verbreiteten Bedürfnissen: Ein alter Mann und sein Neffe reisen durch Ungarn, verkaufen Holz-Kleiderbügel und erleben einiges (Alkohol, Frauen etc.), wobei zahlreiche sympathische, aber überaus seltsame Personen auftauchen³⁹.
- *Schnuckelchen* (*Csinibaba*; Regie: Péter Timár; 1997): Auch dieser Film ist eine Komödie, zusätzlich mit Musical-Elementen. Wieder werden skurrile Menschen und komische Situationen aneinander gereiht, und wieder erscheinen die 1960er Jahre, der Beginn des sog. Gulasch-Kommunismus, als die „gute alte Zeit“⁴⁰.
- Nach demselben Muster wurden seither zahlreiche Filme gedreht, zumeist Billigproduktionen, Komödien, in denen seltsame Menschen seltsame Dinge tun; am erfolgreichsten ist die Reihe „Üvegtigris“ (dt. *Glastiger*; 2001–2010)⁴¹. Aus deutscher Sicht ist vor allem Péter Timárs Film „Zimmer Feri“ (1998) von Interesse; hier wird ein Panoptikum von örtlichen Ungarn und deutschen Urlaubern am Balaton (Plattensee) präsentiert⁴². Diese Filme sind zeitlich nicht mehr auf die 1960er Jahre und auch nicht mehr unbedingt auf einen ungarischen Handlungsort beschränkt; der Grundtypus bleibt jedoch unverändert.

Historienfilme:

- Eine große Rolle im ungarischen Kino spielen bis heute Historienfilme, sei es die stilistisch äußerst konservative Verfilmung der Mitte des 19. Jhs. komponierten sogenannten Nationaloper „Bánk Bán“ (Regie: Csaba Káel; 2001)⁴³, seien es die Filme „A honfoglalás“ (dt. *Landnahme*; 1996)⁴⁴ oder „Sacra Corona“ (deutscher Verleihtitel: *Die Kreuzritter 3 – Die Krone des Königs*; 2001)⁴⁵ des „István, a király“-Regisseurs Gábor Koltay. All diese Filme spielen im frühen Mittelalter und thematisieren die „heroische“ Phase der ungarischen Geschichte; Intention und Wirkung dieser Filme kann der letzte Satz einer Filmrezension wohl am schlüssigsten zusammenfassen: “It was a good feeling to be a Hungarian during

39 <http://www.youtube.com/watch?v=4A8wSdNT6Mk> usw.

40 <http://www.youtube.com/watch?v=jOAYRLbMOyU> usw.

41 Der erste Teil: <http://www.youtube.com/watch?v=iVeMtZxu5dg>

42 <http://www.youtube.com/watch?v=UPQKq6aEK1c>

43 http://www.youtube.com/watch?v=_SJV-AVm3wY

44 <http://www.youtube.com/watch?v=6m0XZkZNURs>

45 <http://www.youtube.com/watch?v=No5aGe89H70> usw.

watching it”⁴⁶. Die künstlerische Qualität dieser Filme ist demgegenüber eher sekundär, aber auch die Erwartungen an ein großes Historiengemälde werden insgesamt enttäuscht: “How can you make an epic with 15 extras, a cow and two fucking horses!” (Zitat eines ungarischen Filmemachers; zit. n. CUNNINGHAM 2004: 150).

- Gerade aufgrund ihrer politischen Funktion wurden die 2001 gedrehten Filme von der nationalkonservativen Fidesz-Regierung dieser Jahre stark gefördert; das meiste Geld – mehr als alle anderen Filme des Jahres zusammen – erhielt der Historienfilm „Im Schatten der Brücke“ (A hídember; Regie: Géza Bereményi; 2002) über István Széchenyi, den politischen Reformers im 19. Jahrhundert. Auch dieser Film besticht mehr durch seinen polit-didaktischen Impetus als durch künstlerisch herausragende Elemente.
- Ebenfalls in die Kategorie des Historienfilms einzuordnen ist der Film „Children of Glory“ (Szabadság Szerelem; Regie: Krisztina Goda; 2006)⁴⁷, in dem es um die Vorgeschichte des „Blutspiels von Melbourne“ 1956 und das Spiel selbst geht: Wasserball als Bühne für einen Ersatz-Sieg der Ungarn über die 1956 einmarschierten Sowjettruppen. Der Film versucht, ein neues Nationalepos (mit guten Ungarn und bösen Russen) zu erschaffen; zumindest an den Kinokassen ist ihm das gelungen – haben doch fast eine halbe Million Ungarn diesen Film gesehen. Für einen eher distanzierten Zuschauer ist diese Begeisterung weitgehend unverständlich angesichts eines Films, der sich auch formal nicht entscheiden kann, ob er ein Liebesfilm ist (Liebesszenen mit Streicheruntermalung), ein Revolutionsfilm (1956er Kämpfe mit ständigen Explosionen, die von Pauken musikalisch verdoppelt werden) oder ein Nationalepos (mit völlig ironiefreiem Pathos).

Sonstige Filme:

Viele der nach der Jahrtausendwende gedrehten Filme entziehen sich einer Kategorisierung insofern, als sie inhaltlich wie stilistisch Solitäre bleiben. Dies geht nicht notwendigerweise mit kommerziellem Misserfolg oder künstlerischem Scheitern einher. Wichtige Filme sind folgende:

- Kontroll (Regie: Antal Nimród; 2003): Inhalt des Films sind die Auseinandersetzungen von U-Bahn-Kontrolleuren mit konkurrierenden Kontrolleuren (wg. Bezahlung nach Erfolg), Schwarzfahrern und Kontrolleuraufsehern; es geht nicht nur um den Kampf eines Einzelnen gegen das System, sondern gegen andere Gruppen. Der Film zog über eine Million Zuschauer in die Kinos und wird in verschiedenen Auflistungen als bester ungarischer Film im neuen Jahrtausend bezeichnet⁴⁸.

46 <http://www.imdb.com/title/tt0281154/>; so verwundert es auch nicht weiter, dass etwa der Film „Honfoglalás“ ausweislich des eingblendeten Logos von der rechtsradikalen Website „kuruc.info“ bei youtube eingestellt wurde.

47 <http://www.youtube.com/watch?v=F32mX62TIug>; auch: <http://www.youtube.com/watch?v=J-aNyup1iIo> usw.

48 <http://www.youtube.com/watch?v=AJ6VtyAQJdM>

- Hukkle – das Dorf (Hukkle; Regie: György Pálfi; 2002)⁴⁹: In loser Anbindung an historische Ereignisse in einem ungarischen Dorf Anfang des 20. Jhs. wird die Ermordung der Ehemänner durch ihre Frauen geschildert. Das Besondere des Films ist jedoch nicht sein Inhalt, sondern seine Gestaltung. Es gibt keine Dialoge, die Geschichte entfaltet sich mittels experimenteller Kameraführung und Tongestaltung.
- Satanstango (Sátántangó; Regie: Béla Tarr; 1994)⁵⁰: Während Hukkle sowohl bei Cineasten als auch im breiten Publikum auf Begeisterung stieß, ist der Erfolg dieses Films auf die erste Personengruppe beschränkt. Siebeneinhalb Stunden lang wird ein heruntergekommenes Dorf in den 1980er Jahren gezeigt, in dem ein seltsamer Ankömmling als Retter empfunden wird, dem die Menschen blind folgen, ohne dass sich ihr Schicksal zum Besseren wendet. Gezeigt werden hilflose Menschen mit desaströsen persönlichen Beziehungen in einer hoffnungslosen Umwelt, all dies in hoch-artifiziellen Bildern (schwarz-weiß, kaum narrativ, starre Kamera, lange Einstellungen). International ist der Film sehr erfolgreich, er kann mehrere Preise auf Filmfestivals gewinnen. Anfang 2011 erhält Tarrs neuester, ebenso zutiefst pessimistischer und im selben Stil gehaltener Film „Das Turiner Pferd“ (A torinói ló; 2011)⁵¹ den großen Preis der Jury der Berlinale.

Zusammenfassend ist es kaum möglich, von *dem* ungarischen Film zu sprechen. Neben einzelnen thematisch und künstlerisch interessanten Filmen sind vor allem die filmisch zweifelhaften, politisch aber umso eindeutiger einzuordnenden Historienfilme und die dramaturgisch eher schlichten Komödien typisch für das ungarische Kino. Insofern kann nicht weiter verwundern, dass das Publikumsinteresse weitestgehend auf internationale, d.h. Hollywood-Produktionen konzentriert ist.

Resümee

Ein Vergleich der drei Länder zeigt sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede. Zu den Gemeinsamkeiten gehört vor allem in Rumänien und Bulgarien, z.T. auch in Ungarn die große Rolle, die das Landleben als positiver Gegenpol zur Stadt einnimmt. Dies ist insbesondere deshalb von Bedeutung, da die meisten Zuschauer entweder Städter sind oder gar im Ausland leben. Damit präsentieren viele Filme Bilder aus einer „fremden Welt“, was einerseits neue Perspektiven eröffnet, andererseits aber kaum eine Anbindung an eigenes Erleben ermöglicht.

Der dokumentarisch-minimalistische Stil verstärkt das immanente Problem auch dann, wenn es um städtisches Leben geht, denn er ist ein Stilmittel, um Authentizität zu erzeugen; Überraschung, Brüche etc. sind dann Elemente der Geschichte, des Verhaltens der Leute usw., aber nicht der filmischen Mittel; dieser „Naturalismus“ steht im Widerspruch zur Tatsache, dass es eben Film ist und nicht Wirklichkeit, d.h. durch die Wahl des Regisseurs und nicht von der Realität vorgegeben wird. Daraus

49 <http://www.youtube.com/watch?v=H5HF53qntpw>

50 http://www.youtube.com/watch?v=OOJj0n_gso usw.

51 <http://www.youtube.com/watch?v=NQ2rFIaFecQ>; Kritiken zu diesem Film: <http://www.film-zeit.de/Film/21887/THE-TURIN-HORSE/Kritik/>

resultiert insbesondere bei ausländischen Kinogängern, aber auch in den jeweiligen Ländern selbst die Gefahr einer (teilweise auch negativen) Folklorisierung, wenn nicht gar Selbstfolklorisierung (im Sinne von: „So sind die Rumänen / so sind wir Rumänen“).

Die Unterschiede zwischen den drei Ländern sind kaum zu übersehen. So verunmöglicht die geringe Filmproduktion in Bulgarien eine durchgängige Charakterisierung insgesamt. In Rumänien können insbesondere die Filme der „Neuen Rumänischen Welle“ ein Leitbild für die zukünftige, evtl. dann weniger an den Kriterien großer Festivals orientierten Filmproduktion sein. In Ungarn dominiert das Zwiegespann von nationalen Erbauungsfilmern und simplen Komödien, einzelne Filme und ihr Erfolg zeigen jedoch, dass sowohl die Zuschauer als auch die Regisseure für inhaltlich wie künstlerisch-technisch aufwändigere Produktionen vorhanden sind.

Dass in den Ländern Südosteuropas die Ressourcen für Filme, die dem vom Aufwand, aber auch in der technisch-künstlerischen Umsetzung unerreichbaren Stil der besten Hollywood-Produktionen nahekommen, nicht vorhanden sind, ist für Beobachter der dortigen Film- und Kinoszene keine Frage. Dass aber auch mit geringem finanziellen Mitteleinsatz hervorragende Filme, die nicht nur die engsten Zirkel sog. Cineasten erfreuen, produziert werden können, ist ebenso selbstverständlich. Dass eine solche Produktion technisch möglich ist, zeigt gerade Bulgarien, wo die Boyana-Studios, seit 2005 im Besitz eines US-amerikanischen Filmstudios und mittlerweile in NU Boyana-Studios umgetauft, jährlich 5–6 Großproduktionen realisieren – zumeist US-amerikanische, aber auch andere ausländische Filme.

Die Neue Rumänische Welle hat sehr eindrücklich demonstriert, dass auch ohne den Zugriff auf ein großes Studio und seine technischen Möglichkeiten ein regionaler Filmtypus geschaffen werden kann, der bei vielen Filminteressierten auf positive Resonanz stößt. Dennoch finden heimische Kinogänger nur selten Zugang zu diesen Filmen, was auch am Vertrieb, aber in erster Linie an einem nicht mehr regional zu definierenden Filmgeschmack liegt. Insofern scheint sich in den Ländern Südosteuropas die ehemals dominante Differenzierung des Filmgeschehens bzw. -marktes nach Ländergrenzen zunehmend in eine (international im Wesentlichen einheitliche) Trennung in Geschmacks- und Distinktionsgruppen zu verwandeln. Das eingangs skizzierte Standardmodell des Filmwesens muss damit durch ein korrigiertes Modell ersetzt werden, das einzelne Länder bzw. das dortige Filmwesen nicht mehr in Bezug zu den Zuschauern im jeweiligen Land setzt, sondern als Standort bzw. Produktionsstätte eines eigenen Typs international nachgefragter Filme versteht. Insofern ist der südosteuropäische Film dort angekommen, wo auch viele andere Branchen sich bewähren müssen: auf dem Weltmarkt. Nicht absehbar ist, ob es Filmen aus Südosteuropa in näherer Zukunft gelingen wird, über den engen Kreis der Cineasten hinaus ihr (notwendigerweise internationales) Publikum zu finden. Zumindest einigen Filmen wäre dies sehr zu wünschen.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Erstauflage 1982. Frankfurt am Main (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 658).
- BURNS, Bryan (1996): *World Cinema: Hungary*. Cranbury/NJ.
- CALIMAN, Calin (2007): "The New Waves of Romanian Cinema". *KinoKultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/6/caliman.shtml>.
- CHIRILOV, Mihai (2007): "You Can Run, But You Cannot Hide: New Romanian Cinema". *KinoKultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/6/chirilov.shtml>.
- CSEJDY, András (1997): "Exciting Times, Blank Screens". *The Hungarian Quarterly* 38 (148), <http://hungarianquarterly.com/no148/p156.html>.
- CUNNINGHAM, John (2004): *Hungarian cinema. From coffee house to multiplex*. London, New York
- DELTCHEVA, Roumiana (2005): "Reliving the past in recent East European cinemas". In: Anikó Imre (Hg.): *East European cinemas*. New York: Routledge. 197–211.
- Der Tagesspiegel (2011): „Reaktionen auf Interview: Redefreiheit auf ungarisch“. *Der Tagesspiegel*, 07.03.2011, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/redefreiheit-auf-ungarisch/3872230.html>.
- DRUBEK-MEYER, Natascha; MURASOV, Jurij (Hg.) (2010): *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*. Köln: Böhlau, http://www.gbv.de/dms/weimar/toc/522264689_toc.pdf; http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2893571&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm.
- DUMA, Dana (2007): "Are We Still Laughing When Breaking With the Past?" *KinoKultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/6/duma.shtml>.
- HAMES, Peter (Hg.) (2004): *The cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press (24 frames).
- HOLLOWAY, Ron; IORDANOVA, Dina (2006): "Hoping for a Bulgarian Film Revival". *KinoKultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/5/holloway-iordanova.shtml>.
- HORTON, Andrew J. (1999): "Hungarian New Waves: New trends in Hungarian cinema at London's ICA". *Central Europe Review* 1 (25), http://www.ce-review.org/99/25/kinoeye25_horton2.html.
- IMRE, Anikó (Hg.) (2005): *East European cinemas*. New York: Routledge.
- JAMES, Beverly (2000): "Hungary". In: G. Kindem (Hg.): *The International Movie Industry*. Carbondale. 165–177.
- LUHMANN, Niklas (1997a): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1360).
- LUHMANN, Niklas (1997b): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1303)
- MANOV, Bojidar (2006): "Bulgarian Cinema Today: Seventeen Years after the Changes". *KinoKultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/5/manov.shtml>.
- NASTA, Dominique (2007): "The Tough Road to Minimalism: Contemporary Romanian Film Aesthetics". *KinoKultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/6/nasta.shtml>.
- Pester Lloyd (2011a): „Turiner Pferd & Budapest Angsthase: Béla Tarr kritisiert ungarische Regierung und distanziert sich dann von sich selbst“. *Pester Lloyd*, 21.2.2011, http://www.pestertloyd.net/2011_08/08tarrskandal/08tarrskandal.html.
- Pester Lloyd (2011b): „Final Cut: Die Filmförderung in Ungarn als Instrument der Zensur – Interview“. *Pester Lloyd*, 01.12.2011, http://www.pestertloyd.net/2011_48/48filmfoerderung/48filmfoerderung.html.
- SCHENK, Ralf (2012): „Filmpolitik unter Viktor Orbán: Ungarns Kino in Gefahr“. *Berliner Zeitung*, 07.02.2012, <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/filmpolitik-unter-viktor-orbn-ungarns-kino-in-gefahr,10809150,11583442.html>.
- STOICAN, Mariana: „Rumänien: Kartellamt stimmt staatlicher Filmförderung zu“. *IRIS* 2006-3:19/35, <http://merlin.obs.coe.int/iris/2006/3/article35.de.html>.

- STOJANOVA, Christina (2005): "Fragmented discourses. Young cinema form Central and Eastern Europe". In: Anikó Imre (Hg.): *East European cinemas*. New York: Routledge. 213–227.
- STOJANOVA, Christina (2007): "My Romanian Cinema". *KinoKultura*, <http://www.kinokultura.com/specials/6/stojanova.shtml>.

Internet-Quellen

The Internet Movie Database (IMDb) – Filmdatenbank: www.imdb.com
Box Office Mojo – Besucherzahlen, Einspielergebnisse: www.boxofficemojo.com
MEDIA Salles – Statistiken zu Kinos: www.mediasalles.it