



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Medium Film als
Sprachrohr der Europäischen Union

Schaffung einer europäischen Identität und
Verdeutlichung der kulturellen Diversität am Beispiel
des LUX-Filmpreises des Europäischen Parlaments

verfasst von

Maria Sidl, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, März 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehrer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Fragestellung und Hypothesen	5
1.2. Methodik	5
1.3. Aufbau der Arbeit	7
2. Europa: Auf der Suche nach seiner verlorenen Seele	8
2.1. Die europäische Identität – Realität oder Vision?	10
2.2. Die Relevanz von Kulturpolitik für ein europäisches „Wir-Gefühl“	18
3. Das europäische Kino: Eine „emotionale Sprache“ Europas	20
3.1. Filmmarkt Europa: Stärken und Schwächen	31
3.2. Die Krise als Chance?	47
4. Bilder von Europa: Lux – Der Filmpreis des Europäischen Parlaments	50
4.1 Die Entstehung und Gründungsprinzipien des LUX- Filmpreises	52
4.2. Auswahlkriterien	59
4.3. Auswahlverfahren	60
4.5. Abstimmungsverfahren	62
4.6. Verleihung	63
4.7. Initiativen rund um den LUX-Filmpreis	64
4.7.1. 27 Times Cinema/28 Times Cinema	64
4.7.2. LUX Coach Tour	65
4.7.3. LUX-Filmtage (LUX FILM DAYS)	66
5. Online-Umfrage: Das Medium Film als Beitrag zur Schaffung einer europäischen Identität?	67
5.1. Datenerhebung	69
5.2. Auswertung der Online-Befragung	71
5.2.1. Anzahl der jährlichen Kinobesuche	71
5.2.2. Kinopräferenzen	72
5.2.3. Sonderformen des Kinos	73
5.2.4. Genrepräferenzen	74
5.2.5. Originalsprache, Untertitelung und Synchronisation	75
5.2.6. Hollywood, Europa, Weltkino	76
5.2.7. Europäische Identität	77
5.2.8. Faktoren für Europäische Identität	78

5.2.9. Anzahl der Produktionen und Koproduktionen in der EU 2013.....	79
5.2.10. Film als Beitrag zur europäischen Identität	80
5.2.11. Kriterien zur Förderung europäischer Identität	81
5.2.12. Persönliche Angaben.....	82
5.3. Analyse ausgewählter Fragen.....	83
6. Conclusio.....	85
7. Literaturverzeichnis.....	92
8. Anhang.....	105
Abstract	108
Lebenslauf	110

1. Einleitung

Das Medium Film ist zweifelsohne ein wichtiges und geschätztes Ausdrucksmittel, welches viele Menschen weltweit begeistert. Daher sind Festivals und Filmprämierungen auch immer wieder im Focus des öffentlichen Interesses. Hollywood ist natürlich der wohl bekannteste Produktionsort des Filmschaffens auf der Welt. Immer wieder beeindrucken aber auch die Zahlen aus Bollywood mit seiner primär indisch geprägten künstlerischen Herangehensweise. Zweifelsohne tragen beide ein Bild der jeweiligen Kultur, der Lebensweise und der historisch entwickelten typischen Eigenschaften der jeweiligen Region in die Welt. Meist ist es ersichtlich, von welchen Wertemustern der Film geprägt ist. Also Transportmittel nach außen und möglicherweise auch nach innen. Kann Film nicht doch auch das ‚Wir-Gefühl‘ oder den Zusammenhalt nach innen stärken?

Hier drängt sich natürlich die Frage auf, wie es in diesem Zusammenhang mit dem europäischen Film aussieht? Tragen Filmschaffende aus Europa durch ihre Werke zu einem verstärkten „Wir-Gefühl“ in Europa bei? Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich genau hier ansetzen und mich wissenschaftlich diesem Thema nähern. Um auch eine Zielgenauigkeit bei der Untersuchung zu erreichen, habe ich hier eine Einschränkung getroffen. Untersucht werden soll der Lux-Filmpreis des Europäischen Parlaments. Trägt er zu einer europäischen Identität bei?

Der Titel der Arbeit lautet: ‘Das Medium Film als Sprachrohr der Europäischen Union. Schaffung einer europäischen Identität oder Verdeutlichung der kulturellen Diversität am Beispiel des Lux-Filmpreises des Europäischen Parlaments’ Trotz Einengung des zu analysierenden Bereiches ist es immer noch ein sehr weitläufiges Feld, mit dem ich mich hier beschäftige. Daher möchte ich gleich vorweg festhalten, dass meine Diplomarbeit keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und mir durchaus bewusst ist, dass einzelne Kapitel lediglich einen kurzen Abriss darstellen können. Im Folgenden möchte ich einleitend die Ausgangssituation und Fragestellung, die verwendeten Methoden und den Aufbau der Arbeit darlegen.

1.1. Fragestellung und Hypothesen

Ich möchte mich in dieser Diplomarbeit mit der Frage beschäftigen, ob der Lux-Filmpreis einen Beitrag zur Bildung einer europäischen Identität sowie zum europäischen Integrationsprozess leisten kann. Als Ausgangspunkt dieser wissenschaftlichen Arbeit ist natürlich die Formulierung einer oder mehrerer Hypothesen unumgänglich, deren Bestätigung oder Verwerfung die Antwort auf die Forschungsfrage mit sich bringt. Ich habe mich für drei Thesen entschieden, die unmittelbar miteinander zusammenhängen. Ich möchte zunächst die Hypothese aufstellen, dass von den Mitgliedern des Europäischen Parlaments der Film sehr wohl als Transportmittel des europäischen Einigungsgedankens angesehen wird und damit identitätsbildend ist. Weiter möchte ich folgende These verifizieren oder falsifizieren: Der Wertekanon, der bei der Einreichung zum Lux-Filmpreis vorgegeben ist, wird von den Abgeordneten zum Europäischen Parlament nicht in der Form als Kriterium zur europäischen Identitätsförderung im Film angesehen. Eine weitere These für diese Diplomarbeit hängt natürlich direkt mit dem Lux-Filmpreis zusammen. Diese lautet: Durch die Öffentlichkeitsarbeit rund um den Filmpreis sowie um den Gewinnerfilm kann der Lux-Filmpreis des Europäischen Parlaments durchaus als Beitrag zur Stärkung des europäischen Integrationsprozesses gewertet werden.

1.2. Methodik

In meiner Diplomarbeit habe ich mich entschieden, verschiedene methodische Zugänge anzuwenden, um mit den dadurch gewonnenen Resultaten meine aufgestellten Thesen zu untermauern oder zu falsifizieren. Während meiner Recherchetätigkeit für die wissenschaftliche Abschlussarbeit wurde sehr bald ersichtlich, dass allein durch wissenschaftliche Publikationen, Zeitungsartikel, Pressemitteilungen der Europäischen Union usw. viele offene Fragen nicht beantwortet werden konnten. Da der LUX-Filmpreis nicht nur eine Initiative des Europäischen Parlaments ist, sondern die Filme direkt von den EP-Abgeordneten gewählt werden, war es naheliegend, diese bezüglich ihrer persönlichen Meinung zu bestimmten Themen zu befragen, die das Fundament für den LUX-Filmpreis bilden.

Ich habe mich entschlossen eine quantitative Online-Befragung via *SurveyMonkey*, einem amerikanischen Anbieter für Online-Befragungen, durchzuführen. Grundsätzlich hat man bei internetbasierenden Umfragen mehrere Möglichkeiten eine Erhebung durchzuführen. Einerseits kann man die Befragung durch die Aussendung von E-Mails durchführen oder man stellt den Fragebogen auf einen Internetserver, wo die Möglichkeit besteht, diesen online auszufüllen.¹

Ich habe die letztgenannte Variante gewählt. Online-Untersuchungen haben viele Vorteile, aber genauso zahlreiche Nachteile. Ich möchte hier einige positive Aspekte herausgreifen, die für mich ausschlagend waren, eine Online-Erhebung durchzuführen. Dazu zählen: „Zeiteffizienz, Aufwand und Kosten, Automatisierbarkeit, hohe Objektivität, heterogene Stichprobenzusammensetzung, die Alokalität des Mediums sowie eine hohe Datenqualität“². Die Konzeption des Online-Fragebogens wurde auf die Thesen abgestimmt, um repräsentative Daten zu ermitteln. Der internetbasierende Fragebogen gliederte sich in 12 Fragen, wovon 9 geschlossen und 3 offen gehalten wurden. Als Stichprobe wurden insgesamt 114 EP-Abgeordnete aus Deutschland und Österreich ausgewählt. Im Zeitraum von Dezember 2014 bis März 2015 wurde dann die Online-Befragung durchgeführt mit einer Rücklaufquote 20% (23).

Jede Abgeordnete und jeder Abgeordneter des Europäischen Parlaments aus Deutschland oder Österreich wurde in diesem Zeitraum mindestens einmal persönlich kontaktiert mit der Bitte zur Beantwortung der Befragung. Nach Abschluss wurde mir von *SurveyMonkey* eine grundlegende deskriptive Darstellung in Form von Häufigkeitstabellen zur Verfügung gestellt. Ich habe aus Gründen der besseren Veranschaulichung bei den offenen Fragen die Antworten der EP-Abgeordneten in Form einer Liste angeführt. Die folgende These soll abschließend durch eine hermeneutisch-interpretative Vorgangsweise untersucht werden: Durch die Öffentlichkeitsarbeit rund um den Filmpreis sowie den Gewinnerfilm kann der LUX-Filmpreis des Europäischen Parlaments durchaus als Beitrag zur Stärkung des europäischen Integrationsprozesses gewertet werden. Die Analyse erfolgte an

¹ Vgl. Rainer Schnell / Paul B. Hill / Elke Esser, *Methoden der empirischen Sozialforschung*, 9. Auflage, München: Oldenburg Wissenschaftsverlag 2011, S. 377.

² Meinold T. Thielsch / Simone Weltzin, „Online-Befragungen in der Praxis“, in: Ders. / T. Brandenburg (Hrsg.), *Praxis der Wirtschaftspsychologie. Themen und Fallbeispiele für Studium und Praxis*, Münster: MV Wissenschaft 2009, S. 70.

Hand wissenschaftlicher Literatur sowie unterschiedlichster Publikationen von europäischen Einrichtungen.

1.3. Aufbau der Arbeit

Ich habe die Arbeit im Wesentlichen in vier Kapitel unterteilt. Zunächst ist es einmal notwendig, die Frage nach der Interpretation von Identität zu behandeln. Dies geschieht im Kapitel „Europa: Auf der Suche nach der verlorenen Seele“. Hier sollen aus der Literatur verschiedene Herangehensweise zum Begriff Identität analysiert werden. Gibt es überhaupt eine einheitliche Definition von europäischer Identität, die allgemein gültig ist? Weiters soll unter dem Übertitel „Das europäische Kino: ‚eine emotionale Sprache‘ Europas“, der Filmmarkt auf dem Kontinent dargestellt werden. Welche Entwicklung hat der europäische Film in den letzten Jahren genommen? Welche Schwerpunkte wurden gesetzt? Welche Stärken und Schwächen gibt es in dem Marktgefüge?

Überdies sollen auch einige Entwicklungstendenzen des europäischen Filmmarktes sowie mögliche Lösungsansätze herausgearbeitet werden. Da es ja im Wesentlichen um den Lux-Filmpreis geht, so ist es natürlich unumgänglich, auf diesen auch genau einzugehen. Detailliert soll die Geschichte, die Auswahlkriterien, das Auswahlverfahren und die Verleihung beleuchtet werden. Ebenso soll in dem Kapitel „Bilder von Europa: Lux – Der Filmpreis des Europäischen Parlaments“ ebenfalls auf den Rahmen rund um diese Initiative eingegangen werden. „27 Times Cinema/ 28 Times Cinema“, „LUX Coach Tour“ und die „Lux-Filmtage“ sind Themen, die in diesem Zusammenhang genannt werden können.

Wie bereits erwähnt, ist ja die zentrale Fragestellung in dieser Arbeit jene, ob der Lux-Filmpreis einen Beitrag zur Schaffung einer europäischen Identität leistet. Die aufgestellten Hypothesen sollen durch eine Online-Umfrage unter Abgeordneten zum Europäischen Parlament aus Deutschland und Österreich verifiziert oder falsifiziert werden. In diesem Teil der Arbeit sollen die Ergebnisse der Umfrage ausgewertet werden, um anschließend in der Conclusio auf die zu Beginn festgelegten Thesen eingehen zu können.

2. Europa: Auf der Suche nach seiner verlorenen Seele

Es scheint, als ob die Krisen in Europa nicht verstummen wollen. Themen wie die weltweite Finanz- und Wirtschaftskrise, die Euro-Schwäche, die finanzielle Unterstützung für Griechenland durch europäische Partner, aber auch weltpolitische Konflikte, wie die schwierige Lage in der Ukraine sowie das Ringen der Europäischen Union mit Russland, dominieren die globale mediale Berichterstattung zu Europa. Gerechtfertigt fragt man sich, ob dieses Konstrukt „Europäische Union“ unter diesem Druck noch langfristig bestehen kann. Gerade in schwierigen ökonomischen und politischen Zeiten vermehren sich auch immer wieder die Untergangsprophezeiungen dieses großen gemeinsamen Friedensprojektes und des damit verbundenen Zerfalls als gemeinsame Wirtschafts- und Währungsunion. Bei all diesen negativen Nachrichten vergisst man allzu oft, das visionäre Projekt der Europäischen Union zu betonen.³ Die Liste der Erfolge seit der Konstituierung der Europäischen Union 1951⁴ ist lang, trotzdem wissen die wenigsten der über 500 Millionen europäischen Bürgerinnen und Bürger in den derzeit 28 Mitgliedsstaaten über diese Errungenschaften wirklich Bescheid. Dazu zählen unter anderem einige wichtige Fortschritte beim europäischen Integrationsprozess wie die Errichtung eines vereinten europäischen Wirtschafts- und Währungsraumes,⁵ aber auch die Etablierung einer „gemeinsame[n] Außen- und Sicherheitspolitik sowie die Zusammenarbeit in der Innen- und Rechtspolitik“⁶. Eine der größten Annehmlichkeiten, betont auch der deutsche Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger, ist der Frieden in Europa:

„Es gibt nur wenige Jahrzehnte in der Geschichte unseres Erdteils, in denen der Friede geherrscht hat. Zwischen den Staaten, die der Europäischen Union angehören, ist es seit 1945 zu keinem einzigen bewaffneten Konflikt mehr gekommen. Fast ein ganzes Menschenalter ohne Krieg! Das ist eine Anomalie, auf die dieser Kontinent stolz sein kann.“⁷

Trotz dieser schwierigen Ausgangslage von inneren und äußeren Konflikten, die Europa derzeit nachhaltig prägen, können diese auch als Chance zur Neuorientie-

³ Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Sanftes Monster Brüssel oder Die Entmündigung Europas*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2011, S. 7.

⁴ Vgl. *Die europäische Union erklärt – Wie funktioniert die EU?*, Luxemburg: Amt für Veröffentlichungen der Europäischen Union 2013, S. 3.

⁵ Vgl. Roman Herzog, *Europa neu erfinden. Vom Überstaat zur Bürgerdemokratie*, München: Siedler Verlag 2014, S. 10.

⁶ Ebda., S. 10.

⁷ Hans Magnus Enzensberger, *Sanftes Monster Brüssel oder Die Entmündigung Europas*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2011, S. 7.

rung in der Politik dieser supranationalen Organisation gesehen werden.⁸ Doch wie soll dieses neue, vielleicht auch bessere Europa aussehen? Es ist eine Frage, die viele Antwortmöglichkeiten zulässt. Kernbereiche, wie z.B. die Sozialpolitik der Europäischen Union, der europäische Erweiterungsprozess, aber auch die verbesserte Miteinbeziehung der europäischen Bürgerinnen und Bürger in die europäischen Entscheidungsprozesse gehören für den Leiter der Europäischen Akademie in Berlin, Eckert D. Stratenschulte, gerade im Rahmen einer zukünftigen politischen Ausrichtung der Europäischen Union wieder diskutiert.⁹ Es gibt aber noch weitere Themen, die gerade im Zukunftsdiskurs über Europa nicht vernachlässigt werden sollten, so Stratenschulte:

„Europas Anstrengungen zum Klimaschutz und seine Fähigkeit und Bereitschaft, die anderen großen Länder auf dem ökologischen Weg mitzunehmen; die Offenheit gegenüber Flüchtlingen und die Regelung der Migration, die viele nicht wollen, aber alle brauchen, wenn wir unseren Lebensstandard halten wollen; der Schutz der Bürgerrechte in Zeiten der technisch möglichen Totalüberwachung; die Sicherung des Friedens außerhalb der Grenzen der Union – das sind nur einige Schlagworte.“¹⁰

Die Wichtigkeit einer Neuorientierung in der zukünftigen Europapolitik betont auch der deutsche Bundesminister für Wirtschaft und Energie, Sigmar Gabriel, in seiner Eröffnungsrede zur Europakonferenz mit der Schwerpunktsetzung ‚Investitionen, Wachstum und Beschäftigung – unser Weg zu einem starken Europa‘¹¹ Ende Februar 2015 in Berlin. ‚Europapolitik beschäftigt sich heute mehr mit Krisen als mit Visionen. Um langfristig erfolgreich zu sein, müssen wir versuchen, das zu ändern. Es lohnt sich, dass wir uns daran erinnern, was Europa alles erreichen kann, wenn es solidarisch handelt‘¹², so Gabriel. Wie das Europa der Zukunft aussehen wird, kann man jetzt natürlich noch nicht sagen. Es wird sehr viel über den Einigungsprozess diskutiert und die politischen Parteien und Bewegungen ringen ebenso wie die Mitgliedsstaaten um Bewegung hin zu ihren Zukunftsvorstellungen für diesen Kontinent. Die große Frage ist aber: Was eint Europa? Was ist außerhalb der ökonomischen Interessen jene Klammer, die die bereits beigetretenen Länder und jene, die sich darum bemühen, umfasst? Gibt es eine Europäische Identität als Basis?

⁸ Vgl. Eckart D. Stratenschulte, „Die Zukunft Europas“, in: *Website der Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/internationales/europa/europa-kontrovers/182478/einleitung>, letzter Zugriff: 22. 03.2015.

⁹ Vgl. ebda.

¹⁰ Ebda.

¹¹ <http://www.bmwi.de/DE/Presse/pressemitteilungen,did=692034.html>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

¹² Ebda.

2.1. Die europäische Identität – Realität oder Vision?

Doch diese Suche nach der ‚Selbsterkenntnis Europas‘¹³ gestaltet sich äußerst schwierig:

„Die einen halten sie für antiquiert und sehen in Europa nur noch eine geographische Schablone innerhalb eines globalisierten Marktes. Andere wiederum betonen die Bedeutung Europas als regionaler Wirtschaftsraum und verstehen die europäische Integration als materielles Projekt einer multinationalen Interessensgemeinschaft, die mit Werten dekoriert wird, solange jene ihren Funktionsmechanismus absichern. Dagegen scheinen diejenigen, die Europa als ebenso idealistische wie realistische Vision für die zukünftigen Generationen wahrnehmen, heute nicht nur in der Minderheit, sondern auch in der Defensive zu sein. Und so bleibt ihre Stimme nicht stumm, im Gegenteil, sie ertönt umso lauter, je tiefer und je weiter ihre materialistischen und funktionalen Antipoden in die Krise schlittern.“¹⁴

Im Rahmen dieser Diplomarbeit war die intensive Auseinandersetzung mit der Frage wichtig, ob es eine klare eindeutige und allgemein umlegbare Definition der europäischen Identität gibt. Eine Begriffsbestimmung also mit der sich die Bürgerinnen und Bürger der Europäischen Union unisono identifizieren können. Natürlich stellt sich nun die Frage, was man überhaupt unter dem Begriff Identität verstehen kann. Doch dieser scheint in seiner Komplexität schwierig zu fassen. Der mittlerweile emeritierte Sozialpsychologie Heiner Keupp schrieb in *seinem Buch Identitätskonstruktionen: das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne* zu diesem Terminus „Identität ist ein ewiges und universelles Problem, das heute in nie dagewesener Schärfe und Verbreitung steht. Identität ist der Name für ein Problem sowohl des Alltagsmenschen wie auch diesen Alltag reflektierenden Wissenschaft“¹⁵. Es gibt zahlreiche Ansätze, wie man den Begriff Identität eingrenzen und verorten kann, abhängig natürlich von der wissenschaftlichen Disziplin.¹⁶ Eine mögliche Herangehensweise sich diesem Konzept „Identität“ zu nähern wäre:

¹³ Peter Schmitt-Egner, *Europäische Identität. Ein konzeptueller Leitfaden zu ihrer Erforschung und Nutzung*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2012, S. 15.

¹⁴ Ebda., S. 15.

¹⁵ Heiner Keupp / Thomas Abhe / Wolfgang Gmür / Renate Höfer / Beate Mitzscherlich / Wolfgang Kraus / Florian Sraus, *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, 4. Auflage, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2008, S. 70.

¹⁶ Vgl. Peter Schmitt-Egner, *Europäische Identität. Ein konzeptueller Leitfaden zu ihrer Erforschung und Nutzung*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2012, S. 27.

„Mit den Begriff der Identität verbindet sich typischerweise eine Vorstellung von Zusammengehörigkeit oder Zugehörigkeit, die vielfach nicht rational über objektive Gemeinschaftsparameter oder voluntativ (Wille zur Zusammengehörigkeit) aufzulösen ist, sondern eine emotionale Komponente beinhaltet (Zusammengehörigkeits- und Zugehörigkeitsgefühl, we-feeling). Dieses emotionale Element verlängert sich in ein Sicherheits- und Geborgenheitsgefühl, das durch die Identität vermittelt wird.“¹⁷

Es stellt sich nun die Frage, wie sich dieses Wir-Gefühl auf einer supranationalen Ebene erzeugen lässt. Was zeichnet eine europäische Identität aus? Wie kann man sich diesem Konstrukt annähern? In den *Salemer Thesen zur Europäischen Identität* wird eine Annäherung an diese Thematik in folgender Weise vorgeschlagen:

„[Der] Begriff der europäischen Identität [...] [bringt] die Vielfalt, die mehrdimensionale Dichte und die spezifische Qualität an Gemeinsamkeiten zum Ausdruck [...]. Insofern ist europäische Identität gegeben. Sie lässt sich aber nicht mit einer knappen Formel fassen. Die Unschärfe des Begriffes und seine Dynamik sind ihr zentrales Wesensmerkmal. Jeder Versuch nichtstaatlicher, nationaler oder supranationaler Institutionen, europäische Identität in einer Formel festzuschreiben, widerspricht sich daher selbst.“¹⁸

Anhand von Literatur wurden nun in diesem Zusammenhang verschiedene Zugänge zur europäischen Identität herausgearbeitet, auf die nun im Folgenden näher eingegangen werden soll. Die *Charta der Europäischen Identität* der Europa-Union Deutschland wurde am 28. Oktober 1995 bei deren Kongress vereinbart.¹⁹ Die Europa Union definiert sich selbst als „die größte Bürgerinitiative für Europa in Deutschland“²⁰. Organisiert und vertreten ist die Organisation, die sich selbst als „Unabhängig von Parteizugehörigkeit, Alter und Beruf“²¹ sieht, von der lokalen bis zur europäischen Ebene:²² „Rund 18.000 Mitglieder sind in 16 Landesverbänden mit rund 350 Kreis-, Orts- und Stadtverbänden vernetzt und haben Partnerorganisationen in über 30 Ländern Europas.“²³ Der 1. Ordentliche Kongress der Europa Union wurde bereits im Mai 1949 in Hamburg abgehalten und viele namhafte Politikerinnen und Politiker begleiteten die Organisation.²⁴ Dazu gehörten als Unions-

¹⁷ Franz C. Mayer / Jan Palmowski (Hrsg.), *Salemer Thesen zur Europäischen Identität*, WHI-Paper 1/2002, <http://www.whi-berlin.eu/documents/whi-paper0102.pdf>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

¹⁸ Ebda., letzter Zugriff: 22.03.2015.

¹⁹ Vgl. http://www.europa-union.de/fileadmin/files_eud/PDF-Dateien_EUD/Allg._Dokumente/Charta_der_Europaeischen_Identitaet.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

²⁰ <http://www.europa-union.de/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

²¹ Ebda.

²² Vgl. ebda.

²³ Ebda.

²⁴ Vgl. <http://www.europa-union.de/ueber-uns/geschichte/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

Präsidenten die ehemaligen Präsidenten des EP (Europäisches Parlament) Dr. Egon A. Klepsch sowie Dr. Hans-Gert Pöttering, der jetzige Chef des Bundeskanzleramtes und Bundesminister für besondere Aufgaben Peter Altmaier²⁵ oder der ehemalige Bundespräsident der Republik Deutschland Walter Scheel.²⁶ Ausgegangen ist die *Charta der Europäischen Identität* von einer Rede des ehemaligen Präsidenten der Republik Tschechien, Václav Havel, vor dem Europäischen Parlament in Straßburg am 8. März 1994.²⁷ In seiner Ansprache vor den Europaabgeordneten meinte Havel:

„Die Europäische Union beruht auf einem großen Ensemble zivilisatorischer Werte, deren Wurzeln zweifellos auf die Antike und das Christentum zurückgehen und die sich durch zwei Jahrtausende hindurch zu der Gestalt entwickelt haben, die wir heute als die Grundlage der modernen Demokratie, des Rechtsstaates und der Bürgergesellschaft begreifen. Das Ensemble dieser Werte hat sein klar umrissenes sittliches Fundament und seine manifeste metaphysische Verankerung, und zwar sein klar umrissenes sittliches Fundament und seine manifeste metaphysische Verankerung, und zwar ungeachtet dessen, inwieweit der moderne Mensch sich das eingesteht oder nicht. Man kann also nicht sagen, der Europäischen Union mangle es an einem eigenen Geist, aus dem alle ihre konkreten Prinzipien, auf denen sie beruht, hervorgegangen sind. Nur scheint es, daß dieser Geist zu wenig sichtbar wird. So, als ob er sich hinter all den Bergen von systematisierenden, technischen, administrativen, ökonomischen, wechsellkursregelnden und sonstigen Maßnahmen, in die er eingegangen ist, allzu gründlich verberge.“²⁸

In Folge sprach der ehemalige tschechische Staatschef eine, seiner Ansicht nach entscheidende Herausforderung, der europäischen Staatengemeinschaft an:

„Deswegen scheint mir, daß die wichtigste Anforderung, vor welche die Europäische Union sich heute gestellt sieht, in einer neuen und unmißverständlich klaren Selbstreflexion dessen besteht, was man europäische Identität nennen könnte, in einer neuen und wirklich klaren Artikulation europäischer Verantwortlichkeit, in verstärktem Interesse an einer eigentlichen Sinngebung der europäischen Integration und aller ihrer weiteren Zusammenhänge in der Welt von heute, und in der Wiedergewinnung ihres Ethos oder – wenn Sie so wollen – ihres Charismas.“²⁹

Als konkreten Vorschlag führte Václav Havel die Verabschiedung einer Charta der EU an, „die klar die Ideen zu definieren hätte, auf denen sie beruht, den Sinn, den sie hat, und die Werte, die sie zu verkörpern trachtet“³⁰. Havel spricht insgesamt von einem historisch entwickelten Werteensemble, welches das Fundament für

²⁵ Vgl. <http://www.bundesregierung.de/Content/DE/StatischeSeiten/Breg/element-chef-des-bundeskanzleramtes.html?nn=391346>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

²⁶ Vgl. <http://www.europa-union.de/ueber-uns/geschichte/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

²⁷ Vgl. http://www.europa-union.de/fileadmin/files_eud/PDF-Dateien_EUD/Allg._Dokumente/Charta_der_Europaeischen_Identitaet.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

²⁸ Ebda.

²⁹ Ebda.

³⁰ Ebda.

das Zusammenleben in der EU bildet. Erwähnt werden als Schnittmengen der Mitgliedsstaaten explizit die Demokratie, Rechtsstaatlichkeit und die BürgerInnen-gesellschaft. Ob des bürokratischen Überbaus zur Bewältigung der administrati-ven Aufgaben sowie aus dem daraus resultierenden gemeinschaftlichen Verwal-tungsprozedere ist für die Bürgerinnen und Bürger ein Wertefächer, also gemein-same Schnittmengen, die uns Europäerinnen und Europäer einen, kaum zu er-kennen. Daher wurde es bereits 1994 als eine unumgängliche Herausforderung angesehen, die europäische Verbundenheit viel spürbarer zu machen. Identität wird für den ehemaligen tschechischen Präsidenten durch den Sinn der Vereini-gung sowie die täglich gelebten Werte verkörpert. Die Europa-Union Deutschland setzt in ihrer Charta auch bei den gemeinsamen Schnittmengen an. Als Zielset-zung wird auch eine Politik angesehen, die den europäischen Gemeinsinn stärkt, die Europäische Union glaubwürdig macht und auf die wir Europäer stolz sein können³¹. Was verbindet sozusagen die Bürgerinnen und Bürger auf diesem Kon-tinent und was leben wir – trotz aller unterschiedlichen Ausformungen – in allen einzelnen Ländern. Das Kongress-Papier wurde in sechs Kapitel unterteilt: „I. Eu-ropa als Schicksalsgemeinschaft“³², „II. Europa als Wertegemeinschaft“³³, „III. Eu-ropa als Lebensgemeinschaft“³⁴, „IV. Europa als Wirtschafts- und Sozialgemein-schaft: Wirtschaft, Soziales, Umwelt“³⁵, „V. Europa als Verantwortungsgemein-schaft“ und „VI. Auf dem Weg zu einer europäischen Identität“³⁶. Im Folgenden sollen nun kurz drei Kapitel näher beleuchtet und einzelne Punkte herausgearbei-tet werden, die im Zusammenhang mit der Frage nach der europäischen Identität wichtig erscheinen. Im Kapitel über die gemeinsame Schicksalsgemeinschaft wird angeführt, dass eine europaweite Politik für die „Bewahrung des Friedens, der [...] Erhaltung unserer Umwelt und die Organisation eines Lebens in Würde [nötig ist]“³⁷. Explizit wird der „Aufbau einer europäischen Friedensgemeinschaft“³⁸ ange-

³¹ http://www.europa-union.de/fileadmin/files_eud/PDF-Dateien_EUD/Allg._Dokumente/Charta_der_Europaeischen_Identitaet.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

³² Ebda.

³³ Ebda.

³⁴ Ebda.

³⁵ Ebda.

³⁶ Ebda.

³⁷ Ebda.

³⁸ Ebda.

führt. „Europa ist vor allem eine Wertegemeinschaft“³⁹. So beginnt das zweite Kapitel der Charta und es wird wie folgt fortgesetzt:

„Das Ziel des europäischen Einigungswerkes ist die Bewahrung, das Bewußtmachen, die kritische Überprüfung und die Fortentwicklung dieser Werte. Sie beruhen auf einem gemeinsamen Recht, in dem die Freiheit des Einzelnen und die Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft ihren Ausdruck gefunden haben. Die europäischen Grundwerte liegen in dem Bekenntnis zu Toleranz, Humanität und Brüderlichkeit.“⁴⁰

Die Europäische Union ist natürlich ein permanenter Entwicklungsprozess. Daher gilt es auch Zielsetzungen festzulegen: Die Europa-Union Deutschland fordert „eine die europäische Identität fördernde Kultur- und Bildungspolitik der Europäischen Union und der Mitgliedsstaaten, die die Einheit und Vielfalt und die gemeinsamen Werte allen Bürgerinnen und Bürgern vermittelt.“⁴¹ Dies wurde im Kapitel „Auf dem Weg zu einer europäischen Identität“ formuliert. Auf Basis gemeinsamer Werte sollen Ziele für die Weiterentwicklung des Kontinents erreicht werden. Damit gibt man dem Projekt „Europäische Union“ Sinn und schafft Verbundenheit, also Identität. Der Politikwissenschaftler Thomas Meyer formuliert in seinem Buch *Die Identität Europas. Der EU eine Seele?*, dass im heutigen Europa nicht die Herkunft, die religiöse Zugehörigkeit oder kulturelle Verbundenheit den Identitätsbegriff prägen, „sondern eine bestimmte Art des Umgangs mit Religion, Religiosität und Kultur im öffentlichen Leben.“⁴² Ähnlich wie die Europa-Union Deutschland führt Meyer zivilisatorische und historisch entwickelte Grundwerte an: „Der europäische Gedanke beruht auf der Trennung von Kirche und Staat, auf der Toleranz der Religionen und Konfessionen füreinander und für die nichtreligiösen Weltanschauungen sowie auf dem Schutz von Menschenrechten und der Gewährung von Bürgerrechten unabhängig von der religiösen Zugehörigkeit der Bürgerinnen und Bürger.“⁴³ Meyer unterscheidet zwischen kultureller und politischer Identität:

³⁹ http://www.europa-union.de/fileadmin/files_eud/PDF-Dateien_EUD/Allg._Dokumente/Charta_der_Europaeischen_Identitaet.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

⁴⁰ Ebda.

⁴¹ Ebda.

⁴² Thomas Meyer, *Die Identität Europas. Der EU eine Seele?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 229.

⁴³ Ebda., S. 229.

„Kulturelle Identität besteht im Bewußtsein der Gemeinsamkeit von Werten, Überlieferungen, Deutungen, Formen des Wissens und Praktiken, die ihrer Natur nach für Beitritte offen sind. Politische Identität ist das Bewußtsein der Gemeinsamkeit verbindlichen Entscheidungshandelns. Sie setzt nicht etwa nur eine Gemeinschaft der Wertungen einer Staatsform, einer Verfassung oder eines politischen Handlungsmusters voraus, sondern ist tatsächlich nur dort möglich, wo Menschen in einem politischen Gemeinwesen zusammenleben oder wenigstens eine politische Handlungsform teilen.“⁴⁴

Eine „Schicksalsgemeinschaft“ bedingt sozusagen die politische Identität.⁴⁵ Für Meyer steht die Schaffung einer politischen Identität ohnehin im Vordergrund. Dies mit dem Ziel, „daß der Sinn der Einigung nicht zuletzt auch in der Schaffung eines Freiraumes für kulturelle Differenzen besteht“⁴⁶. Der Politikwissenschaftler vertritt die Auffassung, dass es in Europa eine Vielzahl an kulturellen Identitäten gibt, „fast alle zudem nochmals in sich gebrochen, gemischt, hybridisiert“⁴⁷. Jeder Bürgerin beziehungsweise jedem Bürger sollte es möglich sein „nach seiner eignen Fassung selig zu werden, solange dies das gleiche Recht aller anderen einschließt“⁴⁸. Ein anderwertiges Vorgehen wäre für Meyer destruktiv und würde das demokratische Fundament, also ein einendes Element, konterkarieren: „Ein politisches Gemeinwesen, das heute darüber hinaus von seinen Bürgern verlangte, kulturell identisch zu sein oder zu werden, würde unweigerlich das aufs Spiel setzen, wovon es tatsächlich lebt, nämlich seine politische Legitimation als rechtsstaatliche Demokratie.“⁴⁹ Die Schaffung einer politischen Identität, „als Handlungsorientierung der Selbigkeit von Entscheidungsbetroffenheit und Verantwortung, ist zur Lebensnotwendigkeit für Europa in der globalisierten Welt geworden.“⁵⁰ Sie „ist für die Zukunft der EU von ausschlaggebender Bedeutung.“⁵¹ Für Thomas Meyer braucht es „eine Politisierung der Entscheidungsprozesse, die die Bürger in ihren Bann zieht“⁵² und es ist für die EU unmöglich Identität „aus der Archäologie ihrer kulturellen Überlieferungen [abzuleiten]“⁵³. Der Politikwissenschaftler sieht für die politische Identität Europas „die Möglichkeit unregelter kultureller

⁴⁴ Thomas Meyer, *Die Identität Europas. Der EU eine Seele?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 229.

⁴⁵ Vgl. ebda., S. 229.

⁴⁶ Ebda., S. 231.

⁴⁷ Ebda., S. 231.

⁴⁸ Ebda., S. 231.

⁴⁹ Ebda., S. 231.

⁵⁰ Ebda., S. 232.

⁵¹ Ebda., S. 233.

⁵² Ebda., S. 233.

⁵³ Ebda., S. 233.

Vielfalt [als entscheidend an]⁵⁴. Alle Kraft sollte in den politischen Einigungsprozesses der Europäischen Union investiert werden, denn dieser sei entscheidend. Es geht um eine „Politisierung der europäischen Politik“⁵⁵: „Wenn sie denn gelingt, wird die politische Identität vermutlich nicht gerade zur Seele Europas werden, aber wohl doch zu einer Quelle seiner demokratischen Vitalität und Handlungsfähigkeit – und das ist doch auch nicht wenig.“⁵⁶ Der mittlerweile emeritierte Professor der politischen Philosophie an der Universität Florenz⁵⁷ Furio Cerutti hat in dem Buch *Brauchen die Europäer eine Identität?*, welches er selbst mitherausgegeben hat, einen Beitrag unter dem Titel *Eine politische Identität der Europäer, was ist das?*⁵⁸ verfasst. Hier spricht er davon, dass „Identität die Vielfalt nicht einfach aufhebt“⁵⁹. Cerutti formuliert weiter: „Wir sollten es vermeiden, in die gedankliche Falle zu tappen, die Formation einer europäischen Identität einfach als Wiederholung in einem grösseren Massstab dessen anzusehen, was der Prozess der Bildung nationaler Identitäten in Europa den lokalen und regionalen Kulturen angetan hat.“⁶⁰ Europäische Identität bedarf auch dessen, dass die Menschen auf diesem Kontinent beziehungsweise in dieser politischen Union „bestimmte Werte und Prinzipien teilen und sich dessen bewusst sind“⁶¹. Identität „ist die Gesamtheit von Weltbildern, Werten und Prinzipien, die wir als die unseren anerkennen. Soweit wir diese teilen, fühlen wir uns als ein ‚wir‘. Identität ist nicht etwas, was von außerhalb einer Gruppe hergestellt werden kann“⁶². Werner Weidenfeld, „Inhaber des Lehrstuhls für Politische Systeme und Europäische Einigung an der Universität München“⁶³, formuliert bei der Frage nach dem Wesen Europas treffend drei unterschiedliche Aspekte von Identität:

⁵⁴ Thomas Meyer, *Die Identität Europas. Der EU eine Seele?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 233.

⁵⁵ Ebda., S. 233.

⁵⁶ Ebda., S. 233.

⁵⁷ Vgl. <http://www.lettereifilosofia.unifi.it/vp-231-furio-cerutti.html>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

⁵⁸ Furio Cerutti, „Eine politische Identität der Europäer, was ist das?“, in Aram Mattioli / Enno Rudolf, *Brauchen die Europäer eine Identität? Politische und kulturelle Aspekte*, Zürich: Orell Füssli Verlag 2011, S. 9.

⁵⁹ Ebda., S. 9.

⁶⁰ Ebda., S. 9.

⁶¹ Ebda., S. 10.

⁶² Ebda., S. 12.

⁶³ <http://www.gsi.uni-muenchen.de/personen/emeriti/weidenfeld/index.html>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

„(1) Europas Identität ist zunächst nichts anderes als die Herkunftseinheit Europas aus einer gemeinsamen Historie. Die europäische Gegenwartskultur ist eine von historischem Bewusstsein geprägte Kultur. Die markante Zuwendung der Europäer zu ihrer Geschichte signalisiert zugleich die Dramatik des heutigen Wandels, der im historischen Bewusstsein den Vertrautheitsschwund mit der Gegenwart kompensieren möchte. Dabei wird eine wesentliche Erfahrung vermittelt. In den Krisen Europas ging es nicht nur um die Durchsetzung neuer Lebens- und Denkformen, neuer Produktions- und Staatsordnungen, sondern auch um deren Gelingen in der Kontinuität der europäischen Identität und Werteordnung.

(2) Europäische Identität konstituiert sich auch aus der Erfahrung der Gegenwart. Die Spaltung Europas und ihre Überwindung sind ebenso relevant wie das Ringen um die Einbindung West- und Osteuropas in ein gemeinsames Integrationssystem. Die Menschen ordnen die Welt, in der sie leben. Sie verbinden isolierte Fakten und konstruieren so ihre soziale Umwelt. Soziale, politische und wertorientierte Ortsbestimmungen in der Gegenwart und die Erfahrung der Integration des europäischen Kontinents stiften europäische Identität.

(3) Die Bürger antizipieren künftiges Handeln und beziehen so Zukunft in die Gegenwart ein. Die Projektion der Absichten und Ziele wird zur Entscheidungshilfe und zum Auswahlkriterium für die Gegenwart. Zukunftserwartungen prägen die Identität Europas, werden jedoch auch von den Erfahrungen der zunehmend entgrenzten und erweiterten Union geprägt. Lernziel Europa heißt in diesem Sinne nichts anderes als die gemeinsame Verständigung auf eine gemeinsame Zukunftsvision einer Europäischen Union mit 27 und mehr Mitgliedern.“⁶⁴

Die Unterschiedlichkeit der Schwerpunktsetzungen, Ansätze und Schlussfolgerungen allein bei der obig ausgewählten Literatur, was die Begriffsklärung der Identität der Europäischen Union betrifft, zeigt, dass es keine allgemeingültige und sofort umlegbare Antwort gibt. Man kann aber einige Punkte herausarbeiten, die sich bei der Diskussion über die Begriffsfindung ergeben. Europäische Identität ist sehr wohl die Schnittmenge an Gemeinsamkeit, die sich aus der gemeinsamen Geschichte mit all seinen Höhen und Tiefen entwickelt hat und noch immer weiterentwickelt. Dazu gehören etwa das Bekenntnis zu Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, Mitmenschlichkeit, sowie auch eine religiöse Toleranz, die die Trennung von Kirche und Staat miteinschließt. Wesentlich sind auch die kulturellen Freiheiten, die eine Basis der Kreativität und Originalität bilden. Nur durch ein Klima der Freiheit ist es möglich, Kulturschaffenden jene Räume zu geben, die sie brauchen. Das gilt für den Film als breites Transportmittel unterschiedlichster Anliegen umso mehr. Gerade der Film braucht dieses Doppelspiel an Freiräumen, bei der Entstehung und bei der Verbreitung. Die soeben genannten Beispiele für europäische Fundamente, die es in jedem Mitgliedsstaat der EU gibt, und für die folglich auch

⁶⁴ Werner Weidenfeld, „Reden über Europa – die Neubegründung des europäischen Integrationsprozesses“, in: Ders. / Julian Nida – Rümelin, *Europäische Identität. Voraussetzungen und Strategien*, Baden-Baden: Nomos Verlag 2007, S. 15.

die Europäischen Union als Rechtskonstrukt eintritt, gehören zweifelsohne zu einem europäischen 'Wir-Gefühl'. Damit schafft man in allen Mitgliedsstaaten eine positive Übereinstimmung. Für mich persönlich setzt hier auch der Europäische Identitätsgedanke primär an. Nationalstaatliche Identität wird oftmals mit Symbolen wie der Hymne, Fahne usw. oder der staatlichen Zugehörigkeit verbunden. Dies ist auf europäischer Ebene zweifelsohne unterschiedlich und für mich auch aus dieser Perspektive heraus keineswegs umlegbar. Es wirft sich folglich die Frage auf, ob die EU als primär politisches und ökonomisches Gebilde überhaupt allein durch ihre gesetzliche Weiterentwicklung ein 'Identitätsentwickler' ist? Allein neue Vertragswerke schaffen kein Mehr an Identitätsbewusstsein, aber es geht hier um die in der Literatur auch angesprochene Politisierung der Einrichtungen. Jene Weiterentwicklungen also, die wiederum die gemeinsamen Schnittmengen wie die Demokratie usw. weiter absichern sollten. Es gibt aber allgemein – wie schon erwähnt – unterschiedlichste Auffassungen von Identität. Es stellt sich jetzt natürlich die Frage, ob dies ein Problem für die EU darstellt oder auch als Merkmal der Vielfalt aufgefasst werden kann? Auch hier gibt es differenzierende Herangehensweisen. Für mich stellt sich bei 28 Mitgliedsstaaten und einer Vielzahl an Regionen innerhalb der EU mit all ihren historisch entwickelten Identitäten keineswegs die Gefahr eines Überstülpens einer 'Einheits-Identität' durch die Europäische Union. Diese kann es schon allein deshalb nicht geben, da es ja schon allein bei der Frage nach der (!) europäischen Identität so viele unterschiedliche Antworten gibt. Die Diskussion darüber wird zweifelsohne noch länger weitergehen.

2.2. Die Relevanz von Kulturpolitik für ein europäisches „Wir-Gefühl“

Es gibt jedoch zahlreiche Elemente mit denen die Europäerinnen und Europäer europäische Identität identifizieren. Einen wichtigen Stellenwert nimmt auch Kultur ein. Dies belegten auch die Eurobarometer-Umfragen des Europäischen Parlaments.⁶⁵ Diese werden seit 2007 erhoben und dienen vorrangig dazu „die öffentli-

⁶⁵ Vgl.

http://www.europarl.europa.eu/pdf/eurobarometre/2013/election/eb_79_5_synthese_institutionnelle_de.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.; Vgl.

http://www.europarl.europa.eu/pdf/eurobarometre/2012/election_2012/eb77_4_ee2014_synthese_analytique_de.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

che[...] Meinung in den Mitgliedsstaaten [zu erforschen]“⁶⁶. Michael Gehler, ein bekannter Historiker aus Österreich, verweist in seiner Monographie *Europa. Ideen, Institutionen, Vereinigung* darauf, dass Kultur zu Beginn des Friedensprojektes Europa noch keine Rolle spielte, betont aber dessen Wichtigkeit: „Die europäische Integration bestritt nach 1945 den ökonomisch-technokratischen Umweg zur Einigung unter weitergehendem Verzicht auf Kultur (Kulturpolitik). Immer deutlicher zeigt sich jedoch zuletzt, dass es keine nachhaltige (innere) Einigung Europas ohne (aktive) Kulturpolitik gibt.“⁶⁷ Doch eine Annäherung an den Kulturbegriff ist schwierig. Dies wird durch Aussagen wie z.B. „eines der komplexesten [Worte in] unserer Sprache“⁶⁸ noch untermauert. Vielleicht macht gerade diese vage Abgrenzung des Wortes Kultur den Reiz aus, dass sich schon so viele Generationen von Forscherinnen und Forscher in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen mit der Konkretisierung des Kulturbegriffes auseinandergesetzt haben.⁶⁹ Dies wird auch verdeutlicht dadurch, dass es Mitte des 20. Jahrhunderts bereits 160 Ansätze gab, diesen Begriff fassbarer zu machen.⁷⁰ Da es nicht sinnvoll erscheint in diesem Kontext eine Vielzahl von Theorien rund um die Fragenstellung „Was ist Kultur?“ vorzustellen, sollen nun drei Ideen herausgegriffen werden. Der österreichische Historiker Wolfgang Schmale orientiert sich an dem Kulturbegriff von Max Weber⁷¹, und grenzt diesen in folgender Weise ein:

„[Unter] Kultur wird all das verstanden, was die Sinngebungen, die Herstellung von Sinn und Bedeutung, und Zielsetzungen bestimmter menschlicher Gemeinschaften symbolisch ausdrückt. Dieser Kulturbegriff ist sehr offen gefasst, er setzt weniger auf Einheit und Einigkeit überall, sondern lässt Vielfalt zu, sofern Kohärenzen geschaffen werden. Darum geht es - um Kohärenz in der Vielfalt, weniger, sehr viel weniger um Einheit in der Vielfalt, wie es das Motto der EU etwas unpassend ausdrückt.“⁷²

⁶⁶ <http://www.europarl.at/de/service/eurobarometer.html&jsessionid=D65BA07CC225D6179A935CF0FBBD41D6>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

⁶⁷ Michael Gehler, *Europa. Ideen, Institutionen, Vereinigung*, München: Olzog Verlag 2010, S. 489.

⁶⁸ Terry Eagleton, *Was ist Kultur? Eine Einführung*, München: C.H.Beck 2009, S. 7.

⁶⁹ Vgl. Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UKW Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 29.

⁷⁰ Vgl. Michael Kutschker / Stefan Schmid, *Internationales Management*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2011, S. 674.

⁷¹ Vgl. Wolfgang Schmale, *Geschichte und Zukunft der europäischen Identität*, Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH 2008, S. 179.

⁷² Wolfgang Schmale, „Geschichte der europäischen Identität“, in: *Website der Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/apuz/31492/geschichte-der-europaeischen-identitaet?p=all>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

Der Ethnologe Clifford Geertz baut auf Max Webers Ansatz auf und entwickelte den semiotischen Kulturbegriff:

„The concept of culture I espouse, [...], is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture, to be those webs, and the analysis of it to therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning.“⁷³

Ein anderer Ansatz, der im Zuge des Vertrages von Maastricht ins Gespräch kam, jedoch in diesen nicht integriert wurde, lautet:

„Kultur ist kein abstrakter Begriff: Kultur ist die Gesamtheit der zahlreichen, verschiedenartigen Sitten und Gebräuche, die in allen Bereichen des täglichen Lebens ihren Ausdruck finden. In der Kultur spiegeln sich unser jeweiliger Lebensstil, unsere Traditionen und Ideale wider. In ihr wurzeln unsere Dialekte und unser Liedgut. Sie ist bestimmend dafür, wie wir unsere Toten beerdigen. Kultur ist somit das bedeutsamste und stärkste Charakteristikum der menschlichen Gemeinschaft.“⁷⁴

Viktoria Isabella Wasilewski merkt dazu an, dass Wirtschaft und Politik zwar wichtige Komponenten für den Integrationsprozess sind, aber auch ein Gemeinschaftsgefühl „durch die affektive[n] Eigenschaften von Kulturgütern [...] [erzeugt werden kann]“⁷⁵. Film als wichtiges Kulturgut kann auf diesem Weg einen Beitrag zur Erschaffung einer europäischen Identität leisten. In welcher Weise dies geschehen kann, soll nun nachfolgend aufgezeigt werden.

3. Das europäische Kino: Eine „emotionale Sprache“⁷⁶ Europas

In einem Interview 2011 bezeichnete der international bekannte deutsche Filmregisseur Wim Wenders das europäische Kino als die ‚kleine Utopie von einem anderen Europa‘⁷⁷. Dieses zeichnet sich nicht durch das negativ gefärbte, derzeit populäre, Bildnis von der Europäischen Union aus,⁷⁸ so Wenders, sondern ist vielmehr ein „Europa der Kulturen [...] [,] ein Europa der Menschen und der Regi-

⁷³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basis Books, Inc. 1973, S. 5.

⁷⁴ Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UKW Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 33.

⁷⁵ Ebda., S. 29.

⁷⁶ <http://de.euronews.com/2014/12/16/europaeischer-filmpreis-2014/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁷⁷ http://www.deutschlandradiokultur.de/wenders-europaeisches-kino-ist-kleine-utopie-von-einem.954.de.html?dram:article_id=146812, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁷⁸ Vgl. ebda.

onen“⁷⁹. Diese europäische Diversität spiegelt sich in den zahlreichen unterschiedlich ausgeprägten nationalen Filmindustrien wider.⁸⁰ Ausgehend von diesem Blickwinkel scheint der „europäische Film [...], die Summe der Filme der Länder, die in Europa Filme machen“ [zu sein]“⁸¹. Doch gerade in diesem Kontext müssen viele verschiedene Aspekte berücksichtigt werden, die sich im akademischen Diskurs zum Sujet *Europäischer Film* in den letzten 25 Jahren herauskristallisiert haben und die auch die Frage zulassen: „Gibt es überhaupt ein europäisches Kino?“ Das Interesse für den supranationalen Aspekt, das gemeinsame Europäische des Kinos in Europa, entwickelte sich in den frühen 1990er Jahren.⁸² Doch der Filmwissenschaftler Tim Bergfelder merkt dazu an, dass die Erforschung des europäischen Filmes im Rahmen des Studienfaches Filmwissenschaft schon vorher existierte, jedoch unter anderen Prämissen. Geprägt war der wissenschaftliche Diskurs über das europäische Kino damals von der Beschäftigung mit verschiedenen Strömungen als auch individuellen Filmemachern, die als sogenannte *auteurs* Popularität erlangt haben.⁸³ Aber auch die nationalen Kinos, so Ginette Vincendeau, nahmen schon vor den 1990er Jahren bei der Erforschung des Themengebietes *Europäisches Kino* einen wichtigen Stellenwert ein.⁸⁴ Zahlreiche Faktoren wirkten bzw. wirken auf die Neuausrichtung und Weiterentwicklung dieses Forschungsgebietes in den letzten fast drei Jahrzehnten ein, deren Auswirkungen auch in den wissenschaftlichen Publikationen mehr oder weniger thematisiert wurden bzw. werden.⁸⁵ Dazu zählen sicherlich die „Gründung“ der heutigen Europäischen Union 1992 und die damit verbundene Extensivierung des Integrationsprozesses.⁸⁶ In

79 http://www.deutschlandradiokultur.de/wenders-europaeisches-kino-ist-kleine-utopie-von-einem.954.de.html?dram:article_id=146812, letzter Zugriff: 15.03.2015.

80 Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3827>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

⁸¹ Katharina Müller, *Haneke. Keine Biographie*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 13.

⁸² Vgl. Thomas Elsaesser, „ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe“, in: *Mise-au-Point* 5 (2013), <http://map.revues.org/1480>, letzter Zugriff: 15.3.2015.

⁸³ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 316.; Diese hier von Tim Bergfelder angeführte Situationsdarlegung bezieht sich gänzlich auf wissenschaftliche Publikationen im anglo-phonen Sprachraum.

⁸⁴ Vgl. Ginette Vincendeau, „Issues in European cinema“, in: John Hill / Pamela Church Gibson (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 440.

⁸⁵ Vgl. Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina, „The Europeaness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeaness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 6.

⁸⁶ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 316.

den späten 1980er Jahren entstanden auch erste europäische Filmförderungsorganisationen, wie z.B. das Media-Programm oder Euroimages.⁸⁷ Einen starken Einfluss hatten auch die Verhandlungen rund um die achte GATT-Runde (General Agreement on Tariffs and Trade) in Uruguay, die von 1986 bis 1994 dauerten,⁸⁸ auf das staatenübergreifende Selbstbildnis des europäischen Filmes.⁸⁹ Das Ziel dieser Gespräche war es den Welthandel neu zu strukturieren und dessen Liberalisierung zu fördern. Aus diesem Allgemeinen Handels- und Zollabkommen entwickelte sich 1995 die Welthandelsorganisation, kurz WTO.⁹⁰ Wie im Artikel *The Europeanness of European Cinema: An Overview* von Mary Harrod, Marianna Liz sowie Alissa Timoshkina nur geringfügig angeschnitten wird, geht es in diesem Zusammenhang um eine sogenannte „Politik des kulturellen Reservates“⁹¹, wie sie der Publizist Jens Emil Sennewald bezeichnet. Das im Zuge der Uruguay-Runde neu installierte General Agreement of Trade Service, auch GATS genannt, behandelte auch als ein Thema die audiovisuelle Sparte. Die Übertragung der GATT-Prinzipien auf dieses Abkommen hätte jedoch weitreichende Konsequenzen für diesen Sektor gehabt. Unter anderem wären dem angestrebten Liberalisierungsprozess im Dienstleistungsbereich allfällige Quotenregelungen, aber auch Förderungsinitiativen auf nationaler und supranationaler Ebene zum Opfer gefallen.⁹² Vor allem für Frankreich, welches sich über Jahrzehnte hinweg ein ausgeklügeltes, nationales öffentliches Subventionierungssystem für den AV-Medienbereich aufgebaut hat,⁹³ hätte diese Entwicklung einen enormen Einschnitt bedeutet. Frankreich versuchte nun mit allen Mitteln dies zu verhindern.⁹⁴ Resonanz und Unterstützung kamen auch aus anderen Mitgliedsstaaten der EU sowie aus der

⁸⁷ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 316.

⁸⁸ Vgl. <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/gatt.html>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁸⁹ Vgl. Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina, „The Europeanness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 6.

⁹⁰ Vgl. <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/gatt.html>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁹¹ Jens Emil Sennewald, *Zwischen Markt und Museum. Die „Exception culturelle“ in Frankreich*, Paris: Friedrich-Ebert-Stiftung (Frankreich-Info 2 (2004)), S. 2., library.fes.de/pdf-files/bueros/paris/50157.pdf, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁹² Vgl. Sabine Jarothé, *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998, S. 347.

⁹³ Vgl. <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8T88W-1.300474>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁹⁴ Vgl. Sabine Jarothé, *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998, S. 348.

Kreativ- und Kulturszene.⁹⁵ In diesem Zusammenhang entwickelte Frankreich das Konzept der kulturellen Ausnahme. Grundlegend kann darüber gesagt werden: „[...] [Der Entwurf der] ‚exception culturelle‘ [kulturelle Ausnahme] [...] [bringt] die Einsicht in die besondere Schutzwürdigkeit von Kulturgütern gegenüber der Liberalisierung der Warenströme schlagartig auf den Punkt“.⁹⁶ Neben Frankreich setzten sich auch Spanien und Irland⁹⁷ sowie Belgien und Kanada dafür ein.⁹⁸ Schlussendlich entging 1993 der AV-Medienbereich den Liberalisierungsbestrebungen und wurde vorläufig von den Verhandlungen ausgegliedert.⁹⁹ Wie hier ersichtlich wird, prallen kulturpolitische Interessen auf eine ökonomische und effiziente Handelsausrichtung. Der Terminus *kulturelle Ausnahme* wurde später durch den Begriff *kulturelle Vielfalt* ausgewechselt.¹⁰⁰ Trotzdem werden beide immer noch verwendet, wie die aktuellen medialen Diskurse rund um die Transatlantische Handels- und Investitionspartnerschaft (TTIP) aufzeigen. Ziel dieses hier angeführten Abkommens ist es, die transatlantische Handelsbeziehung zwischen der EU und den USA zu verbessern. Durch TTIP soll erreicht werden, dass der Handel zwischen den beiden Handelspartnern liberalisiert wird.¹⁰¹ Als Folge würde es zu einer Minimierung von etwaigen „Zölle[n] und Handelsbarrieren [kommen]“.¹⁰² Als Repräsentant der Europäischen Union ist die Abteilung Handel der Europäischen Kommission mit dieser Aufgabe betraut, deren Grundlage bei den Gesprächen ein sogenanntes „Verhandlungsmandat“¹⁰³ ist.¹⁰⁴ Das Europäische Parlament hat Ende Mai 2013 beschlossen, dass in diesem Mandat, die Ausklamme-

⁹⁵ Vgl. Mike Wayne, *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas*, Portland (OR): Intellect Books 2002, S 13.

⁹⁶ Klaus Peter Walter, „Kino und Spielfilm“, in Ders. / Hans-Jürgen Lüsebrink / Ute Fendler / Georgette Stefani-Meyer / Christoph Vatter, *Französische Kultur- und Mediengeschichte. Eine Einführung*, Tübingen: Narr 2004, S. 111-112.

⁹⁷ Vgl. Sabine Jarothe, *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998, S. 350.

⁹⁸ Vgl. Jens Emil Sennewald, *Zwischen Markt und Museum. Die „Exception culturelle“ in Frankreich*, Paris: Friedrich-Ebert-Stiftung (Frankreich-Info 2 (2004)), S. 2., library.fes.de/pdf-files/bueros/paris/50157.pdf, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁹⁹ Vgl. Sabine Jarothe, *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998, S. 351.

¹⁰⁰ Vgl. <http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/committees/cult/20030911/490273DE.pdf>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

¹⁰¹ Vgl. <http://www.bmwi.de/DE/Themen/Aussenwirtschaft/Ttip/was-ist-ttip.html>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

¹⁰² Ebda.

¹⁰³ www.bmwi.de/DE/Themen/Aussenwirtschaft/Ttip/verhandlungsprozess, letzter Zugriff: 20.03.2015.

¹⁰⁴ Vgl. ebda.

rung von Diensten mit kulturellen oder audiovisuellen Inhalten, auch online, im Verhandlungsmandat eindeutig festgehalten wird'.¹⁰⁵ Zwar betonte die Europäische Kommission immer wieder, dass man dies bei den Verhandlungen berücksichtigen werde.¹⁰⁶ Man machte zwar dieses Mandat im Oktober 2014 durch den Europäischen Rat publik¹⁰⁷, trotzdem war und ist die Verunsicherung nicht nur in der Öffentlichkeit¹⁰⁸ sondern auch in politischen Kreisen nach wie vor sehr groß, ob dieser Ansatz schlussendlich im Abkommen berücksichtigt werden wird. Die beiden führenden Nationen, die sich derzeit stark für die Beibehaltung dieser *kulturellen Ausnahme* in der Handels- und Investitionspartnerschaft einsetzen, sind Deutschland und Frankreich.¹⁰⁹ Man kann in diesem Zusammenhang aber jetzt noch nicht sagen, wie sich diese Verhandlungen, die seit 2013 bisher achtmal stattgefunden haben, entwickeln, und was schlussendlich vereinbart wird.¹¹⁰ Rückblickend zu den achten GATT-Verhandlungen ist noch wichtig zu erwähnen, dass sich die vorrangig europäische Auffassung, dass Kultur mehr ist als nur eine Ware, die es zu schützen und zu fördern gilt, auch auf das Verständnis vom europäischen Film ausgewirkt hat. Ein anderer Aspekt, der das Bild vom europäischen Film schon seit langem prägt, ist die Gegenüberstellung von Hollywood und dem europäischen Kino. Gerade im Zuge der GATT-Verhandlungen in den frühen 1990er Jahren waren diese beiden Gegenüberstellungen sehr dominant, doch sie sind gegenwärtig, wenn man sich diverse wissenschaftliche Publikationen ansieht, noch immer anzutreffen.¹¹¹ Es gibt wahrlich eine Vielzahl solcher Dichotomien zum europäischen Kino und Hollywood seit 1945: „Europa versus Amerika, Autorschaft versus Genre, Bedeutung versus Profit, Wahrheit versus Lüge, Ernsthaftigkeit versus Oberflächlichkeit, Kunst versus Popularität.“¹¹² In seinem 2015 erschienenen Artikel *European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the*

¹⁰⁵ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+WQ+E-2014-009607+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

¹⁰⁶ Vgl. [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA\(2014\)542181_D E.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA(2014)542181_D E.pdf), letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁰⁷ Vgl. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+WQ+E-2014-009607+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

¹⁰⁸ Vgl. ebda.

¹⁰⁹ Vgl. <http://www.eu-info.de/dpa-europaticker/249777.html>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

¹¹⁰ Vgl. www.bmwi.de/DE/Themen/Aussenwirtschaft/Ttip/verhandlungsprozess, letzter Zugriff: 20.03.2015.

¹¹¹ Vgl. Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina, „The Europeanness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 6.

¹¹² Katharina Müller, *Haneke. Keine Biographie*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 244.

Context? betont der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser, dass diese Herangehensweise seines Erachtens gerade in Bezug auf eine Identitätskonstruktion des europäischen Kinos im 21. Jahrhundert nicht mehr adäquat ist.¹¹³ Bereits 2005 vertritt Elsaesser in seiner Monographie *European Cinema. Face to Face with Hollywood* die These, dass man das europäische Kino gegenwärtig unter dem Kontext Weltkino betrachten sollte.¹¹⁴ Er entwickelte dieses Verständnis weiter und sieht diese Entwicklung auch als Potential zur Neuausrichtung:

„I have argued that the discrepancy between the way European cinema is seen from without – as part of the exotic-ethnographic mix going by the name of world cinema – and how it sees itself from within – as the stronghold of cinema as autonomous art – might be overcome by making its marginality, seeming irrelevance and unaccountability the starting point for a new way of recasting the political legacy of Europe across different kinds of foundationalism, universalism and voluntary constraints on freedom.“¹¹⁵

In nachfolgenden soll nun eine Definitionsmöglichkeit des europäischen Filmes näher betrachtet werden, die vorher bereits kurz angeschnitten wurde. Besondere Attribute wie z.B. hohe Kunst aber auch Innovation und Vielfalt prägen das Verständnis, was den europäischen Film auszeichnet.¹¹⁶ Daher ist es nicht verwunderlich, dass man sich in Wissenschaftskreisen zunächst auf bestimmte Aspekte des europäischen Kinos fokussierte. Traditionell nimmt das *European Art Cinema*, auch europäisches *Kunstkino*,¹¹⁷ einen wichtigen Stellenwert ein, wenn es darum geht, das Spezielle des europäischen Kinos aufzuzeigen. Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass sich in diesem Kontext verschiedene Termini eingebürgert haben. Einerseits findet man Begrifflichkeiten wie *Kunstfilm* und *Autorenfilm* sowie im anglophonen Bereich, hauptsächlich im Vereinigten Königreich,

¹¹³ Vgl. Thomas Elsaesser, „European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the Context?“, in: Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 17.

¹¹⁴ Vgl. Harrod, Mary / Liz, Mariana / Timoshkina, Alissa: „The Europeanness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 7.

¹¹⁵ Thomas Elsaesser, „European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the Context?“, in: Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 31.

¹¹⁶ Vgl. Ginette Vincendeau, „Issues in European cinema“, in: John Hill / Pamela Church Gibson (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 440.

¹¹⁷ Vgl. Jens Eder, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, 3. Auflage, Hamburg: Lit Verlag 2007, S. 16.

auch die Beschreibung *European Art Cinema*.¹¹⁸ Gegenwärtig wird auch *Autorenkino* und *Arthouse* synonym verwendet.¹¹⁹ Historisch gesehen gibt es bereits in der frühen europäischen Filmgeschichte, genauer gesagt am Anfang des 20. Jahrhunderts, eine Verortung des Mediums Films in den Bereich der Künste.¹²⁰ In seiner Schmähsschrift *Manifeste des sept arts* (1911) spricht der italienische Filmtheoretiker Ricciotto Canudo dem Film sogar den Rang einer siebten Kunst zu.¹²¹ In Europa war die Überzeugung, hauptsächlich in den elitären Schichten, stark verbreitet, dass der Film als ein massentaugliches Unterhaltungsmedium sich nicht mit einem hohen Kunstanspruch zu vereinbaren lässt.¹²² Um das Kino aus seinem Bann der niederen Kunst zu befreien und somit auch das Interesse für dieses Medium in gehobenen Gesellschaftsschichten zu wecken, wurde als eine Initiative z.B. in Frankreich 1907 das Unternehmen *Film d'Art* ins Leben gerufen, welches auf Filmproduktion spezialisiert war.¹²³ Um die Bedeutungssteigerung des Kinos zu unterstützen, nahm sich diese Firma die expressionistische Kunstform Theater zur Hilfe: „Der Film wurde an die formalen und ästhetischen Charakteristika des Theaters angepasst. [...] [Man griff] [...] bei der Stoffauswahl auf Romane und Theaterautoren zurück, und Theaterregisseure gestalteten die Filme nach den Gesetzen der Theaterdramaturgie.“¹²⁴ Die damit entstandene Filmkunstbewegung fand auch in Deutschland Resonanz. Künstler wie Max Reinhardt oder auch Hugo von Hofmannsthal betätigten sich aktiv auf diesem neuen Gebiet.¹²⁵ Neben Italien begann sich der *Kunstfilm* in den frühen 1910er Jahren auch in anderen europäi-

¹¹⁸ Vgl. Ingo Schuenemann, *Die wirtschaftliche und kulturelle Wirkung nationaler europäischer Filmförderungs politik am Beispiel von Deutschland und Großbritannien*, Dissertation Technische Universität Berlin 2008, S. 57.

¹¹⁹ Vgl. Katharina Müller, *Haneke. Keine Biographie*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 13.

¹²⁰ Vgl., Ingo Schuenemann, *Die wirtschaftliche und kulturelle Wirkung nationaler europäischer Filmförderungs politik am Beispiel von Deutschland und Großbritannien*, Dissertation Technische Universität Berlin 2008, S. 57.

¹²¹ Vgl. Manuela Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto u.a.: University of Toronto Press Incorporated 1995, S. 4.

¹²² Vgl. Ingo Schuenemann, *Die wirtschaftliche und kulturelle Wirkung nationaler europäischer Filmförderungs politik am Beispiel von Deutschland und Großbritannien*, Dissertation Technische Universität Berlin 2008, S. 57.

¹²³ Vgl. Jürgen Felix, „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Spielfilms“, in: Joachim-Felix Leonard / Hans-Werner Ludwig/ Dietrich Schwarze / Erich Straßner (Hrsg.), *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, 2. Teilband, Berlin u.a.: de Gruyter 2001, S. 1118-1119.

¹²⁴ Ingo Schuenemann, *Die wirtschaftliche und kulturelle Wirkung nationaler europäischer Filmförderungs politik am Beispiel von Deutschland und Großbritannien*, Dissertation Technische Universität Berlin 2008, S. 57.

¹²⁵ Vgl. Andrea Schuster, *Zerfall und Wandel der Kultur? Eine kultursoziologische Interpretation des deutschen Filmes*, Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verl. 1999, S. 61.

schen Nationen auszubreiten. Seine Legitimation als künstlerische Ausdrucksform erhielt das Medium Film jedoch erst später. Ausschlaggebend dafür waren zwei verschiedene künstlerische Stilrichtungen, einerseits der Expressionismus in Deutschland sowie andererseits der russische Formalismus. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit gab es hier auch ein verbindendes Element.¹²⁶

*„Von Beginn an bildete sich die Herstellungspraxis des Autorenfilms als eigentliche Gemeinsamkeit des europäischen Filmes heraus und unterschied ihn von dem Kino in den USA und dem kommerziellen Kino in Europa. Diese paneuropäische Gemeinsamkeit begründete die Wahrnehmung des europäischen Kinos als Autorenfilm“.*¹²⁷

Diese Autorenfilme zeichnen sich durch bestimmte Merkmale aus: „[...] [They are] to various degrees, aesthetically innovative, socially committed, and humanist in outlook. To these features are often added the auteurist notions of originality and personal vision“.¹²⁸ Das europäische Autorenkino scheint außerdem ein westeuropäisches Phänomen zu sein, denn die meisten in den wissenschaftlichen Publikationen angeführten Autoren bzw. auteurs stammen aus dem Westen Europas und nicht aus Zentral- oder Osteuropa.¹²⁹ Auffallend ist auch, dass es eine Dominanz von weißen männlichen Autoren gibt.¹³⁰ Die Anzahl der Frauen in diesem Bereich ist eher gering. Es gibt einige herausragende weibliche Regisseurinnen wie z.B. Chantal Akerman oder Agnès Varda, denen jedoch nicht die gebührende Aufmerksamkeit zukommt wie ihren männlichen Pendants.¹³¹ Die Situation der Filmregisseurinnen am europäischen Filmmarkt ist grundsätzlich nicht sehr gut. Dies hat die erste überhaupt publizierte Untersuchung zu dieser Thematik aus dem Jahr 2014 aufgezeigt. Der Autor und Kinoanalyst Julio Talavera Milla, der für die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle in Straßburg tätig ist, untersuchte 9072 Filmproduktionen aus einem Zeitraum 2003 bis 2012 aus ganz Europa, von

¹²⁶ Vgl. Ingo Schuenemann, *Die wirtschaftliche und kulturelle Wirkung nationaler europäischer Filmförderungs politik am Beispiel von Deutschland und Großbritannien*, Dissertation Technische Universität Berlin 2008, S. 57.

¹²⁷ Ebda., S. 57.

¹²⁸ Ginette Vincendeau, „Issues in European cinema“, in: John Hill / Pamela Church Gibson (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 440.

¹²⁹ Vgl. Harald Steinwendner / Alexander Zahlten, „Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm“, in: *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews* 4 (2009), S. 372, archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/623/575, letzter Zugriff: 16.03.2015.

¹³⁰ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 317.

¹³¹ Vgl. Ginette Vincendeau, „Issues in European cinema“, in: John Hill / Pamela Church Gibson (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 444.

denen stammten aber nur 16,3% aus der künstlerischen Leitung von Frauen¹³² Nach diesem kleinen Exkurs richtet sich nun der Fokus wieder auf den Autoren, bei dem so die französische Filmwissenschaftlerin Ginette Vincendeau die gemeinsame Herstellungspraxis auch ein Problem darstellen kann, da damit die Einzigartigkeit bestimmter Filme sowie jene der Regisseure immer mehr angenähert wird.¹³³ Diese Autorenfilme werden grundsätzlich, wie hier bereits ersichtlich, als Ausdruck einer europäischen Kultur gesehen, welche stark von westlichen Wertvorstellungen, aber auch von den Maßstäben der bürgerlichen Kulturelite Europas geprägt ist. Gerade die Repräsentation einer multikulturellen Gesellschaft in der Europäischen Union unter diesem Konzept stellt im 21. Jahrhundert eine große Herausforderung dar.¹³⁴ Gerade dieses Verständnis des Autorenfilms unter einem supranationalen Blickwinkel lässt viel Raum für kritische Beurteilung, wie Debatten in diesem Kontext aufzeigen.¹³⁵ Laut Tim Bergfelder äußern sich die Auswirkungen einer pan-europäischen Perspektive des Autorenfilms, die auch im Zentrum der Beanstandung stehen, in folgender Weise: „cultural homogenization [,] [...] socio-cultural bias, [...] elitism [,] [...] exclusion of regional specificities, popular cultural forms and mass audiences.“¹³⁶ Der zentrierte Fokus auf den Autorenfilm würde auch zu einer Negation der Diversität der europäischen Filmkultur führen. Auf diese Weise würde sie sich selbst in den Schatten von Hollywood stellen.¹³⁷ Neben der Förderung eines gemeinsamen Europäischen in der Kultur, findet man gleichzeitig hier auch die Rückbesinnung auf das Nationale. Bei der Hochhaltung und Förderung der inländischen Kultur nimmt der Autorenfilm einen wichtigen Stellenwert ein.¹³⁸ Die österreichische Wissenschaftlerin Katharina Müller weist darauf hin, dass gerade bis zu den letzten beiden Jahrzehnten im 20. Jahrhundert das Verständnis über das nationale Kino vor allem darauf beruhte, dass das Nationale „eine qualitätsgebundene Klassifizierungskategorie zur kultur-politischen Abgrenzung eines art- bzw. Autorenkinos gegenüber der US-amerikanischen Filmhege-

¹³² Vgl. www.obs.coe.int/de/-/pr-female-directors-report-2014, letzter Zugriff: 20.03.2015.

¹³³ Vgl. Ginette Vincendeau, „Issues in European cinema“, in: John Hill / Pamela Church Gibson (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 440.

¹³⁴ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 317.

¹³⁵ Vgl. ebda., S. 317.

¹³⁶ Ebda., S. 317.

¹³⁷ Vgl. Ginette Vincendeau, „Issues in European cinema“, in: Hill, John / Church Gibson, Pamela (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 440.

¹³⁸ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 317-318.

monie [...] [ist]“.¹³⁹ Es ist trotzdem erstaunlich, dass diese europäischen Mitgliedsstaaten, die das Autorenkino als ein wichtiges Kulturgut ansehen, welches es zu schützen gilt, auch in anderen jedoch vielschichtigen Weisen miteinander verbunden sind.¹⁴⁰

„a mode of production that is heavily reliant on state subsidies (particularly in Germany and France); a cross European distribution network built on festivals and prizes (Berlin, Venice, Cannes), a mode of exhibition centred on the distinctive arena of the art-house cinema; and, finally, a network of journals and newspapers committed both to the spirit and to the industrial framework of practice.“¹⁴¹

Neben dem Autorenfilm gewannen in der Dekade vor dem Jahrhundertwechsel andere Erzählweisen, wie populäre als auch hollywoodtypische Gattungen, im europäischen Kino an Bedeutung. Diese neue Tendenz schlug sich auch im wissenschaftlichen Diskurs zum europäischen Kino nieder.¹⁴² Während in US-amerikanischen Veröffentlichungen vorwiegend die überbordende Monopolstellung von Hollywood am Filmmarkt Europa betont wird, gibt es im deutschsprachigen Raum zum europäischen Populärfilm kaum Forschungen. Nur in Großbritannien als auch in Italien wurde diese Thematik jedoch nur länderspezifisch in wissenschaftlichen Debatten aufgegriffen.¹⁴³ Für die beiden Filmwissenschaftler Harald Steinwender als auch Alexander Zahlten ist dieser Zustand auf bestimmte cineastische Vorlieben der europäischen Bevölkerung im 20. Jahrhundert zurückzuführen.¹⁴⁴ Diese Situation wird später in einem anderen Kontext noch näher erläutert werden. Mit der Veränderung der Stellung des europäischen Autorenfilms in der Wissenschaftspraxis und in der Filmproduktion entwickelte man in der Forschung zum europäischen Film vor allem im angelsächsischen Raum auch ein Interesse für populäre nationale Kinos vor allem als Produzent von Identitäten¹⁴⁵ auf den Ebenen „national and (sub)cultural“¹⁴⁶. Diese Tendenz sieht man auch,

¹³⁹ Katharina Müller, *Haneke. Keine Biographie*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 17.

¹⁴⁰ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 318.

¹⁴¹ Ebda., S. 318.

¹⁴² Vgl. ebda., S. 318.

¹⁴³ Vgl. Harald Steinwendner / Alexander Zahlten, „Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm“, in: *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews* 4 (2009), S. 377, archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/623/575, letzter Zugriff: 16.03.2015.

¹⁴⁴ Vgl. ebda., S. 388, archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/623/575, letzter Zugriff: 16.03.2015.

¹⁴⁵ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 318-319.

¹⁴⁶ Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 319.

wenn man sich einige Forschungsschwerpunkte beim europäischen Kino, vor allem in den 1990er Jahren, als auch in den Anfangsjahren des neuen Millenniums ansieht: „[...] Scholarly work considered not only the industrial aspects of European film (Jäckel 2003), particularly the renaissance of co-productions (Rivi 2007), but also its relationship with national and transnational identities (Wayne 2002; Everett 2005b).“¹⁴⁷ Gerade bei einer genaueren Auseinandersetzung mit dem nationalen Kino ist eine Frage bedeutsam: *Was zeichnet das Selbstverständnis des nationalen Kino aus?* Wie der englische Wissenschaftler Andrew Higson bereits in seinem Artikel *THE CONCEPT OF NATIONAL CINEMA* betonte, steht dieses oftmals als Sinnbild für nationale Filmproduktionen.¹⁴⁸ Berücksichtigt werden in diesem Zusammenhang jedoch keine Aspekte wie „Distribution, Rezeption und Vorführorte wie auch kritische und kulturelle Diskurse“¹⁴⁹. Zum Selbstbild kann auch noch das kulturelle Filmerbe sowie die nationale Filmkultur gerechnet werden. Diese tragen somit auch zur Stiftung einer staatlichen als auch kulturellen Identität bei, die gerade in einer fortschreitenden globalisierten und internationalisierten Welt immer mehr an Bedeutung gewinnen.¹⁵⁰ Doch diese Fokussierung auf nationale Kinos scheint gleichzeitig auch eine große Barriere für das supranationale Prinzip des europäischen Kinos zu sein.¹⁵¹ Fügt man die hier angeführte Auswahl verschiedener Aspekte zur Definition des europäischen Kinos wie ein Puzzle zusammen, kann man dann überhaupt von einem europäischen Kino sprechen? All dies deutet darauf hin, dass man in Bezug auf den europäischen Film vielleicht hier nicht nach seiner Essenz suchen sollte, sondern vielmehr von einem Verständnis ausgehen sollte, welches das gesamte breite und vielfältige Spektrum des europäischen Filmes miteinbezieht und würdigt. Diesen Ansatz vertritt auch Viktoria Isabella Wasilewski in ihrer publizierten Dissertation *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*:

¹⁴⁷ Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina: „The Europeanness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 6.

¹⁴⁸ Vgl. Andrew Higson, „THE CONCEPT OF NATIONAL CINEMA“, in Catherine Fowler (Hrsg.), *The European Cinema Reader*, London u.a.: Routledge 2002, S. 132.

¹⁴⁹ Katharina Müller, Haneke. *Keine Biographie*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 19.

¹⁵⁰ Vgl. Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 45.

¹⁵¹ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 319.

„Eine europäische Filmkultur, die sich die Europäer schaffen und erfinden, vergleichbar ihrer nationalen Kulturen mit Bildern, Symbolen und Traditionen, bleibt, solange Europa noch nicht zu einer wirklichen Föderation gewachsen ist, bislang eine Utopie? Näher liegend ist das Verhältnis von europäischer Filmkultur als Summe und Mischung aller nationalen Filmkulturen Europas. Dies entspricht auch einer der Europavorstellungen der Europäischen Union, die unter der europäischen Kultur alle homogenen Nationalkulturen mit ihren kulturellen Produkten, also die nationalen und regionalen Kulturen als ein gemeinsames Ganzes versteht und zu vereinen versucht.“¹⁵²

Es ist also nicht nur eine Stimme, die das europäische Kino repräsentiert, sondern es sind „viele Stimmen“¹⁵³, wie es Wim Wender einmal treffend formuliert hat. Trotz dieser Vielfalt hat sich außerhalb der Europäischen Union, auch Europas, ein anderes Bild eingebürgert. Diese vielen europäischen Filmnationen, die den Filmmarkt Europa bilden, werden mit dem Blick von außen gerne als Einheit gesehen.¹⁵⁴ Diese Einheitsbestrebungen findet man gegenwärtig auch bei den Ambitionen der Europäischen Kommission einen europäischen Filmbinnenmarkt zu erschaffen. Doch diese Idee stößt auf großen Widerstand.¹⁵⁵ Ob diese Pläne schlussendlich durchgesetzt werden, wird sich zeigen. Wenn man sich die gegenwärtige Situation des europäischen Filmmarktes ansieht, dann wird jedoch ersichtlich, dass er mit gravierenden Problemen zu kämpfen hat.

3.1. Filmmarkt Europa: Stärken und Schwächen

Schlagzeilen, wie ‚Das europäische Kino gibt es nicht mehr‘¹⁵⁶ oder ‚Europas Kino in der Krise: ‚Man sollte es nicht bremsen‘‘¹⁵⁷, sind seit langem ständige Begleiter in der medialen Berichterstattung rund um den europäischen Film sowie über die Filmindustrie Europas. Der renommierte Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser spricht sogar von einem gravierenden internationalen Bedeutungsverlust des europäischen Kinos im 21. Jahrhundert. Während der Filmmarkt Europa seines Er-

¹⁵² Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 46.

¹⁵³ <http://www.europarl.europa.eu/news/de/news-room/content/20101025STO89950/html/Interview-Wim-Wenders>, letzter Zugriff: 17.3.2015.

¹⁵⁴ Vgl. Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, S. 13.

¹⁵⁵ Vgl. <http://www.produzentenallianz.de/presseschau/einzelansicht/article/eu-kommission-will-weg-zu-europaeischem-filmbinnenmarkt-ebnen.html>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

¹⁵⁶ Christiane Peitz, „Das Europäische Kino gibt es nicht mehr“, in: *Cicero. Magazin für politische Kultur* (03.02.2013), <http://www.cicero.de/salon/das-europaeische-kino-gibt-es-nicht-mehr/53145/seite/3>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁵⁷ <http://de.euronews.com/2013/05/20/europas-kino-in-der-krise-man-sollte-es-nicht-bremsen/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

achtens schwächelt, gewinnt gerade der asiatische Raum in diesem Kontext immer mehr an Relevanz.¹⁵⁸ Gerade China als stark wachsender Filmabsatzmarkt nimmt hier eine tragende Stellung ein.¹⁵⁹ In einem Zeitraum von 2009 bis 2013 konnten die Einspielergebnisse in der Volksrepublik China um 55,5% gesteigert werden, während die Wachstumsrate in den Vereinigten Staaten von Amerika im selben Zeitraum nur bescheidene 3,1% war.¹⁶⁰ Diese Entwicklung stellt sicherlich eine Bedrohung für andere große Filmmärkte dar, aber auch eine Chance zur Neupositionierung auf einem neuen aufkeimenden Markt. Auch Filmproduktionen aus Asien sollte man nicht unterschätzen, wie z.B. bei der Berlinale 2014 bereits aufgezeigt wurde, wo der chinesische Film *Bai Ri Yan Huo* die begehrte Auszeichnung für den besten Film gewann.¹⁶¹ Laut Elsaesser könnten sie bald auch zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz für den europäischen Film werden.¹⁶² Doch steht es wirklich so schlecht um den europäischen Film? Gerade erst gewann der Spielfilm „*Ida*“ des polnischstämmigen Regisseurs Pawel Pawlikowski, der heute in England lebt,¹⁶³ den Oscar für den besten Auslandsfilm bei den 67. Academy Awards in Los Angeles.¹⁶⁴ Filme aus Europa wie z.B. „*The Artist*“ oder „*Ziemlich beste Freunde*“ waren auch global erfolgreich.¹⁶⁵ Um die gegenwärtige Situation des europäischen Filmes besser zu verstehen, soll nun eine Bestandsaufnahme des europäischen Filmmarktes vorgenommen werden, die wie vorher schon angesprochen durch einige größere und viele kleinere Kinonationen stark aufgesplittet ist. Das Medium Film ist auch im 21. Jahrhundert noch immer ein wichtiger Bestandteil unseres gesellschaftlichen und kulturellen Lebens, aber für

¹⁵⁸ Vgl. Thomas Elsaesser, „European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the Context?“, in: Mary Harrod / Mariana Liz/ Alissa Timoshkina (Hrsg.), *The Europeaness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London u.a.: I.B.Tauris & Co., S. 17-18.

¹⁵⁹ Vgl. Trentmann, Nina: „Die Chinesen diktieren Hollywood die Spielregeln“, in: Die Welt (29.10.2014), <http://www.welt.de/wirtschaft/article133753588/Die-Chinesen-diktieren-Hollywood-die-Spielregeln.html>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁶⁰ Vgl. *Focus 2014. World Film Market Trends. Tendances du marché mondial du fil*, Paris: European Audiovisual Observatory 2014., S. 11.

¹⁶¹ Vgl. www.zeit.de/kultur/film/2014-02/berlinale-preisverleihung-baer, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁶² Vgl. Thomas Elsaesser, „European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the Context?“, in: Mary Harrod / Mariana Liz/ Alissa Timoshkina (Hrsg.), *The Europeaness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London u.a.: I.B.Tauris & Co., S. 18.

¹⁶³ Vgl. <http://www.arsenalfilm.de/ida/download/IDAph.pdf>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁶⁴ Vgl. <http://diepresse.com/home/kultur/film/oscar/4669462/Oscar-fur-Ida-ist-grosster-Erfolg-des-polnischen-Kinos>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁶⁵ Vgl. http://www.filmsupport.at/download_Seiten/download/Europaeischer%20Film%20im%20digitalen%20Zeitalter.pdf, letzter Zugriff: 12.03.2015.

Europa bzw. für die Europäische Union kann Film mehr bedeuten, wie Wim Wender einmal betonte:

*„Kultur [bildet] die Seele Europas. Der Film genießt in dieser Hinsicht eine privilegierte Position. [...] Wie kein anderes Medium schafft er Identifikation. [...] Ein Film ist nicht bloß eine Projektion von Bildern, er ist das Spiegelbild unserer Gesellschaft schlechthin, mit ihren Werten, Gewohnheiten, Hoffnungen und Ängsten [...]. Film gestaltet diese Werte, formt diese Gewohnheiten und beeinflusst die Richtung der Hoffnungen und der Ängste.“*¹⁶⁶

Film kann nach diesem Verständnis als wichtiges Mittel zur Herausbildung einer europäischen Identität gesehen werden. Durch dieses Massenmedium kann aber auch die innereuropäische Akzeptanz vertieft werden und sich somit ein gestärktes Wir-Gefühl entwickeln.¹⁶⁷ Aus diesem Grund wird nun bei der nachfolgenden Betrachtung der Filmlandschaft Europas auch ein Fokus darauf liegen, ob es Produktionen und Ko-Produktionen aus den verschiedenen Mitgliedsstaaten überhaupt möglich ist, sich innerhalb der Europäischen Union auszubreiten. Der europäische Filmmarkt ist grundsätzlich geprägt von einer Dominanz von US-amerikanischen Produktionen. Während diese 2001 noch einen prozentuellen Marktanteil von 58,98% hatten, nahmen sie 2013, basierend auf den vorläufigen Zahlen von 2014, bereits 69,1% des gesamteuropäischen Marktes ein. Das ist das höchste berechnete Ergebnis seit 2003, wo der Marktanteil bei 69,17% lag.¹⁶⁸ Die europäischen Filmproduktionen konnten im Gegensatz dazu im Jahr 2013 ihren prozentuellen Anteil nicht erhöhen, sondern sie verloren sogar 2,7%, und nahmen nur mehr einen Wert von 26,2% am Filmmarkt Europa ein.¹⁶⁹ Wenn man z.B. einen Untersuchungszeitraum von 2001 bis 2013 näher betrachtet, dann wird ersichtlich, dass sich der europäische Film auf einen Wert zwischen 22 und 29 Pro-

¹⁶⁶ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML%2BCOMPARL%2BPE-544.209%2B01%2BDOC%2BPDF%2BV0//DE>, 12.03.2015.

¹⁶⁷ Vgl. Yves Bertoncini / Isabelle Giordana / Ronald Grätz: „Präambel“, in: Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jacques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 10., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

¹⁶⁸ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jacques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 30., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.; Vgl. *Focus 2014. World Film Market Trends. Tendances du marché mondial du fil*, Paris: European Audiovisual Observatory 2014, S. 14.

¹⁶⁹ Vgl. ebda., S. 14.

zent eingependelt hat.¹⁷⁰ Die gegenwärtige Situation steht gänzlich in Kontrast zu den Verhältnissen in der europäischen Filmindustrie am Beginn des 20. Jahrhunderts. Gerade in den 1900er Jahren war der europäische Film ein weltweites Aushängeschild Europas.¹⁷¹ Vor allem die Filmnation Frankreich konnte in diesen ersten zehn Jahren eine Vorreiterrolle erwerben, da ein Großteil der international angebotenen Filme in dieser Phase aus ihrer nationalen Produktion stammte.¹⁷² Dies sollte sich aber im nachfolgenden Jahrzehnt bereits wieder ändern, wie im Anschluss hier eingehend noch aufgezeigt wird. Die Wissenschaftlerin Anne Jäckel betont in ihrer Monographie *European Film Studies*, dass die europäische Filmindustrie seit ihrem Bestehen immer wieder mit solchen Hoch- und Tiefphasen zu kämpfen hatte, die stark von der Überpräsenz des US-amerikanischen Filmes in Europa geprägt waren.¹⁷³ Gerade Anfang des vorigen Jahrhunderts hatten Filmproduktionen aus den Vereinigten Staaten von Amerika Probleme einen geeigneten Absatzmarkt zu finden, während in dieser Zeit, im starken Kontrast dazu, nach europäischen Filmen eine große Nachfrage bestand. Ermöglicht wurde dieses Aufblühen der europäischen Filmproduktionen unter anderem durch Jahrmärkte, welche damals eine bedeutende Rolle auf dem Kontinent hatten.¹⁷⁴ Seit seiner Entstehung war das Kino eigentlich stark präsent in Europa, wie der deutsche Film- und Medienwissenschaftler Joseph Garncarz anmerkt. Filme wurden in verschiedenen Veranstaltungsorten dargeboten.¹⁷⁵ Dazu zählten „Mehrzwecksäle[...], Varietés [und] Jahrmarktkinos.“¹⁷⁶ Die Letztgenannten waren grundsätzlich beweglich, dadurch wurde auch das Reisen sowie die Verbreitung der Filme im europäischen Raum erleichtert. Insbesondere die Verkehrsinfrastruktur, vor allem

¹⁷⁰ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 30., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.; Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eu-kinoumfeld/marktanteile/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁷¹ Vgl. Gerben Bakker, *The Decline and Fall of the European Film Industry. Sunk Costs, Market Size and Market Structure, 1890-1927*, Department of Economic History, Working Paper 70/03, London: London School of Economics 2003, S. 3., <http://eprints.lse.ac.uk/22366/1/wp70.pdf>, letzter Zugriff: 08.03.2015.

¹⁷² Vgl. Anne Jäckel, *European Film Industries*, London: British Film Institute 2003, S.4.

¹⁷³ Vgl. ebda., S.4.

¹⁷⁴ Vgl. Joseph Garncarz, „US-Film in Europa“, in: *Europäische Geschichte Online*, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-amerika/joseph-garncarz-us-film-in-europa/?searchterm=Garncarz&set_language=de, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁷⁵ Vgl. Joseph Garncarz, „Jahrmarktkino – Eine europäische Institution“, in: Sacha Szabo (Hrsg.), *Kultur des Vergnügens: Kirmes und Freizeitparks, Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 123.

¹⁷⁶ Ebda.

das Schienennetz in Europa, erleichterten die nationalen Grenzüberschreitungen, die die Entstehung eines europäischen Filmmarktes begünstigten. Mitte der 1900er Jahre entstanden neben den flexibleren, wie bereits oben angeführt, auch beständigere Filmvorführungsorte, in denen auch eine neue Filmgattung zum Einsatz kam, die jedoch zu einer Erschwernis der innereuropäischen Zirkulation der Filme führte.¹⁷⁷ Zu diesem Prozess führt Garncarz an:

„Das sogenannte ‚Kino der Attraktionen‘ bediente mit Akrobatennummern, magischen Illusionen, Reisebildern [...] etc. das Sensationsbedürfnis der Jahrmarktbesucher. [...] [Ab] etwa 1910 [entstand] ein Filmgenre, das dem Jahrmarktkino fremd gewesen war: das lange Drama, das sich am Modell des Theaterdramas orientierte. Da Filme, die komplexe Geschichten erzählen, stärker in kulturellen Traditionen verankert sind als z.B. Akrobatennummern, die auf Jahrmärkten präsentiert werden, etablieren sich unterschiedliche, in spezifischen kulturellen Traditionen verankerte Filmformen.“¹⁷⁸

Der Beginn der 1910er Jahre markiert für viele Forscher und Forscherinnen noch immer einen Wendepunkt für die europäische Filmindustrie. Nach diesem Ansatz eigneten sich US-amerikanische Produktionen eine gewisse Vormachtstellung am europäischen Kontinent an und wurden so zu einem scheinbar unüberwindbaren Hindernis, auch für die nationalen Filme aus Europa, dem man sich entgegenzusetzen versuchte. Wissenschaftliche Untersuchungen versuchten diese These zu untermauern, indem man die hohen Anteile US-amerikanischer Produktionen auf dem europäischen Filmmarkt zu einem bestimmten Zeitpunkt hervorhob.¹⁷⁹ Laut Joseph Garncarz zeichnet sich eine solche Dominanz in folgender Weise aus: „Ein Produktionsland gilt dann als marktbeherrschend, wenn es mehr als die Hälfte aller Filme auf einem Markt stellt oder zumindest der Anteil seiner Filme größer ist als der anderer Filme produzierender Länder.“¹⁸⁰ Für Anne Jäckel bedeutet z.B. der I. Weltkrieg einen solchen Einschnitt, der zu dieser übermäßigen Präsenz von Hollywoodfilmen in Europa führte.¹⁸¹ Im Vergleich dazu setzt für Garncarz dieser Prozess schon vor 1914 ein.¹⁸² Man kann also zum Schluss kommen, dass über

¹⁷⁷ Vgl. Joseph Garncarz, „US-Film in Europa“, in: *Europäische Geschichte Online*, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-amerika/joseph-garncarz-us-film-in-europa/?searchterm=Garncarz&set_language=de, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁷⁸ Ebda.

¹⁷⁹ Vgl. ebda.

¹⁸⁰ Ebda.

¹⁸¹ Vgl. Anne Jäckel, *European Film Industries*, London: British Film Institute 2003, S.4.

¹⁸² Vgl. Joseph Garncarz, „US-Film in Europa“, in: *Europäische Geschichte Online*, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-amerika/joseph-garncarz-us-film-in-europa/?searchterm=Garncarz&set_language=de, letzter Zugriff: 12.03.2015.

den genauen Zeitpunkt, ausgehend von dieser hier oben angeführten These, noch immer ein breites Spektrum an wissenschaftlichen Ansätzen vorherrschend ist. Ausgeklammert werden bei einer solchen Herangehensweise, so Garncarz, jedoch „kulturelle[...] Faktoren“¹⁸³. Man begann diesen essentiellen Aspekt erstmals in den 1990er Jahren in der Forschung zu berücksichtigen. Wie sich gezeigt hat, stehen diese kulturellen Faktoren in Zusammenhang mit dem Präferenzverhalten der Zuschauer bei der Filmauswahl. Dieses entscheidet natürlich auch über die zukünftigen Einspielergebnisse der Filme. Geht man von diesem methodischen Ansatz aus, konnte nachgewiesen werden, dass US-Filme gegenüber anderen nationalen Filmproduktionen grenzüberschreitend im europäischen Raum präferiert wurden:¹⁸⁴

*„Von Anfang der 1910er bis in die 1960er Jahre hinein favorisierte das kontinentaleuropäische Kinopublikum zwar in erste Linie die Filme des jeweiligen eigenen Landes, in zweiter Linie aber die Filme Hollywoods. Im Vergleich zur ausländischen Konkurrenz war der US-Film in Europa vor allem deshalb so erfolgreich, weil er sich auf so vielfältige Art und Weise auf die europäische Kultur bezog, dass er bei den Kinozuschauern vieler europäischer Länder kulturell anschlussfähig war. Die Offenheit des US-amerikanischen Films für europäische Bezüge ergab sich auch aus der Beteiligung einer großen Zahl an kreativen Kräften aus Europa.“*¹⁸⁵

Der sich stetig weiterentwickelte Triumphzug von Hollywood konnte ab den 1970er Jahren noch einmal gesteigert werden, als US-amerikanische Produktionen noch mehr an Relevanz gewannen und somit marktanteilmäßig an die erste Position am europäischen Filmmarkt vorrückten. Für diese Entwicklung gab es zahlreiche Gründe, die nur Ausdruck zahlreicher Vorgänge sind, die in Europa schon vor den 1970er Jahren einsetzten und die sich Hollywood zu Nutze machen konnte. Europas Bevölkerung durchlief in den Jahrzehnten davor einen Veränderungsprozess, was dazu führte, dass andere Filme, vor allem von der jungen Generation, bevorzugt wurden.¹⁸⁶ Weitere Gründe für diese starke Dominanz des Hollywoodfilms in Europa sind laut Garncarz: „[...] [Die Orientierung der Jüngeren] an den Werten [...], die US-Filme tendenziell stärker repräsentierten als Filme anderer Herstellungsländer. [Auch] [...] innerhalb Europas näherten sich [...] die kulturellen Präfe-

¹⁸³ Joseph Garncarz, „US-Film in Europa“, in: *Europäische Geschichte Online*, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-amerika/joseph-garncarz-us-film-in-europa/?searchterm=Garncarz&set_language=de, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁸⁴ Vgl. ebda.

¹⁸⁵ Ebda.

¹⁸⁶ Vgl. ebda.

renzen der [...] Nationen einander an.“¹⁸⁷ Die Dominanz Hollywoods in Europa ist auch in diesem Jahrhundert nach wie vor ungebrochen, wie vorhin bereits aufgezeigt wurde. Es gibt auch Filme, deren Produktionsort Europa ist, die ihre Geldmittel aber aus den Vereinigten Staaten von Amerika beziehen. Diese haben nur einen geringen Anteil am europäischen Markt. Ihr Wert schrumpfte von 6,9% im Jahr 2012 auf 1,1% im nachfolgenden Jahr. Der letztgenannte Prozentsatz wurde zwar 2014 veröffentlicht, jedoch noch nicht offiziell bestätigt. Somit besteht auch die Möglichkeit auf eine Steigerung. Es ist jedoch der niedrigste Wert seit langem in diesem Zusammenhang. Dieser Wert, subsummiert mit dem Marktanteil der US-Filme von 2013, beläuft sich auf 70,2%, was noch einmal die Übermacht von US-amerikanischen Produktionen am europäischen Filmmarkt verdeutlicht.¹⁸⁸ Die restlichen Filme, die nicht aus den USA oder Europa stammen, sind nur mit 3,6% 2013 im EU-Raum vertreten. Diese konnten sich um 2,1% gegenüber dem Vorjahr verbessern.¹⁸⁹ Rein europäische Produktionen und Koproduktionen können sich nach wie vor nicht gegen das Bollwerk Hollywood durchsetzen, obwohl die Filmproduktion in den 28 EU-Mitgliedsstaaten gerade eine wahre Blütezeit durchlebt. Wenn man sich z.B. die Daten dazu seit 2006 ansieht, dann wird ersichtlich, dass diese kontinuierlich ansteigen.¹⁹⁰ Für 2013 wurde ein vorläufiger Gesamtwert von 1546 europäischen Produktionen errechnet. Darin inkludiert sind Spielfilme als auch Dokumentarfilme. Während 2009 gerade einmal 883 europäische Spielfilme produziert wurden, waren es im darauffolgenden Jahr schon 1074 Filme. In den darauffolgenden Jahren pendelte sich die Spielfilmproduktion in der Europäischen Union schrittweise um die 1070 ein. 2013 wurden hingegen schon 1075 Spielfilme produziert. Diese machen rund 70% der Gesamtproduktion in diesem Jahr aus. Auch bei den Dokumentarfilmen ist ein Anstieg zu verzeichnen. Auch hier ist 2010 eine signifikante Erhöhung von 301 auf 434 gegenüber dem Vorjahr ersichtlich.

¹⁸⁷ Joseph Garncarz, „US-Film in Europa“, in: *Europäische Geschichte Online*, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-amerika/joseph-garncarz-us-film-in-europa/?searchterm=Garncarz&set_language=de, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁸⁸ Vgl. *Focus 2014. World Film Market Trends. Tendances du marché mondial du fil*, Paris: European Audiovisual Observatory 2014, S.14.; Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eu-kinoumfeld/marktanteile/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁸⁹ Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eu-kinoumfeld/marktanteile/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁹⁰ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 30., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.; Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eu-kinoumfeld/filmproduktion/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

2013 entstanden bereits 471 Dokumentarfilme in den europäischen Mitgliedstaaten.¹⁹¹ Richtet man den Blickwinkel nun auf die ausschließlich nationale Spielfilmproduktion im EU-Raum, dann kristallisiert sich die Fragmentierung des Filmmarktes Europa stark heraus. Die fünf größten Filmnationen sind Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien aber auch Großbritannien. 2013 wurden z.B. in Frankreich 154, in Deutschland 79, in Italien 138, in Spanien 134 und in Großbritannien 166 Spielfilme produziert. Bis auf Schweden mit insgesamt 34 nationalen Langfilmen blieben die restlichen Mitgliedsstaaten der Europäischen Union alle unter einem Wert von 30 in diesem Jahr. Wenn man sich die Zahlen aus dem Vorjahr ansieht, dann ist ersichtlich, dass im Gegensatz zum Jahr 2012 rund 12 Mitgliedsstaaten der EU ihre nationale Spielfilmproduktion minimal erhöhen konnten. Bei 11 Ländern reduzierte sich die Anzahl der im eigenen Land produzierten Langfilme. In Nationen wie Luxemburg, Malta und Zypern wurden z.B. seit 2010 einer oder gar keine nationalen Spielfilme hergestellt. Gleichbleibend von 2012 auf 2013 blieben Irland mit je 4 und Lettland mit je 2 nationalen Spielfilmproduktionen.¹⁹² Vergleicht man die Produktionszahlen aus den USA gemeinsam mit Kanada, für Spielfilme z.B. für die Jahre 2009 bis 2011 (751 (2009); 795 (2010); 818 (2011)),¹⁹³ dann ist für diesen Zeitraum ersichtlich, dass dort weniger Spielfilme in derselben Zeit produziert wurden als im EU-Raum. Von diesen Spielfilmproduktionen aus den USA werden jedoch nur durchschnittlich 250 jährlich den Zuschauerinnen und Zuschauern in Filmtheatern in der Europäischen Union dargeboten.¹⁹⁴ Trotz dieser

¹⁹¹ Vgl. *Focus 2014. World Film Market Trends. Tendances du marché mondial du fil*, Paris: European Audiovisual Observatory 2014, S. 14.; Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eukinoumfeld/filmproduktion/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.; Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/10/europaeisches-umfeld/filmproduktion/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁹² Vgl. *Focus 2014. World Film Market Trends. Tendances du marché mondial du fil*, Paris: European Audiovisual Observatory 2014, S. 14.; Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eukinoumfeld/filmproduktion/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

¹⁹³ Vgl. www.mpa.org/wp-content/uploads/2014/06/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2013.pdf, letzter Zugriff: 14.03.2015.; Die Daten stammen von der Motion Picture Association of America (MPAA). In den Zahlen bis 2011 wurden sowohl Filmproduktionen über als auch unter einer Million USD Produktionsbudget berücksichtigt. Ab 2012 findet man nur mehr Angaben zu Filmen mit einem Budget über 1 Million USD. Grundsätzlich werden nur Spielfilmproduktionen berücksichtigt, die für die Kinoveröffentlichung vorgesehen sind. Inkludiert sind bei diesen Zahlen Koproduktionen aber keine Dokumentationen sowie Filme, die von Studenten und Studentinnen produziert wurden.

¹⁹⁴ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jacques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 18., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

steigenden Anzahl an europäischen Filmproduktionen scheinen sie nicht eine große Bandbreite an Kinobesuchern innerhalb der EU zu erreichen:

„In der EU [in einem Zeitraum von 2008-2012] machen europäische Filme durchschnittlich 62,5% der Kinostarts aus und auf sie entfallen 32,9% der Besucherzahlen. Die Kasseneinnahmen und die Besucherzahlen europäischer Filme liegen weit hinter denen von US-amerikanischen Produktionen. Im Jahr 2012 wiesen US-amerikanische Produktionen in der EU 19,84% der Kinostarts und 65,11% der Besucherzahlen auf. Die Besucherzahlen für nicht-nationale EU-Filme liegen auf dem EU-Markt stabil bei durchschnittlich etwa 12%.“¹⁹⁵

Josef Wutz merkt zu diesem erkennbaren Trend noch an: „Es sind immer weniger Filme, die immer größere Anteile der verkauften Kinokarten erreichen. Diese ‚Blockbuster-Mentalität‘ betrifft inzwischen auch den Arthouse-Sektor und gilt gleichermaßen für nationales und internationales Kino.“¹⁹⁶ In diesem Kontext sollte man jedoch auch beachten, dass sich die Anzahl der erstellten Kopien von US-Filmen und europäischen Filmen stark unterscheidet. Die Quantität der produzierten Kopien für europäische Produktionen ist im Gegensatz zu US-amerikanischen Produktionen viel niedriger. Hinzu kommt auch noch, dass eine Darbietung dieser europäischen Filme nicht allen Lichtspielhäusern in den 28 Mitgliedsstaaten der Europäischen Union möglich ist.¹⁹⁷ Gerade Filme, die nicht einem gewissen Massengeschmack entsprechen,¹⁹⁸ vielleicht sogar auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichtet sind,¹⁹⁹ haben mit ernsthaften Problemen zu kämpfen. Die Schnelligkeit unserer Zeit könnte auch für solche künstlerischen Produktionen zu einem großen Hindernis werden, so Wutz:

¹⁹⁵ <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

¹⁹⁶ Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 18., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

¹⁹⁷ Vgl. Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 142.

¹⁹⁸ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 26., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015. S. 26.

¹⁹⁹ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

„Immer mehr Filme kommen mit immer mehr Kopien zum Start heraus. Dadurch werden einerseits mehr Säle ‚besetzt‘ und andererseits die Titel schneller ausgewertet. [...] [Es] verbleibt als Folge davon im Durchschnitt weniger Zeit für den einzelnen Film, sich am Markt zu entwickeln und zu etablieren. Das hat insbesondere fatale Konsequenzen für die Filme, die nicht dem Mainstream entsprechen und die aufgrund ihres geringen Marketingbudgets ihre Zuschauer nicht mit Hilfe von Werbekampagnen finden können, sondern angewiesen sind auf die Wirkung von Mundpropaganda und der in der Presse, Rundfunk und Fernsehen veröffentlichten Filmkritiken.“²⁰⁰

Betrachtet man die innereuropäische Zirkulation der Filme so wird sichtbar, dass diese kaum vorhanden ist. Schwierig gestaltet sich besonders der grenzüberschreitende Vertrieb der Filme in andere nationale Märkte im EU-Raum. Auf diesen können sich bis auf ein paar Ausnahmen diese exportierten Produktionen kaum positionieren. Durch die oftmals niedrigen Kartenverkäufe bleiben diese Filme auch in kommerzieller Weise erfolglos. Besonders in französischsprachigen und deutschsprachigen Ländern ist der Vertrieb untereinander leichter.²⁰¹ Gerade die Amortisierung vieler europäischer Produktionen stellt ein großes Problem dar. Für manche Filme endet ihre Reise schon bevor sie überhaupt den Vertriebsweg Kino nutzen konnten. Einige schafften es doch mit etwaigen Beschränkungen in die Lichtspielhäuser der Mitgliedsstaaten der Europäischen Union.²⁰² Es sind vor allem Kunstfilme oder auch Festivalfilme, seltener Populärfilme, die den Sprung aus dem inländischen Markt zu anderen europäischen Nationen schaffen. Um die oftmals auftretenden Sprachbarrieren zu beseitigen, werden die Filme häufig synchronisiert. Diesen Prozess verurteilt Thomas Elsaesser, da gerade dies das Besondere der Filme verfälscht.²⁰³ Aus den angeführten Fakten kann man nun schließen, dass im EU-Raum zwar eine gesteigerte Filmproduktion nachgewiesen werden kann, dass gerade im Bereich der Filmdistribution noch gravierende Schwächen erkennbar sind. Denn es hat sich gezeigt, dass man auch durch andere Verwertungsformen neben dem Kino der Konsum von europäischen Produktio-

²⁰⁰ Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jacques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 26., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²⁰¹ Vgl. ebda., S. 32.

²⁰² Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²⁰³ Vgl. Thomas Elsaesser, „ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe“, in: *Mise-au-Point* 5 (2013), <http://map.revues.org/1480>, letzter Zugriff: 15.3.2015.

nen im EU-Raum nicht gesteigert werden konnte.²⁰⁴ Gerade in diesem Zusammenhang ist zu erwähnen: „Die Situation und die entsprechenden Zahlen können sich zwischen den verschiedenen Vertriebsformen (Kino, Fernsehen, DVD, VoD [Video on Demand], usw.) und auch zwischen den einzelnen Mitgliedsstaaten ganz erheblich unterscheiden.“²⁰⁵ Besonders in den letzten Jahren ergaben sich neue Distributionswege für Filme, für deren Entwicklung der unaufhaltsame technische Fortschritt die Basis ist.²⁰⁶ Diese haben neben einer veränderten Mediennutzung des Publikums²⁰⁷ auch gravierende Auswirkungen auf bestimmte Betätigungsfelder im Filmsektor, die in Zusammenhang mit der Distribution stehen. Dazu merkt der Vertriebsexperte für Filme Josef Wutz an: „[Diese Entwicklung] [...] zieht einen Rückgang der Anzahl entsprechender Dienstleister und Beschäftigten von Filmlagern und –spediteuren nach sich, der sich noch weiter verstärken dürfte.“²⁰⁸ Immer größere Bedeutung nehmen in diesem Kontext audiovisuelle Online-Abrufdienste in den letzten Jahren ein.²⁰⁹ Zu diesem Bereich zählt man:

„VoD-Abrufdienste (Catch-up-TV), Videodienste von Zeitungen und Portalen und Abrufdienste verschiedener Art (Vollprogramm, Spielfilme, Fernsehfilme, Musik, Animationen und Kinder- bzw. Erwachsenenprogramme) und unterschiedlichster Geschäftsmodelle (Werbefinanzierung, Bezahlung pro Transaktion, Direktabonnement, im Abonnement eines Digitalbouquets enthaltene Dienste, Dienste der öffentlich-rechtlichen Sendeveranstalter).“²¹⁰

Verdeutlicht wird die steigende Bedeutung dieser On-Demand-Dienste, wenn man sich die Wachstumszahlen der letzten Jahre anschaut. 2012 gab es in der Europä-

²⁰⁴ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²⁰⁵ Ebda.

²⁰⁶ Vgl. Thomas Hess, „Geleitwort“, in: Florian Mann, *Filmdistribution über internetbasierte Abrufdienste. Gestaltungsoptionen und intermediale Wechselwirkungen*, Berlin: epubli GmbH 2010.

²⁰⁷ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²⁰⁸ Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 37., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²⁰⁹ Vgl. <http://mebucom.de/news-detail/items/mehr-als-3000-audiovisuelle-abrufdienste-in-der-eu.html>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²¹⁰ http://www.obs.coe.int/-/more-than-3-000-on-demand-services-in-europe?redirect=http%3A%2F%2Fpubli.obs.coe.int%2Fde%2Fweb%2Fobs-portal%2Fpress%2Findividual-press-releases%2F2013%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_AboWabb2yPCc%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_pos%3D2%26p_p_col_count%3D3#p_101_INSTANCE_AboWabb2yPCc, letzter Zugriff: 19.03.2015.

ischen Union noch rund 650 dieser audiovisuellen Online-Mediendienste,²¹¹ während man 2014 bereits 3088 zählte.²¹² Diese fallen unter die Richtlinie über audiovisuelle Mediendienste, kurz AVMD-Richtlinie, der Europäischen Union.²¹³ Ihr Aufgabenspektrum ist vielfältig: „[...] [Sie regelt] die EU-weite Harmonisierung nationaler Gesetzgebung für alle audiovisuellen Medien, sowohl herkömmliche Fernsehsendungen als auch Dienste auf Abruf“²¹⁴. Unter diese Richtlinie, im Englischen als AVMSD bezeichnet,²¹⁵ fallen „kostenlose oder kostenpflichtige kommerzielle Abrufdienste, Catch-up-TV-Dienst und Pay-per-View-Dienste“²¹⁶. Andere Plattformen, wo Videos hochgeladen werden können, wie z.B. Videoportale, soziale Netzwerke usw. werden bei dieser Direktive nicht berücksichtigt.²¹⁷ Die Wichtigkeit von Abrufdiensten für die Verbreitung des europäischen Filmes in den Mitgliedsstaaten, aber auch global, erkannte man bereits sehr früh.²¹⁸ Mit der Festlegung der *Europäischen Film-Online-Charta* 2006 in Cannes, die ein wichtiges Projekt der Initiative i2010 der Europäischen Kommission war,²¹⁹ schuf man das Fundament für „Bedingungen und Grundlagen künftiger Verträge über Online-Filmvertriebe.“²²⁰ Gerade das bereits oben angeführte Video-on-Demand, kurz VoD, könnte zukünftig immer mehr an Relevanz bei der Distribution von Filmen gewinnen.²²¹ Es gibt zahlreiche Definitionsmöglichkeiten von VoD. In diesem Rahmen soll eine Möglichkeit vorgestellt werden, die aus einer Studie von NPA Conseil zum *Thema Video-on-Demand in Europa* von 2007 herausgegriffen wurde:

²¹¹ Vgl.

www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/com/com_com%282012%290203/_com_com%282012%290203_de.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²¹² Vgl. <http://mebucom.de/news-detail/items/mehr-als-3000-audiovisuelle-abrufdienste-in-der-eu.html>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²¹³ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²¹⁴ www.medienpolitik.net/Wörterverzeichnis/avmd/, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²¹⁵ Vgl. <http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/demand-audiovisual-markets-european-union-smart-20120028>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²¹⁶ <http://www.obs.coe.int/documents/205595/264625/VOD+2009+DE.pdf/3f41e497-382b-43bb-b6d4-322ef8132352>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²¹⁷ Vgl. ebda.

²¹⁸ Vgl. http://europa.eu/rapid/press-release_IP-06-672_de.htm, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²¹⁹ Vgl. ec.europa.eu/danmark/documents/alle-Emner/videnskabelig/080421_internetteteuropa-4.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²²⁰ www.mopo.de/news/film-europaeische-online-charta-in-cannes-unterzeichnet,5066732,5729450.html, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²²¹ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

„Mit dem Begriff „Video-on-demand“ (VoD) wird eine breite Palette von Technologien zusammengefasst, die eines gemeinsam haben: Sie stellen Videoinhalte auf zentralen Speicherplätzen zur Verfügung, die zu beliebiger Zeit „auf Verlangen“ abgerufen werden können. Der Nutzer kann die Videodatei entweder zeitgleich oder zeitversetzt ansehen, er kann sie ausleihen oder kaufen und auf unterschiedlichen Geräten (PC, Fernseher, Telefon, tragbarer Player usw.) während einer bestimmten Dauer oder unbegrenzt abspielen.“²²²

Es gibt verschiedene Modelle des VoD, die hier nur kurz angesprochen werden sollen. Bei TVoD (Transactional Video on-Demand) kann der Kunde oder die Kundin sich per Einzelabruf ein Video ausleihen oder kaufen. Falls er oder sie es sich nur einen bestimmten Zeitraum ausleihen möchte, dann bezeichnet man dies DTR („download to rent“). Möchte man es gänzlich erwerben, nennt man es EST („Electronic Sell Through oder „download to own“).²²³ Eine andere Variante stellt die Abonnement-Form dar. Bei SVoD erwirbt man eine Mitgliedschaft über einen bestimmten Zeitraum und bekommt dafür uneingeschränkten Zugriff auf das vom Anbieter bereitgestellte Angebot.²²⁴ Diese Form ist besonders in den USA unglaublich beliebt.²²⁵ Beim Pack Vod ist die Filmauswahl hingegen limitiert.²²⁶ Weiter wird noch das sogenannte AVoD-Modell, kurz Advertising-supported Video on-Demand,²²⁷ angeboten. Es handelt sich dabei um ein kostenfreies Angebot, welches durch Werbeeinschaltungen finanziert wird.²²⁸ Eine andere Nutzungsmöglichkeit ist das TV VoD („TV-based video on demand“²²⁹). TV VoD ist eigentlich genau das gleiche wie VoD. Dieses unterscheidet sich von der herkömmlichen Form in folgender Weise: „Video on-Demand on a digital TV-platform (IPTV, cable: C-VoD), satellite). TV VoD is VoD on a controlled platform where the service pro-

²²² <http://www.obs.coe.int/documents/205595/264625/VOD+2007+DE.pdf/24a80192-e0fd-4c3f-a9da-0dbfdb397c93>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²²³ Vgl. indiefilmplace.com/2013/10/20/video-on-demand-rights-models/, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²²⁴ Vgl. <http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/demand-audiovisual-markets-european-union-smart-20120028>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²²⁵ Vgl. Andre Pérez, Anregungen formuliert von Valentin Pérez, in: Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jacques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 120., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²²⁶ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²²⁷ Vgl. <http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/demand-audiovisual-markets-european-union-smart-20120028>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²²⁸ Vgl. www.wuv.de/digital/was_zur_hoelle_ist_eigentlich_tvod_svod_oder_est, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²²⁹ ivf-video.org/new/public/media/EU_Overview_2014.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

viders act as gatekeepers“²³⁰. Valentin Pérez, ein Absolvent der renommierten Sciences Po Paris, sieht diese VoD-Angebote auch als Zukunftschance für eine Neupositionierung des europäischen Filmes. Pérez ist überzeugt davon, dass Netzwerke wie EuroVoD, unter dessen Dach europäische VoD-Dienste spezialisiert auf „Arthouse- und Independent-Kino“²³¹ zusammengefügt werden, mit ihrem Angebotsspektrum gute Initiativen sind, nicht nur um die Diversität des europäischen Filmschaffens aufzuzeigen, die Wichtigkeit von legalem Download herauszustreichen, sondern auch durch diese neuen Vertriebs- und Vermarktungswege auch die Rentabilität der europäischen Filme zu steigern.²³² Diese Netzwerke können aber auch als neue Finanzierungsmöglichkeiten für die europäische Filmproduktion gesehen werden.²³³ Seines Erachtens könnte man das europäische Autorenkino fördern, indem man die nationalen VoD-Anbieter mit diesem Schwerpunkt auf eine gemeinsame europaweit agierende Plattform fusioniert.²³⁴ Neben dem VoD ist der Filmkonsum über DVDs und Blu-Ray Discs noch immer weit verbreitet. Trotzdem brachen in Gesamteuropa bei diesen physischen Ton- und Bildträgern die Absatz- und Verleihzahlen in den letzten Jahren immer stärker ein.²³⁵ Sie verringerte sich ab 2009 der Gesamtwert von 86,6%²³⁶ innerhalb von 5 Jahren auf 76,8%.²³⁷ Auch DVDs werden nicht in der AVMD-Richtlinie berücksichtigt.²³⁸ Starke negative Auswirkungen auf die physischen Vertriebsformen, DVDs und Blu-Ray Discs, als auch auf die digitale Vertriebsform VoD hat die Produktpiraterie.²³⁹ Das Fernsehen als wichtiges Glied in der Filmverwertungskette, auch auf-

²³⁰ <http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/demand-audiovisual-markets-european-union-smart-20120028>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²³¹ www.eurovod.org, letzter Zugriff: 20.3.2015.

²³² Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 120., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²³³ Vgl. www.eurovod.org, letzter Zugriff: 20.03.2015.

²³⁴ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 120., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²³⁵ Vgl. ivf-video.org/new/public/media/EU_Overview_2014.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²³⁶ Vgl. ivf-video.org/new/public/media/EU_Overview_2010.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²³⁷ Vgl. ivf-video.org/new/public/media/EU_Overview_2014.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²³⁸ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²³⁹ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 40., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

grund seiner leichten Zugänglichkeit, könnte auch einen wichtigen Beitrag zur Förderung und Vermarktung des europäischen Filmes leisten, indem man in öffentlichen – rechtlichen Fernsehsendern mehr europäische Produktionen bzw. Ko-Produktionen zeigt.²⁴⁰ Neben dem Fernsehen²⁴¹ ist das Kino noch eines der wichtigsten Plattformen zur Präsentation von Filmen.²⁴² Diese hielten sich 2012 sowie 2013 aus gesamteuropäischer Perspektive auf einem relativ konstanten Wert, jedoch kann es in den unterschiedlichen Nationen zu Schwankungen kommen. Trotzdem ist ein klarer Trend zu Multiplexen erkennbar, der leider vielen kleineren Programmkinos die Existenzberechtigung nimmt,²⁴³ deren Anzahl abhängig ist von der jeweiligen Nation in der Europäischen Union.²⁴⁴ Auch das europäische Publikum präferiert gegenwärtig eher Multiplexe bei der Kinoauswahl.²⁴⁵ Als Multiplex gilt ein Filmtheater, welches mehr als 7 Leinwände hat.²⁴⁶ Ein wichtiges Thema betreffend die ganzen Filmherstellungsphasen, beginnend bei der Produktion und endend bei der Präsentation der Filme in den Filmtheatern, ist die Digitalisierung.²⁴⁷ Darunter versteht man: „Die Umwandlung analoger Daten in digitale Signale, die leistungsstarke Datenkompression und die Verarbeitung über ein universelles Netz.“²⁴⁸ Mittlerweile ist die Digitaltechnik ein fixer Bestandteil in vielen Gebieten der Filmbranche, nicht nur im Vertrieb und in der Produktion, sondern auch in der Projektion der Filme.²⁴⁹ Aufgrund der Digitalisierung des europäischen Kinos bieten die großen Verleihfirmen aus dem EU-Raum aber auch aus den USA nur mehr sogenannte Digital Cinema Packages (DCP) an. Bei kleineren Firmen

²⁴⁰ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 120., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²⁴¹ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²⁴² Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 40., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²⁴³ Vgl. ebda., S. 18.

²⁴⁴ Vgl. ebda., S. 24.

²⁴⁵ Vgl. ebda., S. 23.

²⁴⁶ Vgl. ebda., S. 23.

²⁴⁷ Vgl. Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 179.

²⁴⁸ Ebda., S. 179.

²⁴⁹ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 36., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

bekommt man hin und wieder noch 35mm Kopien, doch die Herstellung der Kopien ist meist auch schon digital.²⁵⁰ Die Umrüstung bei den Projektionen in den Kinos auf digital schreitet in der Europäischen Union voran, wobei der Trend sich dahingehend entwickelt, dass vor allem kleinere Mitgliedsstaaten vor den größeren Nationen schon gänzlich umgerüstet haben.²⁵¹ Doch besonders für die kleineren Kinobetreiber stellt dieser technische Umrüstungsprozess eine wahre Kostenfalle dar, die sie fast nicht bewältigen können.²⁵² Um die digitale Umrüstung der Kinos zu fördern, bieten einige europäische Mitgliedsstaaten den Betreibern staatliche Subventionen in unterschiedlichen Formen an.²⁵³ Mittlerweile gibt es auch andere Fördermöglichkeiten über Dritte (Third Parties). Grundlegend für dieses Finanzierungsmodell ist:

„Dabei verpflichten sich verschiedene Drittanbieter zu einer Vorfinanzierung der für die Digitalisierung der Kinos erforderlichen Investitionen und erhalten im Gegenzug von den Verleihern für die ersten drei bis sechs Wochen nach Start eines Filmes eine sogenannte ‚Virtual Print Fee‘ (VPF). Somit werden die Verleiher an der Finanzierung der Digitalisierung beteiligt und die Drittanbieter an ihren Provisionen. Dieses System wird von großen nationalen und internationalen Ketten sowie von Multiplexen in großen und mittleren Städten genutzt. Im Gegensatz dazu können unabhängige oder kleine Kinos, Arthouse-Kinos oder Kinos oder Kinos im ländlichen Raum dieses Angebot nicht nutzen, da es für diese Kinos schwieriger ist, die VPF zu garantieren.“²⁵⁴

Diese Entwicklung führt dazu, dass kleinere Kinounternehmen in Europa noch immer Probleme bei der Digitalisierung ihrer Kinos haben.²⁵⁵ Die Förderung von diesen Klein- und Kleinstunternehmen ist bei der Digitalisierung äußerst wichtig. Wutz und Pérez schlagen, um diese Situation zu verbessern, vor: „Sämtliche Betreiber sollten bei der Digitalisierung der Kinos unterstützt werden und für Arthouse-Kinos spezifische Förderungen garantiert werden. Im Gegenzug sollten sich die Betreiber zu einer Programmgestaltung verpflichten, bei der der europäische Film eine zentrale Rolle erhält.“²⁵⁶

²⁵⁰ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 36., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

²⁵¹ Vgl. ebda., S. 20.

²⁵² Vgl. ebda., S. 13.

²⁵³ Vgl. ebda., S. 40.

²⁵⁴ Ebda., S.41.

²⁵⁵ Vgl. ebda. 41.

²⁵⁶ Ebda., S. 14.

3.2. Die Krise als Chance?

Filmförderungsmechanismen auf regionaler, nationaler sowie europäischer Ebene können,²⁵⁷ wie hier ersichtlich wird, einen wertvollen Beitrag zur Unterstützung und zum Fortbestehen der europäischen Filmbranche leisten.²⁵⁸ Sie sind neben den „Koproduktionsbeiträge[n] von Fernsehsendern, [...] private Equity, Minimumgarantien [vom] [...] Kinoverleih und/oder Weltvertrieb, Koproduzenten [und] Crowdfunding [eine der wichtigsten Finanzierungsmittel für Filme]“²⁵⁹. Im Rahmen dieses Kapitels sollen nun zwei wichtige Bereiche der Filmfinanzierung herausgegriffen werden und zwar die Finanzierung über die Filmförderung bzw. über Koproduzenten. Allein der Bereich der Filmförderungssysteme in der Europäischen Union ist mittlerweile so komplex geworden, dass es fast unmöglich scheint, ihn überblicksartig darzulegen. Bereits die supranationalen Förderprogramme, wie „Kreatives Europa (Media)“ und „Euroimages“, die hier nur als Unterstützungsmechanismen für die EU-Mitgliedsstaaten dienen,²⁶⁰ sind sehr vielschichtig.²⁶¹ Der Letztgenannte unterstützt die Filmbranche in folgender Weise: „[Euroimages ist der] Fonds des Europarats für die Förderung der Koproduktion, des Vertriebs und der Verwertung von europäischen Filmproduktionen.“²⁶² Ich habe daher hier eine andere Zugangsweise gewählt. Es sollen hier Aspekte der gegenwärtigen wirtschaftlichen und strukturellen Situation der europäischen Filmindustrie beleuchtet werden, die in Zusammenhang mit der Filmförderung und Koproduktionen stehen. Dadurch werden Problemfelder sichtbar, die dringend politischen Handlungsbedarf benötigen. Filmförderungen werden prinzipiell als Beihilfen oder rückzahlbare Kredite vergeben.²⁶³ Im Rahmen dieser Förderprogramme werden Hilfestellungen zu den verschiedensten Bereichen der Filmwirtschaft angeboten. Dazu zählen: „[Finanzielle] [...] und strukturelle[...] Maßnahmen [bei der] Projektentwicklung, Produktion,

²⁵⁷ Vgl. Patrick Jacobshagen, *Filmbusiness. Filme erfolgreich finanzieren, produzieren und vermarkten*, Bergkirchen: PPVMEDIEN 2008, S. 82.

²⁵⁸ Vgl. Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 112.

²⁵⁹ Patrick Jacobshagen, *Filmbusiness. Filme erfolgreich finanzieren, produzieren und vermarkten*, Bergkirchen: PPVMEDIEN 2008, S.18

²⁶⁰ Vgl. Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 228.

²⁶¹ Vgl. Patrick Jacobshagen, *Filmbusiness. Filme erfolgreich finanzieren, produzieren und vermarkten*, Bergkirchen: PPVMEDIEN 2008, S. 109.

²⁶² <http://de.strasbourg-europe.eu/eurimages,41462,de.html>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

²⁶³ Vgl. Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 114.

Vertrieb, Kinoauswertung und Aus- und Weiterbildung der Filmschaffenden.“²⁶⁴ Doch der duale Charakter des Medium Films, einerseits als Ware und andererseits als kulturelles Gut, spiegelt sich auch hier wieder.²⁶⁵ Wie Wasilewski anmerkt, werden „die Filme als Kulturgut subventioniert und als Industrieprodukt vermarktet.“²⁶⁶ Einen wichtigen Stellenwert bei der Finanzierung von Filmvorhaben nehmen die regionalen und nationalen Fördersysteme ein.²⁶⁷ Der EU-Kommissar Günther Oettinger betont in diesem Zusammenhang, dass die meisten europäischen „Filmprojekte“²⁶⁸ über Fördergelder von diesen beiden territorialen Ebenen subventioniert werden und nicht durch die Förderprogramme der Europäischen Union.²⁶⁹ Seines Erachtens stellt dies ein großes Problem dar:

*„Nationale und regionale Fonds geben im Jahr fast 2 Mrd. Euro für die Filmförderung aus. Im MEDIA Programm stehen lediglich 100 Mio. Euro jährlich zur Verfügung. In den nationalen Fördersystemen geht es verständlicherweise überwiegend darum, nationale und regionale Fördereffekte zu erzielen. Das führt dazu, dass die geförderten Projekte vor allem auf das nationale Publikum zielen. Darüber hinaus wird nur ein geringer Anteil der Förderung in den Vertrieb investiert. Fast 70% der europäischen Filmförderung geht in die Filmproduktion und nur 11% in den Vertrieb und die Promotion.“*²⁷⁰

Es zeichnet sich hier ab, dass die staatlichen als auch die subnationalen Förderprogramme ihren Fokus sehr stark auf die Förderung der Filmproduktionen richten.²⁷¹ Als Effekt kam es zu einer gesteigerten Anzahl an europäischen Filmproduktionen am Filmmarkt Europa.²⁷² Doch die Verbreitung der Filme innerhalb der Europäischen Union aber auch der internationale Export ist kaum vorhanden. Dies zeigt sich auch, wenn man sich die Zahlen ansieht. Global gesehen scheint das europäische Kino mit einem Marktanteil von weniger als 10 % auf internationalen

²⁶⁴ Viktoria Isabella Wasilewski, Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 228.

²⁶⁵ Vgl. ebda. 228.

²⁶⁶ Ebda., S. 228.

²⁶⁷ Vgl. Günther Oettinger, „Ein neues Geschäftsmodell für die Filmindustrie“, in: *medienpolitik.net*, <http://www.medienpolitik.net/2015/02/filmwirtschaft-ein-neues-geschäftsmodell-fur-die-filmindustrie/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

²⁶⁸ Günther Oettinger, „Ein neues Geschäftsmodell für die Filmindustrie“, in: *medienpolitik.net*, <http://www.medienpolitik.net/2015/02/filmwirtschaft-ein-neues-geschäftsmodell-fur-die-filmindustrie/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

²⁶⁹ Vgl. ebda.

²⁷⁰ Ebda.

²⁷¹ Vgl. <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

²⁷² Vgl. Günther Oettinger, „Ein neues Geschäftsmodell für die Filmindustrie“, in: *medienpolitik.net*, <http://www.medienpolitik.net/2015/02/filmwirtschaft-ein-neues-geschäftsmodell-fur-die-filmindustrie/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

Auslandsmärkten nicht sehr erfolgreich zu sein.²⁷³ Somit könnte auch Elsaessers These von der Verortung des europäischen Kinos als Weltkino nicht so abwegig erscheinen. Eine Maßnahme um die innereuropäische Zirkulation der europäischen Filme anzukurbeln, ist für Oettinger die Koproduktion. Diese eignet sich nicht nur als Finanzierungsmittel für die Filme, sondern kann auch einen Beitrag zur Verbreitung des europäischen Films im EU-Raum leisten.²⁷⁴ Wenn man die ökonomische Seite betrachtet, dann können viele Filmproduktionen ohne bilaterale Abkommen gar nicht realisiert werden. Dies betont auch der bekannte österreichische Filmregisseur und Oscarpreisträger Michael Haneke:

„Das ist unvermeidlich. Kein Land kann es sich noch leisten, einen Film auszufinanzieren. Das ist ja der Vorteil des europäischen Systems. Mit Koproduktionen kann man von überall ein bisschen Geld zusammenkratzen. Ich bin ein exemplarischer Nutznießer dieses Systems, für das ich sehr dankbar bin.“²⁷⁵

Grundsätzlich sind die Finanzmittel für die Realisierung eines Filmprojektes im EU-Raum sehr gering. Dadurch wird eine Abhängigkeitssituation, wie Wasilewski anmerkt, von nationalen Förderungssystemen und „Fernsehanstalten“²⁷⁶ generiert.²⁷⁷ Dies zeigt auch der Aufbau der Filmwirtschaft auf, wo ersichtlich wird, dass „[die] [...] Strukturen der Branche [...] kleinteilig, zersplittert [sind] und in vielen Bereichen [...] erst geringe Vernetzungen [existieren], die Kooperationen erleichtern würden.“²⁷⁸ Doch die Verhaftung auf die eigenen nationalen Märkte verhindert, dass sich eine in sich gekräftigte europäische Filmindustrie entwickeln kann, die sich dann erfolgreich am Weltmarkt positioniert.²⁷⁹ 2014 wurde von der Europäischen Kommission ein Strategiepapier vorgestellt, in dem Maßnahmen vorgestellt werden, um den europäischen Film nicht nur innereuropäisch sondern auch international bekannter zu machen. Als Maßnahmenpaket führt die Europäische Kommission an:

²⁷³ Vgl. http://europa.eu/rapid/press-release_IP-14-560_de.htm, letzter Zugriff: 08.03.2015.

²⁷⁴ Vgl. Günther Oettinger, „Ein neues Geschäftsmodell für die Filmindustrie“, in: *medienpolitik.net*, <http://www.medienpolitik.net/2015/02/filmwirtschaft-ein-neues-geschäftsmodell-fur-die-filmindustrie/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

²⁷⁵ Klaus Nüchtern / Michael Omasta, „Michael Haneke: Regisseure sind überbewertet“, in *Falter* 37 (12.09.2012)

²⁷⁶ Viktoria Isabella Wasilewski, *Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009, S. 318.

²⁷⁷ Vgl. ebda.

²⁷⁸ Ebda.

²⁷⁹ Vgl. Günther Oettinger, „Ein neues Geschäftsmodell für die Filmindustrie“, in: *medienpolitik.net*, <http://www.medienpolitik.net/2015/02/filmwirtschaft-ein-neues-geschäftsmodell-fur-die-filmindustrie/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

„[Es] sollen die Mittel stärker auf die Erweiterung des Publikumskreises für europäische Filme und die Aufstockung der Unterstützung für Entwicklung und Vermarktung und internationale Verbreitung konzentriert werden [...] [Es soll auch mehr] Flexibilität und Experimentierfreudigkeit in der Frage, wo und wie die Filme gezeigt werden, [geben.] [...] [Dies] wird angesichts der zunehmenden Bedeutung von Video-on Demand und Downloads ebenfalls empfohlen.“²⁸⁰

Doch diese Ideen sind nach wie vor heftiger Kritik ausgesetzt.²⁸¹ Eine andere Initiative den europäischen Film im EU-Raum zu stärken, ist der LUX-Filmpreis des Europäischen Parlaments, auf den nun nachfolgend eingegangen wird.

4. Bilder von Europa: Lux – Der Filmpreis des Europäischen Parlaments

Kultur wird in der Politik der Europäischen Union, wie bereits vorher schon thematisiert, eine wichtige Funktion zugeschrieben.²⁸² „[Sie] [...] war und ist der Kitt, der Europa zusammenhält“²⁸³, merkte 2013 der damalige Präsident der Europäischen Kommission José Manuel Barroso in seinen einleitenden Worten im Zuge des offiziellen Festaktes zum Beginn der paneuropäischen Konferenz von Opera Europa sowie RESEO in Wien an.²⁸⁴ Als „die Seele der menschlichen Entwicklung und Zivilisation“²⁸⁵ wird Kultur sogar in einer veröffentlichten Mitteilung der Europäischen Kommission vom Mai 2007 zum Thema „[Eine] [...] europäische Kulturlagenda im Zeichen der Globalisierung“²⁸⁶ bezeichnet.²⁸⁷ Gerade dieses kollektive kulturelle Erbe verbindet die Europäerinnen und Europäer miteinander. Europa ist jedoch auch ein Sinnbild für einen Reichtum an mannigfaltigen Sprachen und Kulturen, die es zu erhalten gilt.²⁸⁸ Die Vermittlung dieser positiven Vorzüge Europas an die Bürgerinnen und Bürger der Mitgliedsstaaten stellte das Europäische Parlament jedoch vor eine schwierige Aufgabe, wie der damals amtierende Vizepräsi-

²⁸⁰ http://europa.eu/rapid/press-release_IP-14-560_de.htm, letzter Zugriff: 08.03.2015.

²⁸¹ Vgl. <http://www.produzentenallianz.de/presseschau/einzelansicht/article/eu-kommission-will-weg-zu-europaeischem-filmbinnenmarkt-ebnen.html>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

²⁸² Vgl. Michael Gehler, *Europa. Ideen, Institutionen, Vereinigung*, München: Olzog Verlag 2010, S. 489.

²⁸³ <http://kurier.at/kultur/buehne/oper-der-kitt-der-europa-zusammenhaelt/7.674.990>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁸⁴ Vgl. ebda.

²⁸⁵ <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:52007DC0242&from=DE>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁸⁶ Ebda.

²⁸⁷ Vgl. ebda.

²⁸⁸ Vgl. ebda.

dent des Europäischen Parlaments Gérard Onesta und Mitbegründer des LUX-Filmpreises in einem Interview 2007 betonte: „Europe is a project of change and of culture, but we’ve never found the best means of communicating this.“²⁸⁹ Seines Erachtens nach ist aber gerade diese Kommunikation mit der europäischen Bevölkerung äußerst wichtig: „[Unless] [...] Europe successfully speaks to its citizens on matters of cultural value, the European project will remain unfulfilled.“²⁹⁰ Auf der Suche nach einem Medium zur Vermittlung eines anderen emotionaleren Europas entdeckten die politischen Entscheidungsträger in der Europäischen Union schließlich den Film für sich. Diese kulturelle Ausdrucksform kann nicht nur die Seele des Menschen berühren. Nach Ansicht der österreichischen Politikerin und Bühnen- und Filmdarstellerin Mercedes Echerer kann er auch „Grenzen auflösen und Menschen durch Geschichten und Bilder einander [...] [näherbringen]“²⁹¹. Gerade durch diese Fähigkeit, Brücken zwischen den Bürgern und Bürgerinnen der Europäischen Union zu bauen, kann der Film auch als ein ideales Mittel verstanden werden, ein gemeinsames Wir-Gefühl zu erzeugen. Durch die Nutzung des Films als Kommunikationsmittel können sich vielleicht auch Themen, wie die Europäische Union, ihre politische Arbeit, aber auch ihre mögliche Zukunft, stärker in unsere alltägliche Gesprächskultur integrieren.²⁹² Filme können aber auch, wie der LUX-Filmpreis aufzeigt, dazu verwendet werden, eine Besinnung der Europäerinnen und Europäer auf die europäische Kultur fördern.²⁹³ Dies ist jedoch nur möglich, wenn man die Menschen in den unterschiedlichen Nationen der Europäischen Union überhaupt erreicht. Dafür bietet sich laut der derzeitigen LUX-Preis-Koordinatorin Doris Pack, einer ehemaligen deutschen EU-Abgeordneten und ein Gründungsmitglied des LUX-Filmpreises, der Film als geeignetes Medium an: „Film is a modern tool to communicate to an audience which won’t listen to us politicians when we speak in the political arena“²⁹⁴. Durch die leichte Zugänglichkeit

²⁸⁹ „La poupée russe“, in: *The Parliament Magazine. Politics, Policy and People* 254 (15. Oktober 2007), S. 26, http://www.newgeneris.org/Portals/0/news-docs/the%20parl_magazine_15oct07_fullmag.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹⁰ Ebda., S. 26, http://www.newgeneris.org/Portals/0/news-docs/the%20parl_magazine_15oct07_fullmag.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹¹ Erich Schacherl, „Wieder Kino in Waidhofen“, in: *Tips* (13.02.2015), <https://www.tips.at/news/waidhofen-thaya/land-leute/307943-wieder-kino-in-waidhofen>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹² Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹³ Vgl. <http://dorispack.de/europa/lux-filmpreis/>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹⁴ <http://www.dw.de/eu-stirs-public-debate-in-the-cinema/a-17243980>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

dieses Massenmediums im 21. Jahrhundert für alle Menschen auch in der Europäischen Union wird dieser Ansatz erleichtert. Der Film ist auch eng mit der kulturellen Geschichte dieses Kontinents verbunden, da Visionäre aus Europa und den USA zur Entstehung des Mediums Film und seiner Ausbreitung beitrugen.²⁹⁵ Er ist aber auch ein Symbol, der die kulturelle Diskrepanz zwischen den USA und der EU widerspiegelt.²⁹⁶ Grundsätzlich kann gesagt werden: „Die Kultur ist ein menschliches und politisches Konstrukt, und das Kino steht genau im Mittelpunkt.“²⁹⁷

4.1 Die Entstehung und Gründungsprinzipien des LUX- Filmpreises

Die Unterstützung des Europäischen Parlaments für die europäische Kultur zeigt sich unter anderem auch durch die Gründung des LUX-Filmpreises (englisch: LUX FILM PRIZE) 2007.²⁹⁸ Dieser entstand genau 50 Jahre nachdem mit den Gründungsverträgen, den sogenannten Römischen Verträgen,²⁹⁹ die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft (EWG) und die Europäische Atomgemeinschaft (EAG bzw. Euratom) konstituiert wurden.³⁰⁰ Erleichtert wurde die Einführung des LUX-Filmpreises auch durch den Vertrag von Lissabon (2007), der dem Europäischen Parlament mehr Legislativbefugnisse zugestand.³⁰¹ Dadurch hat es auch die Möglichkeit „Kultur ins Zentrum des Gemeinschaftsrechts [zu stellen]“³⁰². Dass jene Initiative des EU-Parlaments wirklich zustande kam, ist sicherlich auch dem Franzosen Gérard Onesta, von der Fraktion der Grünen (EFA), zu verdanken, der die Ansicht vertritt, dass die Verbreitung des europäischen Filmes über nationale

²⁹⁵ Vgl. Elizabeth Ezra, „Introduction. A brief history of cinema in Europe“, in: Elizabeth Ezra (Hrsg.), *European Cinema*, New York u.a.: Oxford University Press 2004, S. 1.

²⁹⁶ Vgl. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹⁷ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹⁸ Vgl. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

²⁹⁹ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁰⁰ Vgl. www.eu-direct.info/faq/eu-vertraege-18/roemische-vertraege-85.html, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁰¹ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁰² Ebda.

Grenzen hinaus durch Untertitelung unterstützt werden könne.³⁰³ In der Aussen-
dung des Europäischen Parlaments, Generaldirektion Kommunikation, zum Pro-
gramm des LUX-Filmpreises 2014 findet man zu dieser Thematik folgenden Wort-
laut:

*„Die kulturelle Landschaft Europas ist stark fragmentiert. Nur wenige
Künstler und Werke schaffen es über die eigenen Grenzen hinaus und
erreichen ein Publikum außerhalb ihres Heimatlandes. Kino stellt hierbei
keine Ausnahme dar. Tatsächlich ist die Originalsprache, in der ein Film
gedreht wird, ein Hindernis bei seiner Verbreitung in einem multilingualen
Markt.“³⁰⁴*

Neben der sprachlichen Barriere verhindern auch oft ökonomische Gründe, wie
z.B. die Aufwände zur Untertitelung oder Synchronisation der Filme, die Ausdeh-
nung dieser im EU-Raum.³⁰⁵ In dieser Intention soll nun mit dem LUX-Filmpreis
auch die innereuropäische Zirkulation der nationalen oder auch transnationalen
Produktionen aus Europa gefördert werden, wobei der Schwerpunkt gänzlich auf
der Distribution dieser Filme liegt.³⁰⁶ Ein weiteres gesetztes Ziel dieses Filmprei-
ses ist es: „Die öffentliche Diskussion über die Europäische Union und ihre Strate-
gien anzuregen.“³⁰⁷ Der Filmpreis des europäischen Parlaments ist somit ein
Maßnahmenpaket des EU-Parlaments zur Verbesserung der Kommunikation nach
außen hin.³⁰⁸ Laut dem Filmwissenschaftler Emil Stjernholm setzte der Prozess,
der später zum LUX-Filmpreis führte, bereits Anfang 2006 ein:

*„ [The] [...] idea of creating a European Parliament film prize was being
discussed by Members of European Parliament as well as officials work-
ing for DG Communication. In particular, former Vice President of Euro-
pean Parliament Gerard Onesta (Greens/EFA) and the LUX Prize admin-
istrator Bertrand Peltier are attributed central roles in turning this vision
into practice.“³⁰⁹*

DG Communication ist die Generaldirektion Kommunikation des Europäischen
Parlaments, deren Arbeitsschwerpunkte sehr vielschichtig sind. Grundlegend geht

³⁰³ Vgl. Interview – European elections 2009, Gérard Onesta, Member of the European Parliament,
<http://www.cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&did=108859>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁰⁴ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf,
letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁰⁵ Vgl. <http://www.davidcasa.eu/kportal/portal.asp?module=news&t=a&cid=75&aid=9714>, letzter
Zugriff: 11.03.2015.

³⁰⁶ Vgl. [http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-
PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE](http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE), letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁰⁷ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf,
letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁰⁸ Vgl. ebda.

³⁰⁹ Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and
the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012,
S. 33.

es hier aber um die Kommunikation der politischen Arbeit des EP in die Öffentlichkeit. Es ist eine Unterabteilung des Generalsekretariates des Europäischen Parlaments.³¹⁰ Gérard Onesta schlug die Gründung eines Filmpreises dem Präsidium des EP im Februar 2006 vor,³¹¹ welches den Vorschlag am 3. April 2006 bewilligte.³¹² Etwaige „Durchführungsvereinbarungen“³¹³ im Zusammenhang mit der Schaffung dieses neuen Filmpreises wurden vom Präsidium Ende Oktober 2006 abgesegnet.³¹⁴ Bei einem Treffen des Ausschusses für Kultur und Bildung am 10. sowie 11. April 2007 wurde schließlich ein geeigneter Name für den Filmpreis gefunden.³¹⁵ In dem kurzen Protokoll findet man dazu: „The Coordinators submitted two names to the vote of the full Committee, to accompany the generic name ‘European Parliament Film Prize’: LUX, and TESSA.“³¹⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt wurde er in den offiziellen Dokumenten nur als „European Parliament Film Prize“³¹⁷ oder als „European Parliament cinema prize“³¹⁸ bezeichnet. Der für den Filmpreis verwendete Begriff Lux stammt aus der lateinischen Sprache, und lässt sich mit Licht übersetzen.³¹⁹ Filmpreise, wie z.B. der LUX-Filmpreis, sind auch immer eine Werbung für die im Wettbewerb ausgewählten Filme. Durch die mediale Berichterstattung rund um den Filmpreis des Europäischen Parlaments wird nicht nur die Popularität der einzelnen Filme, sondern auch die Wahrnehmung des europäischen Filmes in der Öffentlichkeit innerhalb der Europäischen Union verbessert.³²⁰ Damit Filme überhaupt für diesen Wettbewerb in Frage kommen, müssen sie be-

³¹⁰ Vgl.
http://www.europarl.europa.eu/aboutparliament/en/00d7a6c2b2/Secretariat.html?tab=eParliament_secretariat_dgcomm, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³¹¹ Vgl. [http://www.europarl.europa.eu/RegData/organes/bureau/proces_verbal/2006/04-03/BUR_PV\(2006\)04-03_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/organes/bureau/proces_verbal/2006/04-03/BUR_PV(2006)04-03_EN.pdf), letzte Zugriff: 11.03.2015.

³¹² Vgl.
[http://www.europarl.europa.eu/RegData/questions/bureau/2011/0028/BUR_QE\(2011\)0028_DE.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/questions/bureau/2011/0028/BUR_QE(2011)0028_DE.pdf), letzter Zugriff: 11.03.2015.

³¹³ Ebda.

³¹⁴ Vgl.
[http://www.europarl.europa.eu/RegData/questions/bureau/2011/0028/BUR_QE\(2011\)0028_DE.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/questions/bureau/2011/0028/BUR_QE(2011)0028_DE.pdf), letzter Zugriff: 11.03.2015.

³¹⁵ Vgl.
http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/pv/662/662286/662286en.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³¹⁶ Ebda.

³¹⁷ Ebda.

³¹⁸ [http://www.europarl.europa.eu/RegData/organes/bureau/proces_verbal/2006/04-03/BUR_PV\(2006\)04-03_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/organes/bureau/proces_verbal/2006/04-03/BUR_PV(2006)04-03_EN.pdf), letzter Zugriff: 11.03.2015.

³¹⁹ Vgl. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³²⁰ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

stimmte Auswahlkriterien bestehen, wovon eines der Wichtigsten ist: „In order to qualify for selection, the LUX Prize contender must ‚illustrate or question the founding values of our European Identity, illustrate the diversity of European traditions and/or provide insights into the debate on the European integration process‘ [...]“.³²¹ Gerade diese Vielfalt spiegelt sich nicht nur in den Filmen und in den Kulturen Europas wider. Als ein Emblem für das Zusammenwachsen der Europäischen Union kann, gleich dem Leitsatz dieser supranationalen Organisation ‚In Vielfalt geeint‘,³²² auch das Europäische Parlament gesehen werden.³²³ Dieses setzt sich nach der Europawahl 2014 aus insgesamt 751 MEPs (Members of the European Parliament) zusammen, die aus 28 Mitgliedsstaaten der EU stammen.³²⁴ Der europäische Integrationsprozess spiegelt sich auch in der „Mehrsprachigkeit des Europäischen Parlaments“³²⁵. Neben den mittlerweile 24 Amtssprachen im EU-Parlament³²⁶ findet man auch noch andere „regionale oder minoritäre Sprachen“³²⁷. Die finanziellen Mittel für den LUX-Filmpreis stammen gänzlich vom Europäischen Parlament,³²⁸ das seit 2011 jährlich 600.000 Euro aus ihrem Kommunikationsetat dafür zur Verfügung stellt. Davor lag das Budget bei 325.000 Euro.³²⁹ Seit 2007 wird nun mit diesem LUX-Filmpreis jedes Jahr ein europäischer Film ausgezeichnet.³³⁰ Die symbolische Bedeutung der Trophäe wurde von den Begründern des LUX-Filmpreises auch dezitiert durchdacht: „[The] [...] motif of celluloid reel spiralling upwards is a reference to the Tower of Babel and symbolizes a shared European identity: ‚linguistic plurality and cultural diversity brought together in one and the same place with one and the same ambition.‘“³³¹ Kreiert

³²¹ Anne Jäckel, „Changing the Image of Europe? The Role of European Co-Productions, Funds and Film Awards“, in: Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina (Hrsg.), *The Europeannes of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B. Tauris & Co. 2015, S. 67.

³²² europa.eu/about-eu/basic-information/symbols/motto/index_de.htm, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³²³ Vgl. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

³²⁴ Vgl. www.kontaktstelle-efbb.de/ziele-des-programms/vorrangige-themen/staendige-themen/partizipation, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³²⁵ <http://www.europarl.europa.eu/aboutparliament/de/007e69770f/Mehrsprachigkeit.html>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³²⁶ Vgl. ebda.

³²⁷ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³²⁸ Vgl. <http://dorispack.de/europa/lux-filmpreis/>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³²⁹ Vgl. Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 36.

³³⁰ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³³¹ <http://www.cd-n.org/index.php?aid=1216>, letzter Zugriff: 11. März 2015.

wurde dieser Preis von der Belgierin Jocelyne Coster.³³² Stjernholm merkt an, dass man bereits sehr früh versuchte, dem Preis diese Zuschreibung zu geben. Aber auch in der Kommunikationspolitik des Europäischen Parlaments ist die kulturelle Vielfalt ein wichtiges Thema, so Sternholm.³³³ Diese ist in der Charta der Grundrechte des Europäischen Parlaments festgelegt: „Achtung der Vielfalt der Kulturen und Traditionen der Völker Europas sowie der nationalen Identität der Mitgliedsstaaten und der Organisation ihrer staatlichen Gewalt auf nationaler, regionaler und lokaler Ebene“³³⁴. Anne Jäckel führt an, dass ein von der Europäischen Filmakademie organisiertes Think Tank, eine Art Denkfabrik, zum Thema ‚The Image of Europe‘³³⁵ einen starken Einfluss auf den LUX-Filmpreis und einige europäische Filmemacher hatte.³³⁶

Bei dem im Jahre 2009 stattfindenden Treffen in Deutschland war auch der damalige Kommissionspräsident Barroso anwesend,³³⁷ der sich zum vorherrschenden negativen Bild der EU in folgender Weise dazu äußerte: „[The] [...] European Union is perceived by many citizens ‚mainly as an economic union,‘ and [he] demanded [...] [that] [...] we have to concentrate more on the emotional side of Europe“³³⁸. Gerade diese Hinwendung zu einem anderen Aspekt von Europa kann durch das Medium Film unterstützt werden. Darüber war sich Gérard Onesta im Klaren, als er in einem Interview zum LUX-Filmpreis sagte: „[Cinema] [...] has an enormous emotional charge.“³³⁹ Trotz des Potentials des Mediums Film für die Europäische Union löste der LUX-Filmpreis auch innerhalb des Europäischen Parlaments eine heftige Kontroverse aus:

³³² Vgl. Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 39.

³³³ Vgl. ebda., S. 34.

³³⁴ http://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³³⁵ Anne Jäckel, „Changing the Image of Europe? The Role of European Co-Productions, Funds and Film Awards“, in: Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina (Hrsg.), *The Europeannes of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B. Tauris & Co. 2015, S. 68.

³³⁶ Vgl. Ebda., S. 68.

³³⁷ Vgl. <http://www.europeanfilmacademy.org/EFA-Think-Tank.201.0.html>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³³⁸ Ebda.

³³⁹ „La poupée russe“, in: *The Parliament Magazine. Politics, Policy and People* 254 (15. Oktober 2007), S. 26, http://www.newgeneris.org/Portals/0/news-docs/the%20parl_magazine_15oct07_fullmag.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

„[There] [...] has been considerable opposition to the LUX Prize within the European Parliament. The criticism draws attention to the political and economic tensions [...]; for instance, whether a non-regulated free market or national or supranational support mechanisms best support cinema today.“³⁴⁰

Vielleicht haben diese Debatten zum LUX-Filmpreis auch dazu geführt, die Ausrichtung des Preises neu zu überdenken, um ihn innerhalb und außerhalb des Europäischen Parlaments besser zu positionieren. Denn im Juli 2010 begann man auch die Zielsetzungen dieses Preises auszuweiten, auch um mehr Nähe zu den Bürgerinnen und Bürger in der EU zu gewinnen.³⁴¹ Diese führte zu einigen Veränderungen: „Öffnung des LUX-Filmpreises für die Bürger unter Beibehaltung der Beteiligung der MdEP [Mitglieder des Europäischen Parlaments] [...] [sowie] die Erweiterung des Vorführungszyklus der drei Wettbewerbsfilme auf die 28 Mitgliedsstaaten in Form einer öffentlichen Veranstaltung“³⁴². Diese Vorstellung der Filme in den einzelnen Mitgliedsstaaten wurde als LUX-Filmtage bezeichnet,³⁴³ auf die später noch ausführlicher eingegangen wird. Durch diese Initiativen kann sich nicht nur der LUX-Filmpreis besser in der Öffentlichkeit etablieren, sondern auch die im Rahmen des Filmpreises ausgewählten Filme können einem größeren Publikum dargeboten werden. Die in den Filmen angesprochenen Sujets können die Menschen in der Europäischen Union auf vielsichtige Weise berühren, da sie in unserem alltäglichen Leben präsent sind.³⁴⁴ Laut Anne Jäckel waren zentrale Themen der Gewinnerfilme ab 2007: „social, cultural and political issues such as violence against women, incest, abortion, conflicts within families and close-knit communities, poverty, youth disenfranchisement, the hopes, delusions and exploitation of immigrants, neo-Nazi violence and the Yugoslav war crimes tribunal.“³⁴⁵ Sie lassen viel Spielraum für Reflexionen über das eigene Sein, das gemeinsame Miteinander, Geschichte, aber auch Politik. Gerade weil sich auch das Europäische Parlament unter anderem mit Bereichen, wie „Einwanderung, Integration,

³⁴⁰ Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 34.

³⁴¹ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁴² http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁴³ Vgl. ebda.

³⁴⁴ Vgl. ebda.

³⁴⁵ Anne Jäckel, „Changing the Image of Europe? The Role of European Co-Productions, Funds and Film Awards“, in: Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina, *The Europeannes of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B. Tauris & Co. 2015, S. 68.

Armut, Meinungsfreiheit und Freiheit“³⁴⁶ auseinandersetzt, können sich auf diese Weise innovative politische Diskussionen entwickeln.³⁴⁷ Das Projekt LUX-Filmpreis könnte auf diese Weise somit beitragen, dass sich der Spalt, der zwischen der EU und seinen Bürgerinnen und Bürgern in den Mitgliedsstaaten zu sein scheint, ein wenig verkleinert und somit auch wieder das Ansehen der Europäischen Union im öffentlichen Raum steigt. Der LUX-Filmpreis kooperiert auch mit zahlreichen Filmfestivals in der Europäischen Union.³⁴⁸ Eine kleine Auswahl ist nachfolgend angeführt:

*„Berlin, Cannes (Quinzaine des Réalisateurs und Assemblée des Cinéastes), Karlovy Vary (Bekanntgabe der zehn Filme für die offizielle Auswahl), Venedig: Venice Days – Giornate degli Autori (Vorführung der drei Wettbewerbsfilme), Sofia, Stockholm, Thessaloniki, die Viennale, die Tallinn Black Nights und das Filmfestival in Sevilla.“*³⁴⁹

Mit der Präsenz unter anderem auf Filmfestivals kann der LUX-Filmpreis sich sicherlich in der Kulturszene in der Europäischen Union etablieren.³⁵⁰ Diese europäischen Filme bekommen somit auch die Möglichkeit einem breiteren Publikum vorgestellt zu werden, was vielen vielleicht ohne diese Chance versagt geblieben wäre. Das Team rund um den LUX-Filmpreis versucht immer wieder neue Wege zu bestreiten, um den Filmen aus Europa eine größere Plattform zu bieten, sich zu präsentieren, z.B. durch die Zusammenarbeit mit dem Rundfunkveranstalter ARTE. Doris Pack verriet in einem Interview im Rahmen der Berlinale 2015, dass eine mögliche Zusammenarbeit mit der Europäischen Kommission angestrebt wird. Wie die Zukunft dieses Filmpreises des Europäischen Parlaments aussieht, kann jetzt noch nicht gesagt werden, dennoch zeigen das Engagement und die zahlreichen Initiativen des Europäischen Parlaments zur Verbesserung der Situation des europäischen Films auch erste Erfolge.³⁵¹ Für die LUX-Film-Koordinatorin ist dieser Filmpreis ein Emblem, welches in folgender Weise gedeutet werden kann: „[Es ist] das Bekenntnis des Europäischen Parlaments zur europäischen Filmindustrie

³⁴⁶ LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁴⁷ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁴⁸ LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁴⁹ LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁵⁰ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁵¹ Vgl. Doris Pack – LUX Prize Coordinator #Berlinale, www.fred.fm/edu/doris-pack-lux-coordinator-berlinale/, letzter Zugriff: 21.03.2015.

und ihrer Kreativität.“³⁵² Und möglicherweise wird Doris Packs Vision von einem „prize of the European Union in the field of cinema“³⁵³ auch noch Wirklichkeit.

4.2. Auswahlkriterien

Wie oben bereits kurz thematisiert gibt es verschiedene Punkte, die ein Film für die Teilnahme am LUX-Filmpreis erfüllen muss: „Es handelt sich um einen Spielfilm oder einen kreativen Dokumentarfilm (kann auch animiert sein) [...] mit einer Mindestlänge von 60 Minuten[,] [...] mit dem die universelle Reichweite europäischer Werte gefeiert, die Vielfalt europäischer Traditionen veranschaulicht, Licht auf den europäischen Integrationsprozess geworfen und Einblicke in den Aufbau Europas geboten werden.“³⁵⁴ Einen wichtigen Stellenwert von diesen Kriterien nimmt bei diesem Filmpreis die Hervorhebung der europäischen Werte ein, die ein Fundament der Europäischen Union darstellen. Die Repräsentanz in den Filmen ist ein wichtiges Auswahlkriterium für eine Teilnahme an diesem Wettbewerb des Europäischen Parlaments. Darunter fallen Begrifflichkeiten wie „Menschenrechte, Demokratie, Frieden, Rechtsstaatlichkeit, Solidarität, Unterstützung anderer, Respekt gegenüber anderen Kulturen, Respekt gegenüber menschlichen Leben, Gleichheit, Freiheit des Einzelnen, Toleranz, Selbstverwirklichung und Religion“³⁵⁵. Wie bereits im Kapitel „Europa: Auf der Suche nach seiner verlorenen Seele“ herausgearbeitet werden konnte, sind Werte wie Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, Mitmenschlichkeit, religiöse Toleranz aber auch kulturelle Freiheiten, die gemeinsamen Fundamente für eine europäische Identität. Gerade durch den raschen Wandel in einer globalisierten und internationalisierten Welt sind diese Werte bedeutende Fundamente, auf denen wir ein gemeinsames nationalstaatliches aber auch innereuropäisches Miteinander aufbauen können. Weitere Auswahlkriterien sind: „Es handelt sich um einen Film, der aus einer im Rahmen des Programmes KREATIVES EUROPA (MEDIA) förderfähigen Produktion oder Ko-Produktion stammt und der in einem Land der europäischen Union oder in Island, Liechtenstein oder Norwegen produziert oder koproduziert wurde [...] [sowie] dessen Fes-

³⁵² <http://arc.eppgroup.eu/press/showpr.asp?prcontroldoctypeid=1&prcontrolid=9889&prcontentid=16822&prcontentlg=de>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁵³ <http://www.screendaily.com/news/european-parliament-calls-for-more-flexibility/5079506.article>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁵⁴ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁵⁵ www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/europa/70652/europaeische-werte, letzter Zugriff: 21.03.2015.

tivalpremiere/Erstaufführung zwischen dem 1. Juni und dem 31. Mai lag.“³⁵⁶ Eine Ausnahmeregelung gibt es für Filme, die bei einem internationalen Festival bereits die höchstmögliche Platzierung erreicht haben: „Filme, die bereits auf Festivals der Kategorie ‚A‘ den ersten Platz gewonnen haben (Venedig, San Sebastian, Berlin, Cannes, Karlsbad und Locarno), sollten nicht eingereicht werden.“³⁵⁷ Diese hier angeführten Daten stammen aus dem Programm des LUX-Filmpreises 2014. In der im selben Jahr produzierten Broschüre zum LUX-Filmpreis *LUX FILM PRIZE – „Wie das Kino unsere Geschichten erzählt“*, wird auch angeführt, dass nationale oder transnationale Produktionen aus der Schweiz teilnehmen können. Seit dem Beginn des LUX-Filmpreises 2007 wurden zwar die grundlegenden Qualifikationsmerkmale beibehalten, aber es gab auch minimale Änderungen bzw. Anpassungen beim Media-Programm bzw. bei den förderungswürdigen Ländern. Weiter war z.B. 2007 noch das Enddatum für die Erstaufführung anders: „Starttermine zwischen dem 1. Mai des vorangegangenen Jahres und dem 1. Juni des laufenden Jahres.“³⁵⁸

4.3. Auswahlverfahren

Erfüllt man die oben angeführten Kriterien, hat man die Möglichkeit sein fertiges Filmprojekt einzureichen. Der Prozess der Selektion bis zur Verleihung ist ein langwieriger, aber gleichzeitig auch ein sehr einzigartiger Prozess. Die Filme werden von einer fachkundigen Jury ausgewählt, die sich aus 16 Mitgliedern zusammensetzt.³⁵⁹ Dieses Auswahlgremium setzt sich aus Mitgliedern zusammen, die in der Filmindustrie arbeiten. Dies können sein: „Produzenten, Filmverleiher[...], Aussteller[...], Leiter[...] von Festivals und Filmkritiker[...]“.³⁶⁰ Auf diese Weise wird ein großes Spektrum der vielseitigen Filmbranche abgedeckt. Gerade am Anfang hatten die Organisatoren des LUX-Filmpreises mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, geeignete Juroren für den Filmpreis des Europäischen Parlaments zu finden:

³⁵⁶ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁵⁷ Ebda.

³⁵⁸ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

³⁵⁹ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁶⁰ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

„Because the prize was not established among the professionals who were profiled for the selection committee, Peltier notes that the process of acquiring their participation was rather difficult [...]. However, after the initial jury construction, more prominent figures have been persuaded to participate in the event, assumedly drawing on the legitimacy added to the jury by their peers.“³⁶¹

Zu der ausgewählten Jury kommen noch je ein Vertreter von Euroimages sowie des Media-Programmes, gegenwärtig Kreatives Europa, hinzu, die aber keine Entscheidungsgewalt haben. Zusätzlich bereichert wird das Gremium noch durch einen Repräsentanten des letzten Gewinnerfilmes des LUX-Filmpreises. Nach Absegnung des sogenannten CULT-Ausschusses (des Ausschusses für Kultur und Bildung) des Europäischen Parlaments, können die Mitglieder des Auswahlgremiums mit der Sichtung der Filme beginnen. Filmvorschläge können auf zahlreiche Weise eingereicht werden.³⁶² „Die Mitglieder [des Auswahlgremiums] können maximal fünf Filme vorschlagen, wovon höchstens zwei aus ihrem Heimatland sein dürfen. [...] [Die Filme] können ebenfalls von Mitgliedern des Europäischen Parlaments und von Sachverständigen aus der Kinobranche spontan eingereicht werden.“³⁶³ Dieser Prozess beginnt im März.³⁶⁴ In drei Treffen einigt man sich dann auf zehn Filme (offizielle Auswahl). Aus diesen werden wiederum drei Filme ausgewählt, die sich für den Wettbewerb eignen würden.³⁶⁵ Diese gesamte Film- auswahl wird dann als Empfehlung weitergegeben. Prinzipiell muss die Entscheidung von allen Mitgliedern akzeptiert werden.³⁶⁶ Falls dies nicht der Fall ist, reicht eine „relative Mehrheit“³⁶⁷. Als „befangen“ gelten Jurymitglieder, die bei einem der ausgewählten Projekte in künstlerischer oder ökonomischer Weise aktiv waren. Ihnen wird von einer endgültigen Stimmenabgabe abgeraten.³⁶⁸ Als Exkurs soll nun kurz erläutert werden, welche Bedeutung eine Filmauswahl durch eine Jury

³⁶¹ Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 38-39.

³⁶² Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁶³ Ebda.

³⁶⁴ Vgl. *LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT*, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁶⁵ Vgl. Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 46.

³⁶⁶ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁶⁷ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁶⁸ Vgl. Ebda.

hat. Zwar werden die Filme hier nicht vom Auswahlgremium gewählt, aber vorgeschlagen.

*„[Bei] [...] Filmen [handelt es sich] um hedonische Güter, die durch einen starken Erfahrungscharakter geprägt sind. Das führt dazu, dass für Konsumenten vor dem Anschauen eines Filmes ein hohes Maß an Unsicherheit über die Qualität besteht [...]. Um dieses Konsumrisiko zu minimieren, suchen Konsumenten nach Signalen, die Aufschluss über die Qualität eines Filmes geben können. Neben klassischer Werbung kommen vor allem Kritiken, Star-Schauspieler und bekannte Regisseure als Qualitätssignale in Betracht [...]. Besonders geeignet als Qualitätssignal erscheinen Filmauszeichnungen, da diese meist von Juroren vergeben werden, die sich durch Fachkenntnis und eine herausgehobene Stellung in der Branche auszeichnen. Sie können somit als neutrale Experten angesehen werden, deren Qualitätsurteil gewährleistet, dass die durch die Jury ausgezeichneten Filme tatsächlich von überlegener Qualität sind. Allerdings ist nicht zwingenderweise eine ausschließlich positive Wirkung einer Auszeichnung zu erwarten.“*³⁶⁹

Welche Filme es unter die präferierten zehn Filme geschafft haben, wird erst von offizieller Seite beim Internationalen Filmfestival in Karlovy Vary (Karlsbad) im Juli gelüftet.³⁷⁰ 2014 wurden z.B. die drei ausgewählten Filme für den Wettbewerb des LUX-Filmpreises Ende Juli in Rom präsentiert.³⁷¹

4.5. Abstimmungsverfahren

Die Mitglieder des Europäischen Parlaments wählen den Gewinnerfilm des LUX-Filmpreises mit einer einzigen Stimmabgabe innerhalb eines Monats selbst aus. Es gibt zwei mögliche Monate, November bzw. Dezember, in der die Wahl stattfinden kann.³⁷² Grundsätzlich gibt es verschiedene Möglichkeiten für die EP-Abgeordneten die drei Wettbewerbsfilme zu begutachten:

„[Dies ist möglich] im LUX-Theater, das bis 2013 für die Dauer von zwei Monaten im Europäischen Parlament aufgebaut wurde (zwei Vorführungen täglich). Die Suche nach einer neuen Räumlichkeit für die Vorführung von Filmen ist im Gange; in ihren jeweiligen Mitgliedsstaaten, gemäß den durch die Informationsbüros des EP organisierten LUX-Filmveranstaltungen; auf einer Video-On-Demand-Plattform (zugänglich für alle MdEP nach der Beantragung eines Passwortes); auf DVD (sehr

³⁶⁹ Michel Clement / Dominik Papies /Christina Schmidt-Stölting, „Filmpreise und Filmerfolg“, in: Andrea Gröppel Klein / Claas Christian Germelmann (Hrsg.), *Medien im Marketing. Optionen der Unternehmenskommunikation*, Wiesbaden: Gabler 2009, S. 495.

³⁷⁰ Vgl. *LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT*, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁷¹ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁷² Vgl. ebda.

*begrenzte Anzahl und hauptsächlich für die Mitglieder des Ausschusses für Kultur und die Vize-Präsidenten vorgesehen).*³⁷³

Wen die Mitglieder des Europäischen Parlaments schlussendlich gewählt haben, wird erst im Zuge der zeremoniellen Übergabe des Preises an den Siegerfilm offiziell gemacht. Erst einen Tag, genau eine Stunde vor Mitternacht, vor dem angesetzten Festakt in Frankreich zur Präsentation des Gewinners, ist das Wahlprozedere abgeschlossen.³⁷⁴

4.6. Verleihung

Die erste Verleihung des LUX-Filmpreises fand am 24. Oktober 2007 im Zuge einer „Plenarsitzung“³⁷⁵ in Straßburg statt.³⁷⁶ Diese Tradition wurde beibehalten. Bereits im Vorfeld gibt es ein Seminar für die Presse. An diesem dürfen nicht weniger als zwei Repräsentanten aus einem Mitgliedsstaat der Europäischen Union teilnehmen. Diese Verleihung nimmt eine erfrischende Pause im politischen Alltag der EP-Abgeordneten ein, wenn gegenwärtig mitten in der Dezember-Tagung, nach den beendeten Diskussionen und den anstehenden Entscheidungen, der Sieger des LUX-Filmpreises nun durch den Präsidenten des Europäischen Parlaments verkündet und die Siegetrophäe überreicht wird.³⁷⁷ Diese ist wahrlich besonders in ihrer Architektur:

*„[The][...] trophy is a relatively large steel construction with numerous parallel holes representing the film perforations commonly associated with traditional 35mm print. On the inside of the film reel, the [...] words of Jean Monnet are reprinted in the Europeans Unions [...] [24] official languages.“*³⁷⁸

Danach folgt die Siegesrede des frisch auserkorenen LUX-Filmpreisträgers. Von 2007 bis 2012 fand dieser zeremonielle Akt bei der November-Tagung statt.³⁷⁹

³⁷³ http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁷⁴ Vgl. Ebda.

³⁷⁵ <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

³⁷⁶ Vgl. ebda.

³⁷⁷ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁷⁸ Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 39.

³⁷⁹ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

Laut Stjernholm fängt das Preisgeld für den LUX-Filmpreis bei 90.000 Euro an und endet bei ca. 105.000 Euro.³⁸⁰

4.7. Initiativen rund um den LUX-Filmpreis

Nachfolgend sollen nun drei Projekte vorgestellt werden, die alle in Zusammenhang mit dem LUX-Filmpreis stehen. Sie werden nur in geringem Ausmaß in den Medien propagiert. Es sind jedoch sehr förderungswürdige Initiativen.

4.7.1. 27 Times Cinema/28 Times Cinema

Bei der Initiative 27 Times Cinema (2010-2012) und 28 Times Cinema (ab 2013)³⁸¹ arbeiten viele verschiedene Institutionen Hand in Hand, um begeisterten Cineasten im Alter zwischen 18 und 25 Jahren aus ganz Europa die Möglichkeit zu geben, den Flair der Internationalen Filmfestspiele in Venedig zu erleben. Dabei handelt es sich um ein Kooperationsprojekt zwischen dem Ausschuss für Kultur und Bildung des Europäischen Parlaments, Venice Days, Europa Cinemas sowie Cineuropa.³⁸² Gerade zu der Altershöchstgrenze findet man unterschiedliche Informationen. In den ersten drei Jahren wird ein Alter von 26 in unterschiedlichen Quellen angegeben, danach dürfte es auf 25 gesenkt worden sein. Insgesamt wird pro Mitgliedsland der EU ein Kandidat oder eine Kandidatin³⁸³ für elf Tage³⁸⁴ ausgesendet. Das Auswahlverfahren wird durch die Kinos von Europas Cinemas Network durchgeführt.³⁸⁵ Auf der offiziellen Homepage von Europas Cinemas gibt es jedoch keine Hinweise, wie diese Selektion von statten geht. Die Teilnahme stellt aber auf jeden Fall eine große Bereicherung für filminteressierte, junge Menschen dar:

³⁸⁰ Vgl. Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 36.

³⁸¹ Vgl. www.europa-cinemas.org/en/content/search?SearchText=27+cinemas, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁸² Vgl. <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=149175>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁸³ Vgl. <http://luxprize.eu/28-times-cinema>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁸⁴ Vgl. *LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT*, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁸⁵ Vgl. <http://luxprize.eu/28-times-cinema>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

*„Hosted in Venice for the duration of the Festival, these young viewers [...] attend the Festival's and the LUX Prize's screenings, participate in debates and practical workshops. These meetings, held at the Venice Days, involve directors, authors, film professionals and Members of the European Parliament.“*³⁸⁶

2014 kam eine Erneuerung hinzu. Die jungen Europäerinnen und Europäer dürfen sich nun selbst als Jury-Mitglieder versuchen und einen Film aus dem Venice Days-Programm küren. Unterstützt wurden sie 2014 von Karel Och, dem künstlerischen Leiter des Karlsbader Filmfestivals sowie dem Argentinier Diego Lerman, der auf vielfältige und schöpferische Weise bei Filmproduktionen, z.B. als Regisseur, Drehbuchautor oder als Produzent tätig ist. Die Schlussabstimmung für den Preis „Venice Days Award“³⁸⁷ ist öffentlich zugänglich und kann via Live-Stream im Internet abgerufen werden.³⁸⁸

4.7.2. LUX Coach Tour

Eine neue Initiative des LUX-Filmpreises ist LUX Coach Tour, welches am 28. Juli 2014 startete. Gemeinsam mit ALSA, einem spanischen Reisebusunternehmen, haben Interessierte die Möglichkeit, bestimmte grenzüberschreitende Strecken in der Europäischen Union zu bereisen und sich dabei direkt im Bus einen Film aus dem LUX-Preis-Kontingent anzusehen. Letztes Jahr wurde der Film Venezianische Freundschaft von Andreas Segre gezeigt.³⁸⁹ Die bisherigen Reiserouten waren: „Oviedo-Paris-Brussels; Madrid-Paris; Madrid-Venice; Madrid Lisabon; Malaga-Mainz“³⁹⁰. Möglich war eine Teilnahme an diesem Projekt bis 7. September 2014.³⁹¹ Einige ehemalige Teilnehmer von 28 Times Cinema ließen sich diese Chance nicht entgehen und begaben sich mit LUX Coach Tour auf Erkundungsreise durch Europa.³⁹²

³⁸⁶ <http://luxprize.eu/28-times-cinema>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁸⁷ <http://www.europa-cinemas.org/en/News/Activities/Venice-Days-28-Times-Cinema-and-Europa-Cinemas-Label>, letzter Zugriff: 21.03.2005.

³⁸⁸ Vgl. ebda.

³⁸⁹ Vgl. <http://www.luxprize.eu/news/lux-prize-hits-road-%E2%80%93-experience-board-cinematic-journey>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

³⁹⁰ Ebda.

³⁹¹ Vgl. ebda.

³⁹² Vgl. <http://luxprize.eu/28-times-cinema>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

4.7.3. LUX-Filmtage (LUX FILM DAYS)

Im Zeitraum von drei Monaten (Oktober-Dezember) haben europäische Bürger und Bürgerinnen die Möglichkeit sich die drei Wettbewerbsfilme, untertitelt in der eigenen Amtssprache, in ihrem Heimatland innerhalb der EU anzuschauen.³⁹³ Diese werden extra für dieses Projekt als eine digitale Filmkopie hergestellt. Besonders ist auch, dass Fassungen der Finalfilme für Schwer- und Sehbehinderte produziert werden.³⁹⁴ Die Vorführung dieser drei europäischen Filme wird von verschiedenen Kooperationspartnern mitorganisiert.³⁹⁵ Dazu zählen: „Filmfestivals, Filminstitute[...] (Cinemathèques) und Theater[...]“³⁹⁶. Zu den gezeigten Filmen gibt es dazu noch Informationsblätter.³⁹⁷ Danach bietet sich oft die Gelegenheit zu spannenden Diskussionen über den jeweiligen Film. Man lernt somit auch die Gedanken und Gefühle seiner Mitmenschen zu diesen Sujets in seinem eigenen Mitgliedsstaat besser kennen. Dem Dialog und der Vernetzung innerhalb der sozialen Netzwerke wird in diesem Rahmen auch eine wichtige Rolle zugewiesen. Das öffentliche Publikum hat nämlich die Möglichkeit ihren Favoriten in Form einer Publikumsauszeichnung zu küren, die dann auch am Internationalen Filmfestival in Karlsbad präsentiert wird.³⁹⁸ Die Möglichkeit zu wählen, aber auch zu gewinnen, gibt es unter „www.luxprize.eu“³⁹⁹ sowie auf dessen „Facebook-Seite“⁴⁰⁰. Der glückliche Gewinner oder die glückliche Gewinnerin hat dann die Chance dieses Filmfestival live mitzuerleben. Während mit dieser Publikumsauszeichnung das Ende eines Zyklus signalisiert wird, beginnt mit der Präsentation der neuen ausgewählten Filme (offizielle Auswahl) am selben Festival ein neues, aufregendes Jahr im Rahmen des LUX-Filmpreises.⁴⁰¹

³⁹³ Vgl. *LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT*, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁹⁴ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

³⁹⁵ Vgl. *LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT*, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁹⁶ Ebda.

³⁹⁷ Vgl. ebda.

³⁹⁸ Vgl. *LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT*, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

³⁹⁹ Ebda.

⁴⁰⁰ Ebda.

⁴⁰¹ Vgl. ebda.

5. Online-Umfrage: Das Medium Film als Beitrag zur Schaffung einer europäischen Identität?

Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln aufgezeigt wurde, wird das Medium Film als Vermittlungsinstanz zwischen der Europäischen Union und den Bürgerinnen und Bürgern eingesetzt. Ich möchte im Rahmen dieses empirischen Kapitels noch einige weitere Aspekte anführen, warum sich das Medium Film zur Schaffung einer europäischen Identität eignet. Die Bedeutung des bewegten Bildes in diesem Kontext ist nach Berücksichtigung verschiedener Aspekte nachvollziehbar. Das Massenmedium Film ist stark in unseren heutigen Lebensalltag integriert. Durch den technischen Fortschritt ergeben sich immer mehr Möglichkeiten, Filme auf neue Art und Weise zu entdecken. Film bietet sich aber auch an, andere Facetten von Europa kennenzulernen, wie auch der britische Filmwissenschaftler Duncan Petrie betont:

„Consequently, the medium of cinema provides a unique means by which the cultural heterogeneity, diversity and richness characterising modern Europe can be rendered visible [...]. Cinema can help us to recognise the complexities of identity, including processes of transformation and change.“⁴⁰²

Es zeigt die besondere Eigenschaft dieses Mediums verborgene Themen an die Oberfläche zu bringen, damit in den öffentlichen Raum zu stellen, und somit über Reflexion nicht nur politische sondern auch gesellschaftlich relevante Diskussionen auszulösen. Dieses Wesensmerkmal möchte auch das Europäische Parlament mit seiner Initiative LUX-Filmpreis nutzen. Viele europäische Filme weichen von den herkömmlichen auf ein Massenpublikum ausgerichtete Produktionen ab. Sie greifen Themen unseres täglichen Miteinanders in den unterschiedlichsten Facetten auf:

„[...] [They] do deal with personal, regional or national viewpoints; they do contain unfamiliar languages and even unfamiliar cultural habits and ideas. But they share something far more important: a recognition of the primacy of images in interrogating and creating our individual understanding of the world and our place in it, and of the importance of cinema in ar-

⁴⁰² Duncan Petrie, „Introduction – Change and Cinematic Representation in Modern Europe“, in: Duncan Petrie (Hrsg.), *Screening Europe. Image and Identity in Contemporary European Cinema*, London British Film Institute 1992, S. 3.

*ticulating complex issues of contemporary life and shaping our imaginative and intellectual understanding of these issues.*⁴⁰³

Auf diese Weise bereichern sie nicht nur die europäische Filmkultur, sondern mit den Filmen erstellen sie in gewisser Weise ein Abbild unserer Gesellschaft.⁴⁰⁴ Es werden unsere Stärken und Schwächen, die Möglichkeiten unseres gemeinsamen Zusammenlebens auf vielfältige Weise interpretiert. Das Aufgreifen dieser Thematiken leistet auch einen wichtigen Beitrag zur Erschaffung eines gemeinsamen „Wir-Gefühls“, da durch die Reflexion darüber wir damit die Möglichkeit erhalten, nicht nur uns selbst sondern uns auch im Umgang mit anderen zu verändern, und damit eine bessere Welt zu erschaffen. Wir können somit auch mehr bzw. ein besseres Verständnis für andere Menschen in der europäischen Union erlangen. Die vorher angegebenen Werte bilden die Basis dafür. Mit dem Kulturprojekt LUX-Filmpreis versucht das Europäische Parlament unter anderem durch die Filme die Wichtigkeit dieser europäischen Werte zu betonen, sie oftmals aus dem politischen Diskurs in die Öffentlichkeit, in die zwischenmenschliche Kommunikation zu verorten und somit auch Raum für Reflexion und Diskussion darüber zu ermöglichen. Es kann auch einen Weg darstellen, das Interesse mancher Menschen in der EU für Politik zu wecken, sie vielleicht sogar zum politischen Engagement zu begeistern oder auch die politische Arbeit der Europäischen Union besser in der Öffentlichkeit zu positionieren. Trotzdem sollte man die mit dem LUX-Filmpreis ausgezeichneten Filme auch aus einer kritischen Perspektive betrachten, argumentiert die Wissenschaftlerin Anne Jäckel. Nach einer genauen Analyse von ausgewählten Preisträgerfilmen kam sie zu dem Schluss, dass diese wichtig sind, wenn ein bestimmtes Bildnis von Europa geformt werden bzw. ein gewisses europäisches Einheitsdenken erzeugt werden soll. Trotzdem sind sie nach ihrer Meinung dualistisch, denn auf der gegenteiligen Seite unterstreichen sie ein Verständnis von kultureller Andersartigkeit zwischen den verschiedenen Nationen in der Europäischen Union.⁴⁰⁵ Doch kann Film auch kulturell verbinden? Ich möchte

⁴⁰³ Wendy Everett, „Images on the move: reframing the cinemas of Europe“, in: *Screen* 46/1 (2005), S. 104.

⁴⁰⁴ Vgl. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML%2BCOMPARL%2BPE-544.209%2B01%2BDOC%2BPDF%2BV0//DE>, 12.03.2015.

⁴⁰⁵ Vgl. Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina, „The Europeanness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 8.

hier eine Perspektive anführen, die Nadja Radojevic im Zuge ihrer Diplomarbeit *Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen Identität* anführt. Sie entwickelt die Überlegungen des deutschen Soziologen Klaus Eder, ob Kultur einen Beitrag zum Integrationsprozess leisten kann, weiter und setzt sie in Verbindung zum Medium Film.

„[Dem] [...] Medium Film [wohnt] eine gesellschaftspolitische Bedeutung für die europäische Integration [...] [inne]. Film kann in diesem Zusammenhang als eine der Institutionen angesehen werden, die laut Eder kulturelle Sinnzusammenhänge kommunizieren, und die somit einen Teil der Sinnarbeit für das Konstrukt Europa übernehmen.“⁴⁰⁶

Dadurch wird verdeutlicht, dass mit seinen transportierten Inhalten Film als Kulturgut und künstlerische Ausdrucksform in gewisser Weise einen Beitrag zur Formung einer europäischen Identität aber auch zum Integrationsprozess leisten kann. Dies unterstreicht die Ambitionen der politischen Entscheidungsträger Kultur derzeit als Allheilmittel zur Erschaffung einer europäischen Identität heranzuziehen.⁴⁰⁷ Durch diesen Prozess, so Steinwendner und Zahlten, wird „ein grundlegender Konstitutionsmechanismus von Nationalmodellen auf eine supranationale Ebene gehievt“⁴⁰⁸ Mit diesen einleitenden Worten soll noch einmal die Bedeutung des Mediums Films für die Schaffung einer europäischen Identität verdeutlicht werden.

5.1. Datenerhebung

Der Fragenbogen setzte sich aus offenen und geschlossenen Fragen zusammen, wie bereits in der Einleitung thematisiert wurde. Es wurde eine Stichprobe von 114 Untersuchungspersonen ausgewählt. Der Fragebogen selbst wurde schließlich im Dezember 2014 online auf <https://de.surveymonkey.com> platziert. Ein eingescanntes Exemplar des Fragebogens findet sich im Anhang.

⁴⁰⁶ Nadja Radojevic, *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, S. 52.

⁴⁰⁷ Vgl. Harald Steinwendner / Alexander Zahlten, „Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm“, in: *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews* 4 (2009), S. 377, archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/623/575, letzter Zugriff: 16.03.2015.

⁴⁰⁸ Ebda.

Der vom Portal generierte Link wurde mit einer persönlichen Nachricht an die deutschen und österreichischen EP-Abgeordneten übermittelt, mit der Bitte zur Beantwortung des übermittelten Fragebogens. Für die Beantwortung der Fragen wurde eine ungefähre Dauer von 10-15 Minuten eingeplant. Abhängig vom Grad der persönlichen Erfahrungen und des Interesses wird eine Bearbeitungsdauer auch kürzer sein. Innerhalb eines Zeitraumes von vier Monaten gab es eine Rücklaufquote von insgesamt 20%, 23 ausgefüllten Fragebögen. Von Dezember bis Mitte Jänner erhielt ich insgesamt 20 Fragebögen retourniert. Anfang März wurden schließlich noch drei Fragebögen ausgefüllt.

Trotzdem ich jede EU-Abgeordnete und jeden EU-Abgeordneten aus Deutschland und Österreich mindestens einmal per Mail persönlich kontaktierte habe, konnte ich die Rücklaufquote nicht steigern. Während meiner Literaturrecherche fand ich die Masterarbeit von Emil Stjernholm, der seine universitäre Abschlussarbeit auch zum LUX-Filmpreis verfasste. Auch er wollte eine empirische Erhebung durchführen, bekam aber nur 9 Fragebögen zurückgesendet.⁴⁰⁹ Darum bin ich sehr froh, dass sich trotzdem einige der angeschriebenen Personen sehr bemüht haben, mich mit Informationen, aber auch durch das Ausfüllen des Fragebogens, bei meiner Diplomarbeit zu unterstützen.

Die aus der Umfrage gewonnenen Daten wurden statistisch und graphisch rudimentär von SurveyMonkey bereits zur Verfügung gestellt. Ich habe auf den nachfolgenden Seiten alle wichtigen Fragen mit den Graphiken angeführt. Da ich denke, dass diese selbsterklärend sind, sollen diese nur graphisch mit den entsprechenden Ergebnissen dargestellt werden. Offene Fragen werden in Form einer Liste wiedergeben. Ich möchte aber dennoch auf einige Fragen genauer eingehen, die wichtig bei der Verifizierung bzw. Falsifizierung der in der Einleitung angeführten Thesen sind.

⁴⁰⁹ Vgl. Emil Stjernholm, *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012, S. 96.

5.2. Auswertung der Online-Befragung

5.2.1. Anzahl der jährlichen Kinobesuche

Frage 1: Wie oft gehen sie im Jahr ins Kino?

Beantwortet: 23 Übersprungen: 0

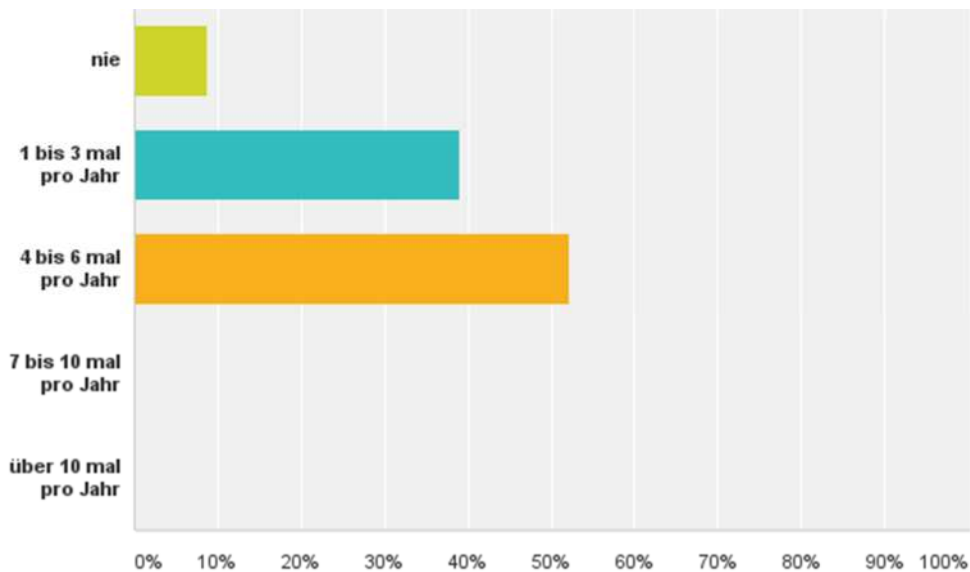


Abbildung 1: Kinobesuche⁴¹⁰ © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen
nie	8,70% 2
1 bis 3 mal pro Jahr	39,13% 9
4 bis 6 mal pro Jahr	52,17% 12
7 bis 10 mal pro Jahr	0,00% 0
über 10 mal pro Jahr	0,00% 0
Gesamt	23

Abbildung 2: Kinobesuche – statistische Auswertung⁴¹¹ © SurveyMonkey

⁴¹⁰https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴¹¹https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.2. Kinopräferenzen

Frage 2: Welche Kinotypen präferieren Sie?
(Mehrfachnennung möglich)

Beantwortet: 22 Übersprungen: 1

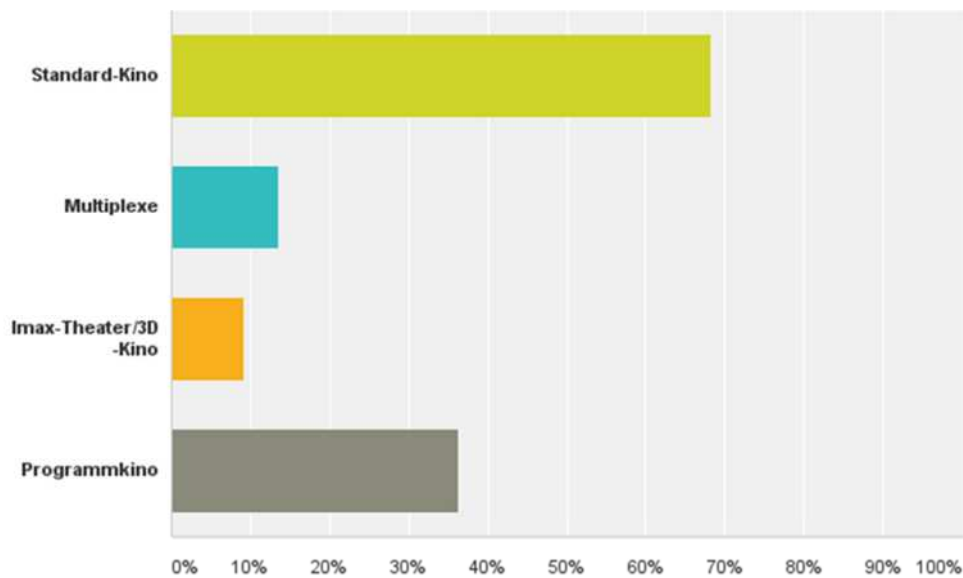


Abbildung 3: Kinotypen – statistische Auswertung⁴¹² © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen
Standard-Kino	68,18% 15
Multiplexe	13,64% 3
Imax-Theater/3D-Kino	9,09% 2
Programmkino	36,36% 8
Befragte gesamt: 22	

Abbildung 4: Kinotypen – statistische Auswertung⁴¹³ © SurveyMonkey

⁴¹²https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴¹³https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.3. Sonderformen des Kinos

Frage 3: Welche Sonderformen des Kinos bevorzugen Sie?
(Mehrfachnennung möglich)

Beantwortet: 19 Übersprungen: 4

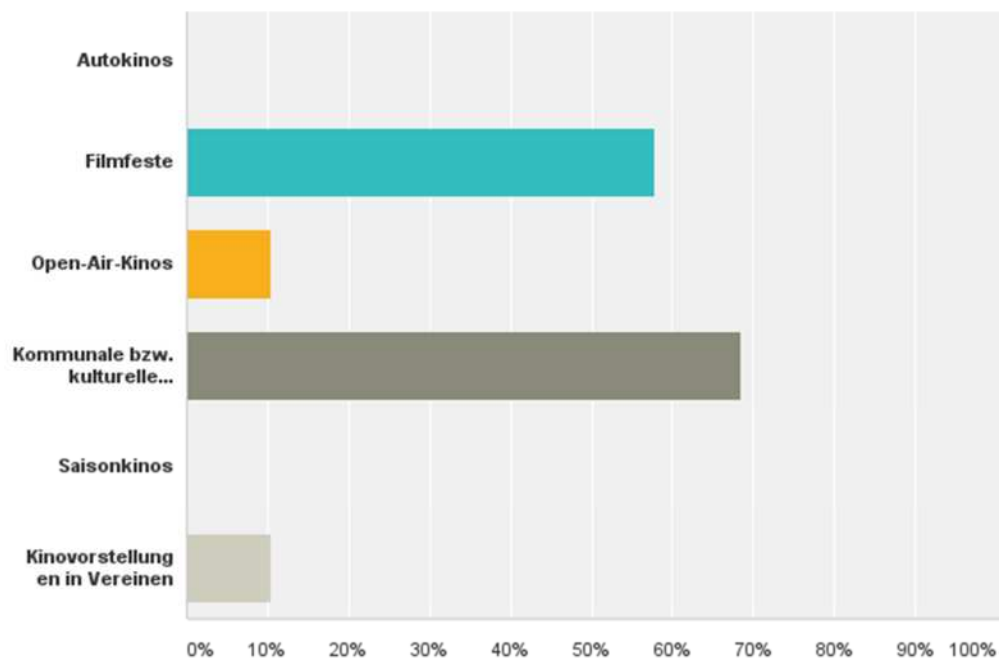


Abbildung 5: Sonderformen des Kinos⁴¹⁴ © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen	
Autokinos	0,00%	0
Filmfeste	57,89%	11
Open-Air-Kinos	10,53%	2
Kommunale bzw. kulturelle Kinos	68,42%	13
Saisonkinos	0,00%	0
Kinovorstellungen in Vereinen	10,53%	2
Befragte gesamt: 19		

Abbildung 6: Sonderformen des Kinos – statistische Auswertung⁴¹⁵ © SurveyMonkey

⁴¹⁴https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.4. Genrepräferenzen

Frage 4: Welche Genre interessieren Sie am meisten?
(Mehrfachnennung möglich)

Beantwortet: 22 Übersprungen: 1

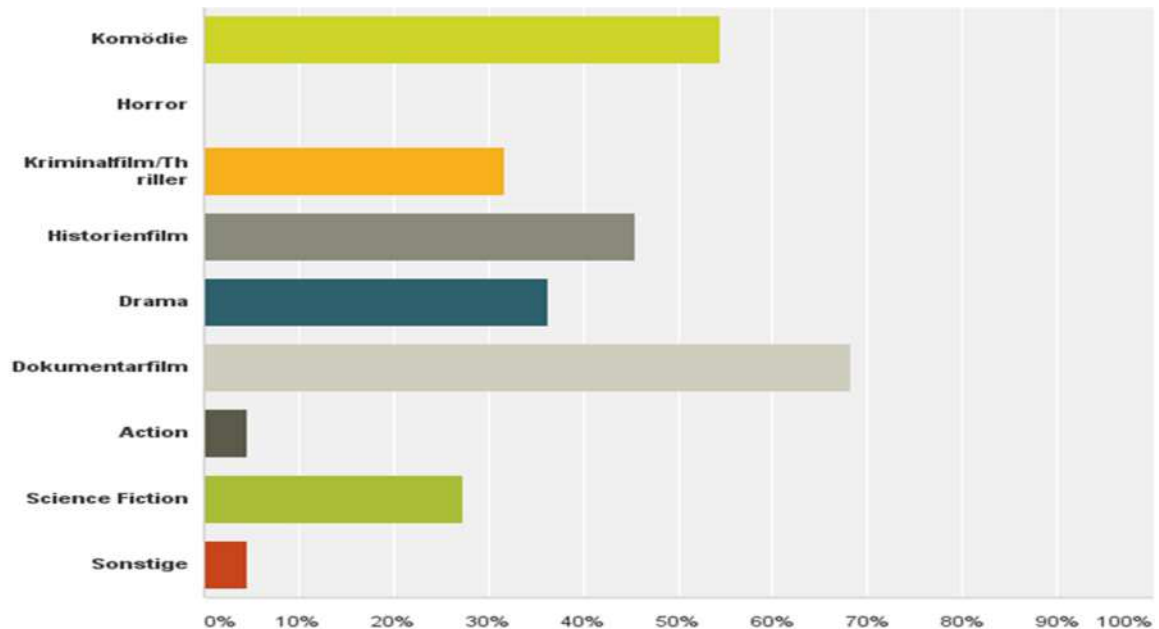


Abbildung 7: Genrepräferenzen⁴¹⁵ © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen	
Komödie	54,55%	12
Horror	0,00%	0
Kriminalfilm/Thriller	31,82%	7
Historienfilm	45,45%	10
Drama	36,36%	8
Dokumentarfilm	68,18%	15
Action	4,55%	1
Science Fiction	27,27%	6
Sonstige	4,55%	1
Befragte gesamt: 22		

Abbildung 8: Genrepräferenzen – statistische Auswertung⁴¹⁶ © SurveyMonkey

⁴¹⁵https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴¹⁶https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.5. Originalsprache, Untertitelung und Synchronisation

Frage 5: Sehen Sie die ausgewählten Filme vorwiegend in...
(Mehrfachnennung möglich)

Beantwortet: 23 Übersprungen: 0

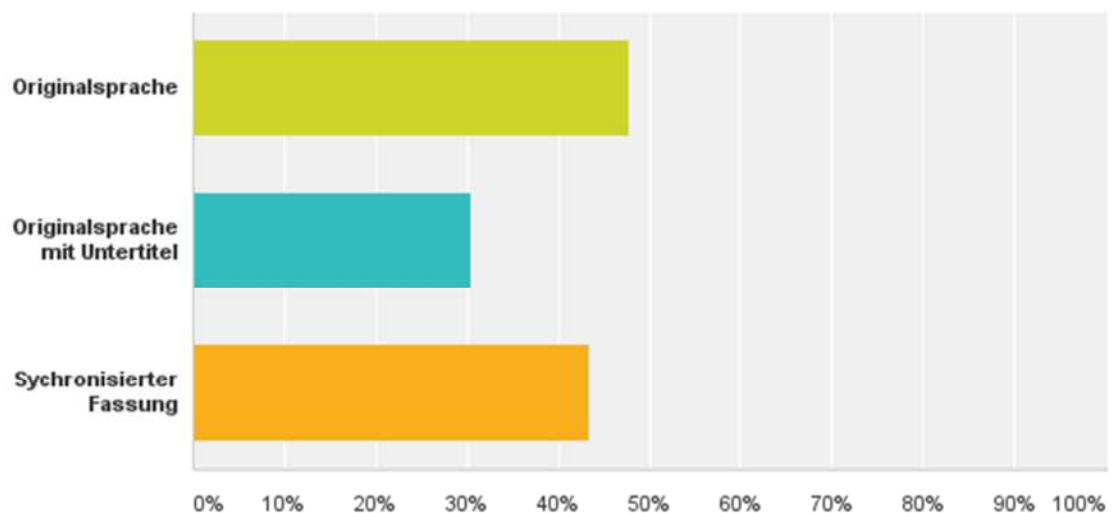


Abbildung 9: Originalsprache, Untertitelung und Synchronisation⁴¹⁸ © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen	
Originalsprache	47,83%	11
Originalsprache mit Untertitel	30,43%	7
Synchronisierter Fassung	43,48%	10
Befragte gesamt: 23		

Abbildung 10: Originalsprache, Untertitelung und Synchronisation – statistische Auswertung⁴¹⁹
© SurveyMonkey

⁴¹⁷https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴¹⁸https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴¹⁹https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.6. Hollywood, Europa, Weltkino

Frage 6: Bevorzugen Sie eher...
(Mehrfachnennung möglich)

Beantwortet: 21 Übersprungen: 2

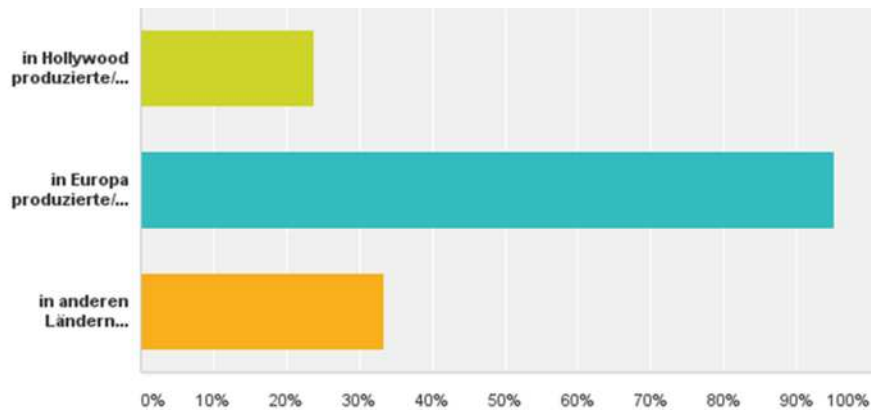


Abbildung 11: Hollywood, Europa, Weltkino⁴²⁰ © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen	
in Hollywood produzierte/koproduzierte Filme	23,81%	5
in Europa produzierte/koproduzierte Filme	95,24%	20
in anderen Ländern produzierte/koproduzierte Filme	33,33%	7
Befragte gesamt: 21		

Abbildung 12: Hollywood, Europa, Weltkino – statistische Auswertung⁴²¹ © SurveyMonkey

⁴²⁰https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴²¹https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.7. Europäische Identität

Frage 7: Sind Sie der Ansicht, dass es zum gegebenen Zeitpunkt eine europäische Identität gibt?

Beantwortet: 22 Übersprungen: 1

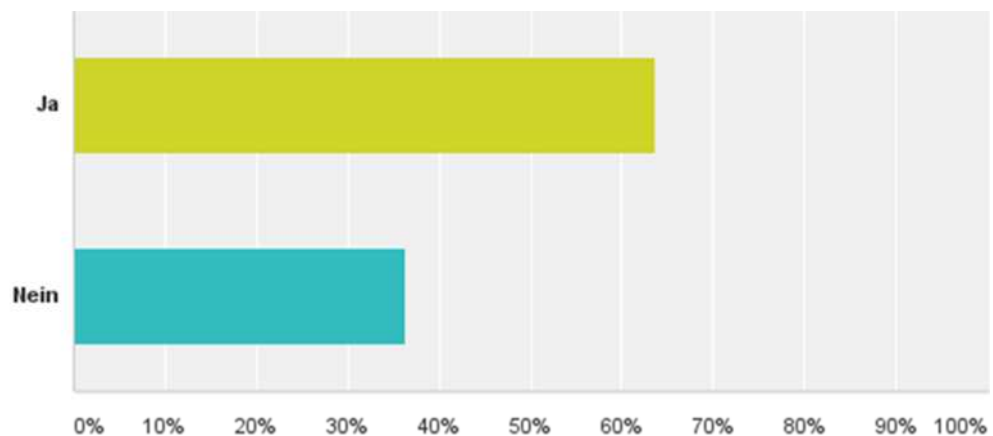


Abbildung 13: Europäische Identität – statistische Auswertung⁴²² © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen
Ja	63,64% 14
Nein	36,36% 8
Gesamt	22

Abbildung 14: Europäische Identität – statistische Auswertung⁴²³ © SurveyMonkey

⁴²²https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴²³https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.8. Faktoren für Europäische Identität

Frage 8: An welchen Faktoren machen Sie die europäische Identität fest?

Beantwortet: 13 Übersprungen: 10

Diese Frage wurde von überdurchschnittlich vielen Befragten übersprungen beziehungsweise nicht ausgefüllt. (10 Übersprungen, 2 nicht ausgefüllt)

Hier die Anmerkungen:

- 1.: Produktion hochwertigerer Filme mit weniger budget, keine zwangsweise political correctness, weniger tabus,
- 2.: kulturelle Vielfalt, gemeinsame Werte, wie z. B. Demokratie, Rechtsstaatlichkeit etc.
- 3.: Siehe Liste Frage 11
- 4.: - gemeinsame europäische Öffentlichkeit, - gemeinsame Wertegemeinschaft
- 5.: Vielfalt
- 6.: kultureller Reichtum, das Schätzen und Lernen von anderen Kulturen, tolerantes und respektvolles Handeln zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunft, Individualität des Einzelnen, jedoch mit einem würdevollen Miteinander
- 7.: Kulturelle Vielfalt und kultureller Austausch, Mehrsprachigkeit der Bevölkerungen, Rechtsstaatlichkeit
- 8.: Herkunft, Sprache, Kultur
- 9.: Zusammengehörigkeit, Solidarität, kulturelle Vielfalt und Akzeptanz; leben, wohnen, studieren und arbeiten in Europa
- 10.: Verständnis für die Geschichte Europas und der EU und Interesse an der Zukunft der Einigung
- 11.: ein weg von "die in Brüssel" hin zu "wir in Brüssel"

5.2.9. Anzahl der Produktionen und Koproduktionen in der EU 2013

Frage 9: Wie viele Filme glauben Sie, wurden im Jahr 2013 in der EU produziert/koproduziert?

Beantwortet: 23 Übersprungen: 0

Nennungen:

1 x 40

3 x 50

2 x 500

1 x 550

1 x 736

5 x 1000

1 x „Über Tausend“

1 x 1300

4 x 1500

1 x 2000

1 x 2500

1 x 5000

1 x 10.000

5.2.10. Film als Beitrag zur europäischen Identität

Frage 10: Glauben Sie, dass das Medium Film einen Beitrag zur europäischen Identität leisten kann?

Beantwortet: 23 Übersprungen: 0

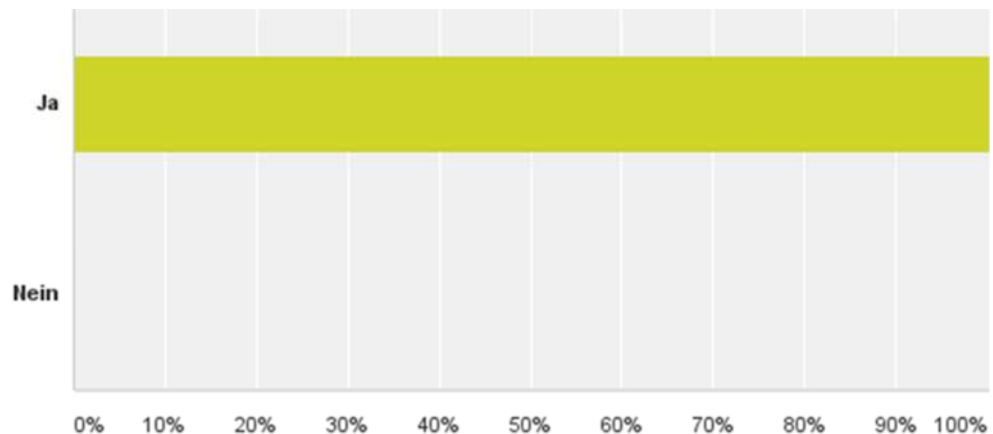


Abbildung 15: Film und Europäische Identität ⁴²⁴© SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen
Ja	100,00% 23
Nein	0,00% 0
Gesamt	23

Abbildung 16: Film und Europäische Identität – statistische Auswertung ⁴²⁵ © SurveyMonkey

⁴²⁴https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

⁴²⁵https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.11. Kriterien zur Förderung europäischer Identität

Frage 11: Welche Kriterien halten Sie zur stärkeren europäischen Identitätsförderung im Film für notwendig? (Mehrfachnennung möglich)

Beantwortet: 22 Übersprungen: 1

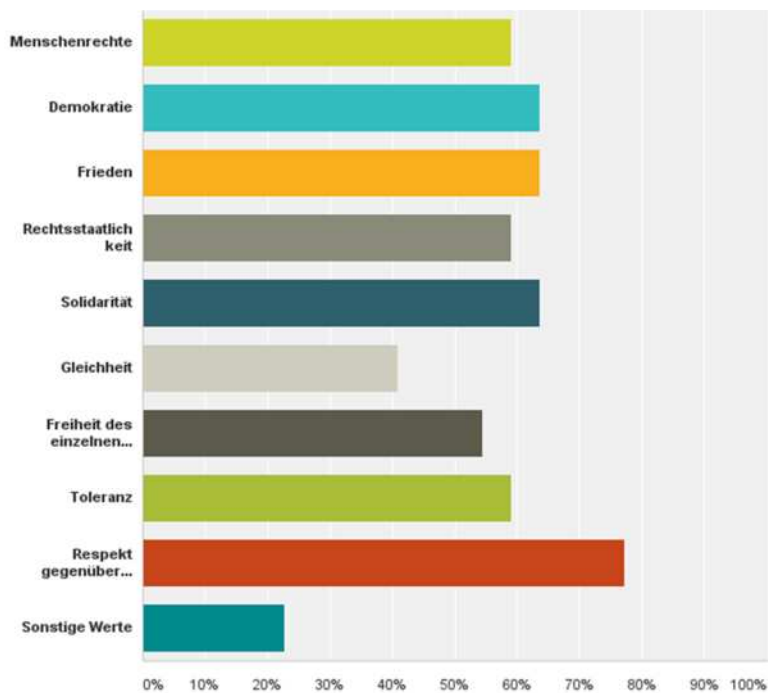


Abbildung 17: Kriterien zur Förderung europäischer Identität⁴²⁶ © SurveyMonkey

Antwortmöglichkeiten	Beantwortungen
Menschenrechte	59,09% 13
Demokratie	63,64% 14
Frieden	63,64% 14
Rechtsstaatlichkeit	59,09% 13
Solidarität	63,64% 14
Gleichheit	40,91% 9
Freiheit des einzelnen Individuums	54,55% 12
Toleranz	59,09% 13
Respekt gegenüber kultureller Vielfalt	77,27% 17
Sonstige Werte	22,73% 5
Befragte gesamt: 22	

Abbildung 18: Kriterien zur Förderung europäischer Identität – statistische Auswertung⁴²⁷ © SurveyMonkey

⁴²⁶https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.2.12. Persönliche Angaben

Abschließend bitte ich Sie um einige Angaben zu ihrer Person (Alter, Geschlecht, Herkunftsland):

1. 28
2. 45, weiblich, oesterreich
3. W, AUT
4. 58, weiblich, Deutschland
5. 57, f, Österreich
6. Austria, 43, männlich
7. M, 61, Österreich
8. 36, w, Österreich
9. 57 Jahre, männlich, Österreich
10. 44, frau
11. 65, w, Deutschland
12. 59, weibl., D
13. 28 Jahre, männlich
14. 62, m, D
15. 52 Jahre; weiblich, Deutschland
16. F, 55, DE
17. 32, m, DE
18. 41, männlich, Deutschland
19. 56, female, Germany
20. 33, weiblich, Deutschland
21. m, 60+, Ö
22. 64, männlich, Österreich
23. männlich, zu alt, Österreich

⁴²⁷https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

5.3. Analyse ausgewählter Fragen

Ich möchte noch kurz auf einige Fragen eingehen. Darunter auch die Frage 7 und 8. Jene nach der Meinung, ob es zum gegebenen Zeitpunkt eine europäische Identität gibt und weiters die offene Fragestellung, an welchen Faktoren die europäische Identität festgemacht werden kann? Von den 23 ausgefüllten Fragebögen wurde die Frage „Sind Sie der Ansicht, dass es zum gegebenen Zeitpunkt eine europäische Identität gibt?“ lediglich von einer Person übersprungen. Die Auswertung ergibt jedoch durchaus ein Bild, das sich auch in der Befassung mit der Literatur zu dieser Arbeit gefestigt hat. Nämlich jenes nach der Suche nach „DER“ europäischen Identität und den unterschiedlichsten Interpretationen. 14 Personen beantworteten die gestellte Frage mit Ja. Das ergibt einen Prozentsatz von 63,64. Mit Nein füllten 8 Abgeordnete diesen Fragebogen aus. Das sind 36,36 Prozent. Schon ein interessantes Ergebnis bei einer Umfrage unter Mitgliedern einer zentralen europäischen Einrichtung. Verdeutlicht wird die Suche nach der Identität Europas auch bei der Frage „An welchen Faktoren machen Sie die europäische Identität fest?“. Hier muss man zunächst einmal festhalten, dass es durchaus als Zeichen gewertet werden kann, wenn von 23 möglichen eingelangten Fragebögen 12 ohne jegliche Informationen eingelangt sind. Bei dieser offenen Fragestellung reichten die Ausführungen daher von ‚gemeinsame Werte‘ über ‚Vielfalt‘/‘kulturelle Vielfalt‘ bis hin zu ‚Herkunft, Sprache, Kultur‘. Es zeigen sich auch hier die unterschiedlichsten Herangehensweisen und Vorstellungen über das Thema „Europäische Identität“. Ein Spiegelbild dessen, was in der Arbeit auf Basis der durchgearbeiteten wissenschaftlichen Literatur auch herausgearbeitet werden konnte.

Die Frage 9 wurde von allen 23 befragten EP-Abgeordneten beantwortet. Es ging darum, dass sie einen Schätzwert angeben, wie viele Filmproduktionen bzw. Koproduktionen 2013 in der EU realisiert wurden. Sieht man sich die Zahlen an, dann wird ersichtlich, dass die meisten EP-Abgeordneten annehmen, dass die Werte zwischen 1000 und 1499 liegen. Es gibt drei Abgeordnete, die eine Produktionsrate ab 2000 angeben. Grundsätzlich kann gesagt werden, dass es viele verschiedene Meinungen gibt, wie viele Filme in der Europäischen Union hergestellt werden. Insgesamt wurden in der Europäischen Union in diesem Jahr ca. 1546 Spielfilme und Dokumentarfilme produziert.

Eine Frage, die eine wichtige Rolle für die in der Einleitung angeführten Thesen spielt, ist die Frage 10. Diese lautet: Glauben Sie, dass das Medium Film einen Beitrag zur europäischen Identität leisten kann. Alle 23 befragten EP-Abgeordneten gaben an, dass sie überzeugt sind, dass Film einen wichtigen Beitrag zur europäischen Identität leisten kann. Eine klare Aussage, die auch die zu Beginn der Arbeit angeführte These untermauert, dass von den Mitgliedern des Europäischen Parlaments der Film sehr wohl als Transportmittel des europäischen Einigungsgedankens angesehen wird und damit identitätsbildend ist.

Mit der Fragestellung 11 sollte geklärt werden, welche Kriterien für eine stärkere europäische Identitätsförderung im Film notwendig sind. Diese Frage beantworteten insgesamt 22 EP-Abgeordnete. Eine Person übersprang die Beantwortung dieser Fragestellung. Wie bereits durch die Literaturrecherche aufgezeigt werden konnte, gibt es als gemeinsamen Nenner für europäische Identität Werte wie Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, Mitmenschlichkeit, religiöse Toleranz aber auch kulturelle Freiheit. Wie hier ersichtlich wird, werden diese Werte auch von den EP-Abgeordneten ausgewählt. Mit 17 Nennungen wurde „Respekt vor kultureller Vielfalt“ als wichtigster Wert erachtet. Von den 22 Untersuchungspersonen präferierten 63,64% die Werte Frieden, Demokratie und Solidarität. Danach folgten mit 59,09% Werte wie Menschenrechte und Rechtsstaatlichkeit. Die „Freiheit des einzelnen Individuums“ erachteten 54,55% als wichtig. Interessant ist, dass der Wert „Gleichheit“ von den 22 Befragten nur mit 40,91% bevorzugt wird. Insgesamt 124 Nennungen und davon bei dem Punkt „sonstige Werte“ lediglich 5 Bewertungen.

Die angeführten Werte können auf Basis der Literatur als Schnittmenge einer europäischen Identität bezeichnet werden. Das Ergebnis zeigt daher, dass dieser Wertekanon sehr wohl als Kriterium zur europäischen Identitätsförderung im Film angesehen wird.

6. Conclusio

Unser gegenwärtiges Bild der Europäischen Union ist viel zu sehr von inneren und äußeren Konflikten geprägt. Das wirtschaftliche und politische Konstrukt EU ist einem ständigen Transformationsprozess unterworfen. Es stellt sich natürlich hier ganz besonders die Frage, was uns innerhalb dieser Union eint. Was ist das Herz bzw. die Seele, die uns alle miteinander verbindet und uns eine gemeinsame Identität als Europäerinnen und Europäer gibt. Doch diese Suche nach der Essenz Europas, die uns alle verbindet und uns ein Zusammengehörigkeitsgefühl gibt, gestaltet sich schwierig. Die Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur hat aufgezeigt, dass bereits der Begriff Identität nicht allgemein gültig definiert werden kann und somit in keiner Weise überall unreflektiert umlegbar ist. Abhängig natürlich von der Herangehensweise und der wissenschaftlichen Verortung gibt es zahlreiche Möglichkeiten den Terminus Identität zu interpretieren.⁴²⁸ Genauso vielfältig wie Identität selbst ist daher auch das Konzept der europäischen Identität. Im Rahmen dieser Diplomarbeit habe ich versucht unterschiedliche Definitionsansätze herauszuarbeiten. Durch diese konnten aufgezeigt werden, dass es auch bei der europäischen Identität kein allgemeingültiges Begriffsverständnis gibt. Es ist aber ersichtlich, dass es gemeinsame Schnittmengen gibt, die unter diesem Konzept zusammengefasst werden können. Diese findet man in jedem Mitgliedsstaat in der Europäischen Union. Darunter fallen Werte wie Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, Mitmenschlichkeit, religiöse Toleranz aber auch kulturelle Freiheiten. Diese tragen zu einem Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Europäischen Union bei. Die Formung von nationalstaatlicher Identität etwa durch Symbole und Staatszugehörigkeit ist different gegenüber einer Identitätskonstruktion auf supranationaler Ebene. Man kann diese nicht eins zu eins auf die europäische Ebene übertragen. Durch die Politisierung der Einrichtungen, die in der Literatur auch angesprochen wurde, können diese oben angeführten Werte weiterhin gestärkt und erhalten werden. Es stellt sich nun die Frage, ob diese Vielzahl an Ansätzen zur Identität nicht auch ein Zeichen von Vielfalt ist? Doch auch hier gibt es unterschiedliche Ausgangspunkte, ob diese Diversität an historisch entwickelten Identitäten durch europäische Einheitsbestrebungen in Gefahr ist. Die Diskus-

⁴²⁸ Vgl. Peter Schmitt-Egner, *Europäische Identität. Ein konzeptueller Leidfaden zu ihrer Erforschung und Nutzung*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2012, S. 27.

sionen über diesen Themenkomplex werden sicherlich noch länger andauern. Mittlerweile stützt sich die Europäische Union gerne auf den Bereich Kulturpolitik, um den Europäerinnen und Europäern ein weiteres verbindendes Element aufzuzeigen, das emotionale Gegenstück sozusagen, zu dem sonst so unnahbaren Konstrukt der Europäischen Union. Die Hochhaltung des kulturellen Erbes und die Förderung von kulturellen Initiativen sollen zur Gestaltung einer nationalen aber auch kulturellen Identität der verschiedenen Staaten beitragen. Dieses Verständnis wird nun auf einer europäischen Ebene zur Identitätsstiftung angewendet.⁴²⁹ Aber es geht hier weniger um Einheitsbestrebungen, sondern vielmehr darum aufzuzeigen, wie viel kulturelle und sprachliche Diversität in Europa innewohnt. Doch auch der Kulturbegriff ist komplex und schwer zu definieren. Daher wurden im Rahmen der Diplomarbeit drei verschiedene Möglichkeiten herausgearbeitet, um sich diesem Terminus zu nähern. Diese stammen aus der Geschichtswissenschaft und Ethnologie, sowie aus der Politik selbst. Das dritte Kapitel dieser Diplomarbeit beleuchtet das Konzept des europäischen Filmes, die Stärken und Schwächen des Filmmarktes Europa, als auch mögliche Lösungsansätze, um diesen zu stärken und dem europäischen Film zu seiner vollen innereuropäischen und globalen Ausbreitung zu verhelfen. Als Kulturgut bzw. künstlerische Ausdruckform hat Film einen wichtigen Stellenwert bei der Kommunikation zwischen der Europäischen Union und seinen Bürgerinnen und Bürgern. Das Konstrukt des europäischen Films selbst ist durch viele Zuschreibungen gekennzeichnet. Es wurden im Rahmen der Diplomarbeit verschiedene Aspekte beleuchtet, die ein ungefähres Bild des europäischen Filmes vermitteln sollen. Im wissenschaftlichen Diskurs zum europäischen Film entwickelte sich das Interesse für den supranationalen Aspekt, das gemeinsame Europäische in den 1990er Jahren.⁴³⁰ Es gab davor andere Schwerpunktsetzungen. In den nachfolgenden 25 Jahren wurden weitere Faktoren aufgegriffen, die sich auch auf das Verständnis des europäischen Films und seiner Verortung im Wissenschaftsbereich auswirkten. Besonders die GATT-Verhandlungen Anfang der 1990er Jahren prägten gewisse Zuschreibungen an den europäischen Film, die man noch immer findet. Einerseits das Gegensatzpaar

⁴²⁹ Vgl. Harald Steinwendner / Alexander Zahlten, „Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm“, in: *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews* 4 (2009), S. 377, archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/623/575, letzter Zugriff: 16.03.2015.

⁴³⁰ Vgl. Thomas Elsaesser, „ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe“, in: *Mise-au-Point* 5 (2013), <http://map.revues.org/1480>, letzter Zugriff: 15.3.2015.

Hollywood versus Europa und andererseits Ware versus Kunst.⁴³¹ Gerade der Autorenfilm, als Kunstfilm, wird oft als Sinnbild des europäischen Films gesehen. Doch so eine Herangehensweise birgt auch viele Tücken in sich. Wie durch die Literatur herausgearbeitet werden konnte, gibt es zahlreiche Faktoren, unter anderem die gemeinsame Herstellungspraxis, der hohe Kunstanspruch dieses Kunstfilms, die oft Auslöser für heftige Kritik sind. Der Autorenfilm ist prinzipiell ein west-europäisches Phänomen⁴³², welches von weißen männlichen Autoren geprägt ist.⁴³³ Die Liste der weiblichen *auteurs* ist hingegen sehr gering.⁴³⁴ Gleichzeitig neben dem supranationalen Aspekt gibt es auch eine Rückbesinnung auf das Nationale beim Autorenfilm, die oft als Ausdruck der nationalen Filmkultur⁴³⁵ aber auch als Differenzierungsmittel zu Hollywood gesehen und gefördert wird.⁴³⁶ Das Verständnis, was nationales Kino auszeichnet, ist oft nur mit den heimischen Filmproduktionen gleichgesetzt.⁴³⁷ Berücksichtigt man all diese angeführten Aspekte, dann zeichnet sich folgendes Verständnis ab. Die nationalstaatlichen Filmproduktionen und Koproduktionen aller Mitgliedsstaaten können zu einem europäischen Kino zusammengefasst werden. Doch wie in der wissenschaftlichen Literatur ersichtlich wird, gibt es gerade in Bezug auf den Filmmarkt eine Innen- und Außensicht, die innere ist geprägt vom Autorenfilm, von einer zersplitterten Filmindustrie. Die andere Sicht ist verbunden mit Hochkultur und einem einheitlichen Filmmarkt, der er in Wirklichkeit nicht ist. Im europäischen Filmmarkt dominieren US-amerikanische und kanadische Produktionen. Durch die Auseinandersetzung mit statistischen Daten konnte nachgewiesen werden, dass diese 2/3 des Gesamtmarktes einnehmen. Im wissenschaftlichen Diskurs zum europäischen Kino hat sich gezeigt, dass es zwei Herangehensweisen gibt, um aufzuzeigen, wann die Dominanz von Hollywood-Produktionen in Europa einsetzte. Als mögliches

⁴³¹ Vgl. Mary Harrod / Mariana Liz / Alissa Timoshkina, „The Europeanness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 6.

⁴³² Vgl. Harald Steinwendner / Alexander Zahlten, „Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm“, in: *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews* 4 (2009), S. 372, archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/623/575, letzter Zugriff: 16.03.2015.

⁴³³ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 317.

⁴³⁴ Vgl. Ginette Vincendeau, „Issues in European cinema“, in: John Hill / Pamela Church Gibson (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 444.

⁴³⁵ Vgl. Tim Bergfelder, „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 317-318.

⁴³⁶ Vgl. Katharina Müller, *Haneke. Keine Biographie*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 17.

⁴³⁷ Vgl. Andrew Higson, „THE CONCEPT OF NATIONAL CINEMA“, in Catherine Fowler (Hrsg.), *The European Cinema Reader*, London u.a.: Routledge 2002, S. 132.

Datum für diese Hegemonie wurde der Beginn der 1910er Jahre angeführt. Berücksichtigt man die Publikumspräferenzen, verändert sich dieses Bild, und Hollywood gewinnt erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wirkliche Vormachtstellung am europäischen Filmmarkt.⁴³⁸ Durch die Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Literatur wurde ersichtlich, dass das „Nationale“ auch ein Hindernis für eine innereuropäische Zirkulation der Filme ist. Es kam zwar in den letzten Jahren zu einer Steigerung von Filmproduktionen in der Europäischen Union, die sich aber nicht in anderen nationalen Märkten positionieren konnten. Gründe für diese Entwicklung sind vor allem der Fokus der regionalen und nationalen Filmförderungssysteme auf die Filmproduktion und die Ausrichtung der Filme auf nationale und nicht internationale Filminteressierte. Im Gegensatz zur staatlichen und subnationalen Ebene trägt die supranationale Filmförderung nur einen kleinen finanziellen Anteil an der europäischen Filmförderung.⁴³⁹ Doch ohne diese Förderungsmechanismen würde die europäische Filmwirtschaft nicht lange überleben. In der Literatur wurden verschiedene Vorschläge angeführt, wie man die Filmindustrie unterstützen könnte. Eine Überlegung war, dass staatliche Subventionen für die Digitalisierung von Klein- und Kleinstkinounternehmen derzeit einen wichtigen Stellenwert einnehmen sollten, da die hohen Kosten viele Unternehmen in ihrer Existenz bedrohen könnten. Mit einem Förderungspaket soll damit gewährleistet werden, dass gleichzeitig mit der Digitalisierung auch der Autorenfilm berücksichtigt wird. Für diese finanzielle Unterstützung sollten stattdessen mehr europäische Filme in den jeweiligen Kinos innerhalb der Europäischen Union gezeigt werden.⁴⁴⁰ Es wurden in der Diplomarbeit einige weitere Tendenzen herausgearbeitet, wie man sich dieser Problematik nähern könnte. Koproduktionen, möglicherweise auch der Aufbau eines europäischen Binnenmarktes, aber auch die Verwendung neuer Vertriebsformen können einen wichtigen Beitrag zur inneren Stärkung der europäischen Filmwirtschaft sowie der Ausbreitung des europäischen

⁴³⁸ Vgl. Joseph Garncarz, „US-Film in Europa“, in: *Europäische Geschichte Online*, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-amerika/joseph-garncarz-us-film-in-europa/?searchterm=Garncarz&set_language=de, letzter Zugriff: 12.03.2015.

⁴³⁹ Vgl. Günther Oettinger, „Ein neues Geschäftsmodell für die Filmindustrie“, in: *medienpolitik.net*, <http://www.medienpolitik.net/2015/02/filmwirtschaft-ein-neues-geschäftsmodell-fur-die-filmindustrie/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

⁴⁴⁰ Vgl. Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 14, http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

Filmes innerhalb der EU leisten. Das Medium Film hat aber auch eine identitätsstiftende Wirkung bzw. kann ein Zusammengehörigkeitsgefühl hervorrufen. Mit dem 2007 entstandenen LUX-Filmpreis des Europäischen Parlaments wurde eine weitere Kulturinitiative gegründet.⁴⁴¹ Das Budget dieses Filmpreises stammt gänzlich aus dem Kommunikationsetat des Europäischen Parlaments.⁴⁴² Mit diesem Filmpreis werden verschiedene Ziele verfolgt. Einerseits soll der Preis dazu dienen, die Europäische Union und ihre politische Arbeit besser in der Öffentlichkeit zu positionieren und durch die Vermittlung europäischer Werte auch eine Annäherung an die Bürgerinnen und Bürger zu erreichen. Andererseits soll die Filmindustrie bei der Distribution der europäischen Filme unterstützt werden, um diese so bekannter zu machen.⁴⁴³ Die kulturelle Diversität nimmt auch beim LUX-Filmpreis des Europäischen Parlaments einen wichtigen Stellenwert ein. Dies wird auch bei der Preistrophäe sichtbar. Er ist das Emblem für die Vereinigung von sprachlichen als auch kulturellen Traditionen.⁴⁴⁴ Es ist ein sehr spannender, aber auch sehr langwieriger Prozess, von der Auswahl der Filme bis zur endgültigen Preisverleihung, der mehrere Monate dauert. Es gibt mittlerweile weitere Kooperationsprojekte, aber auch selbst installierte Initiativen des Europäischen Parlaments. Dazu zählen 28 Times Cinema, LUX Coach Tour und LUX-Filmtage. Diese Projekte haben unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, die aber alle als Basis die Verbreitung des europäischen Filmes im EU-Raum haben. Mit Hilfe eines Online-Fragebogens sowie durch eine hermeneutisch-interpretative Herangehensweise wurden die zu Beginn der Arbeit aufgestellten Thesen verifiziert bzw. falsifiziert. Die im Online-Fragebogen erhobenen Daten konnten aufzeigen, dass Kino noch immer ein wichtiger Ort des Filmkonsums ist. Besonders präferiert werden Standard- und Programmkino. Der Trend zu Multiplexen ist hier nicht sichtbar. Auch Imax-Theater/3D-Kino werden nicht so bevorzugt. Bei den Sonderformen kristallisierte sich eindeutig eine Vorliebe der EP-Abgeordneten für Filmfeste und Kommunale bzw. kulturelle Kinos heraus. Auch beim ausgewählten Filmgenre gibt es eindeutige Präferenzen. Dazu zählen Komödie, Dokumentarfilm und Historienfilm. Die Filme in Originalsprache werden vor Filmen in synchronisierter oder untertitel-

⁴⁴¹ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

⁴⁴² Vgl. <http://dorispack.de/europa/lux-filmpreis/>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

⁴⁴³ Vgl. http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

⁴⁴⁴ Vgl. <http://www.cd-n.org/index.php?aid=1216>, letzter Zugriff: 11. März 2015.

ter Version bevorzugt. Besonders Filme aus Europa werden von den befragten EP-Abgeordneten sehr geschätzt. Trotzdem waren sich viele nicht sicher, wie viele Filme eigentlich wirklich im EU-Raum jährlich produziert bzw. koproduziert werden. Hollywood-Produktionen werden im Gegensatz dazu nicht so präferiert. Es ist interessant, dass Filme aus dem Bereich Weltkino, höhere Nennungen haben als die Letztgenannten. Eine wichtige Frage des Onlinefragebogens war, ob die befragten EP-Abgeordneten derzeit glauben, dass es eine europäische Identität gibt. Von den 22 befragten EP-Abgeordneten glauben 63,64%, dass es derzeit eine europäische Identität gibt. Hingegen 36,36% sehen diese im Moment nicht gegeben. In der Online-Umfrage konnte auch belegt werden, dass die kulturelle Vielfalt ein wichtiger Indikator für europäische Identität ist. Von den 23 EP-Abgeordneten, die eine Rückmeldung abgaben, beantworteten nur 57% die Frage, an welchen Faktoren sie die europäische Identität festmachen würden. Bei den übrigen 13 abgegebenen Antworten vermieden zwei weitere EP-Abgeordnete die schriftliche Ausformulierung ihrer Vorstellungen zu dieser Thematik. Auffallend ist jedoch, dass von den übrigen 11 Beantwortungen sieben EP-Abgeordnete kulturelle Vielfalt als einen Ausdruck europäischer Identität sehen. Es mag einerseits vielleicht auf persönlicher Meinung beruhen oder möglicherweise auch auf die Kommunikationspolitik der Europäischen Union zurückzuführen sein, die die kulturelle Vielfalt zum politischen Programm erhoben hat. Bei der Frage, welche Kriterien für die stärkere Identitätsförderung im Film notwendig sind, hatte der „Respekt vor kultureller Vielfalt“ die meisten Nennungen. Alle anderen Beantwortungen verteilten sich ausgewogen auf die unterschiedlichen europäischen Werte. Somit ist ersichtlich, dass die angeführte These, dass der Wertekanon, der bei der Einreichung zum LUX-Filmpreis vorgegeben ist, von den Abgeordneten zum Europäischen Parlament nicht in der Form als Kriterium zur europäischen Identitätsförderung im Film angesehen wird, hier widerlegt wird. Die in der Literatur herausgearbeiteten Schnittmenge der europäischen Werte (z.B.: Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, Menschenrechte, religiöse Toleranz, Trennung von Kirche und Staat) wurden von den Abgeordneten sehr wohl auch beim Online-Fragebogen als identitätsstiftende Werte im Film angekreuzt. Es sind Werte, die der LUX-Filmpreis bei der Einreichung als Grundbasis voranstellt. Die Vermittlung dieser europäischen Werte, nicht nur über das Medium Film, ist sehr wichtig. Diese bereichern unser Leben und sind die Basis für ein harmonisches Miteinander der Bevölkerung in den eige-

nen Nationen als auch innerhalb der Europäischen Union. Eine andere im Rahmen dieser Diplomarbeit aufgestellte These lautet, dass von den Mitgliedern des Europäischen Parlaments der Film sehr wohl als Transportmittel des europäischen Einigungsprozesses angesehen wird und damit auch identitätsbildend ist. Diese Frage konnte durch die Online-Umfrage verifiziert werden. Bei den 23 abgegebenen Nennungen konnte ein Wert von 100% erreicht werden. Somit ist ersichtlich, dass auch trotz aller Kontroversen rund um den LUX-Filmpreis im Europäischen Parlament die befragten EP-Abgeordneten einstimmig die Meinung vertreten, dass das Medium Film einen wichtigen Beitrag zur Schaffung einer europäischen Identität darstellen kann. Die Fähigkeit des Mediums Film versucht auch das Europäische Parlament mit seiner Initiative LUX-Filmpreis zu nutzen, um eine politische als auch menschliche innereuropäische Annäherung zu erreichen und somit auch ein gemeinsames „Wir-Gefühl“ zu erschaffen. Die Filme, die im Zuge des LUX-Filmpreises präsentiert werden, behandeln Themen in ihren positiven und negativen Ausprägungen, die für viele Menschen innerhalb und außerhalb der Europäischen Union alltägliche Realität sind. Doch gerade wenn Filme die Schattenseiten des menschlichen Lebens aufgreifen, berührt es uns auch in unserem Innersten und lässt uns an Gerechtigkeit, Mitmenschlichkeit oder an Liebe zweifeln. Daher ist Reflexion unseres menschlichen Miteinanders äußerst wichtig. Es stärkt unser ‚Wir-Gefühl‘, unser gegenseitiges Verständnis und ist somit auch die Basis für eine gemeinsame europäische Identität. Als weitere Hypothese habe ich formuliert, dass die Öffentlichkeitsarbeit rund um den Filmpreis sowie um den Gewinnerfilm des LUX-Filmpreises des Europäischen Parlaments durchaus als ein Beitrag zur Stärkung des europäischen Integrationsprozesses angesehen werden kann. Ein wichtiges Kriterium für die Filmauswahl in diesem Wettbewerb ist, dass diese auch in irgendeiner Form den Integrationsprozess in der Europäischen Union thematisieren. Durch die gezielte Verbreitung der drei Wettbewerbsfilme und später auch des Gewinnerfilmes durch verschiedene Initiativen wie LUX-Filmtage, 28 Times Cinema oder LUX Coach Tour in der EU, sowie der damit verbundenen Öffentlichkeitsarbeit, kann eine Debatte aber auch eine Reflexion über den europäischen Integrationsprozess erreicht werden. Dies habe ich aus den unterschiedlichsten Unterlagen und Publikationen herausgearbeitet und konnte damit die aufgestellte Hypothese verifizieren.

7. Literaturverzeichnis

Monographien

Bakker, Gerben: *The Decline and Fall of the European Film Industry. Sunk Costs, Market Size and Market Structure, 1890-1927*, Department of Economic History, Working Paper 70/03, London: London School of Economics 2003, S. 3., <http://eprints.lse.ac.uk/22366/1/wp70.pdf>, letzter Zugriff: 08.03.2015.

Elsaesser, Thomas: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, 3. Auflage, Hamburg: Lit Verlag 2007.

Eagleton, Terry: *Was ist Kultur? Eine Einführung*, München: C.H.Beck 2009, S. 7.

Enzensberger, Hans Magnus: *Sanftes Monster Brüssel oder Die Entmündigung Europas*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2011.

Gehler, Michael: *Europa. Ideen, Institutionen, Vereinigung*, München: Olzog Verlag 2010.

Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York: Basis Books, Inc. 1973.

Gieri, Manuela: *Contemporary Italian Filmmaking. Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*, Toronto u.a.: University of Toronto Press Incorporated 1995.

Herzog, Roman: *Europa neu erfinden. Vom Überstaat zur Bürgerdemokratie*, München: Siedler Verlag 2014.

Jacobshagen, Patrick: *Filmbusiness. Filme erfolgreich finanzieren, produzieren und vermarkten*, Bergkirchen: PPVMEDIEN 2008.

Jäckel, Anne: *European Film Industries*, London: British Film Institute 2003.

Jarothe, Sabine: *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998.

Keupp, Heiner / Abhe, Thomas / Gmür, Wolfgang / Höfer, Renate / Mitzscherlich, Beate / Kraus, Wolfgang / Sraus, Florian (Hrsg.): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, 4. Auflage, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2008.

Kutschker, Michael / Schmid, Stefan: *Internationales Management*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2011.

Meyer, Thomas: *Die Identität Europas. Der EU eine Seele?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Müller, Katharina: *Haneke. Keine Biographie*, Bielefeld: transcript Verlag 2014.

Petrie, Duncan: „Introduction – Change and Cinematic Representation in Modern Europe“, in: Duncan Petrie (Hrsg.), *Screening Europe. Image and Identity in Contemporary European Cinema*, London British Film Institute 1992.

Radojevic, Nadja: *Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer post-modernen europäischen Identität*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008.

Schmale, Wolfgang: *Geschichte und Zukunft der europäischen Identität*, Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH 2008.

Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: *Methoden der empirischen Sozialforschung*, 9. Auflage, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2011.

Schmitt-Egner, Peter: *Europäische Identität. Ein konzeptueller Leitfaden zu ihrer Erforschung und Nutzung*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2012.

Schuenemann, Ingo: *Die wirtschaftliche und kulturelle Wirkung nationaler europäischer Filmförderungs politik am Beispiel von Deutschland und Großbritannien*, Dissertation Technische Universität Berlin 2008.

Schuster, Andrea: *Zerfall und Wandel der Kultur? Eine kultursoziologische Interpretation des deutschen Filmes*, Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verl. 1999.

Stjernholm, Emil: *Visions of Europe. The European Parliament LUX Prize, Cultural Prestige and the Negotiation of European Identities*, Research Master Thesis University of Amsterdam 2012.

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

Wayne, Mike: *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas*, Portland (OR): Intellect Books 2002.

Aufsätze

Bergfelder, Tim: „National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies“, in: *Media, Culture & Society* 27/3 (2005), S. 315-331.

Bertoncini, Yves / Giordana, Isabelle / Grätz, Ronald: „Präambel“, in: Josef Wutz, *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

Cerutti, Furio: „Eine politische Identität der Europäer, was ist das?“, in: Mattioli, Aram / Rudolf, Enno: *Brauchen die Europäer eine Identität? Politische und kulturelle Aspekte*, Zürich: Orell Füssli Verlag 2011, S. 9-42.

Clement, Michel / Papies, Dominik / Schmidt-Stölting, Christina: „Filmpreise und Filmerfolg“, in: Gröppel Klein, Andrea / Christian Germelmann, Claas (Hrsg.), *Medien im Marketing. Optionen der Unternehmenskommunikation*, Wiesbaden: Gabler 2009, S. 493-510.

Elsaesser, Thomas: „ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe“, in: *Mise-au-Point* 5 (2013), <http://map.revues.org/1480>, letzter Zugriff: 15.3.2015.

Elsaesser, Thomas: „European Cinema into the Twenty-First Century: Enlarging the Context?“, in: Harrod, Mary / Liz, Mariana / Timoshkina, Alissa (Hrsg.), *The*

Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 17-32.

Everett, Wendy: „Images on the move: reframing the cinemas of Europe“, in: *Screen* 46/1 (2005), S. 97-105.

Ezra, Elizabeth: „Introduction. A brief history of cinema in Europe“, in: Ezra, Elizabeth (Hrsg.): *European Cinema*, New York u.a.: Oxford University Press 2004, S. 1-17.

Felix, Jürgen: „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Spielfilms“, in: Leonard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hrsg.), *Medienwissenschaft: ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, 2. Teilband, Berlin u.a.: de Gruyter 2001, S. 1117-1123.

Garncarz, Joseph: „US-Film in Europa“, in: *Europäische Geschichte Online*, http://ieg-ego.eu/de/threads/modelle-und-stereotypen/modell-amerika/joseph-garncarz-us-film-in-europa/?searchterm=Garncarz&set_language=de, letzter Zugriff: 12.03.2015.

Garncarz, Joseph: „Jahrmarktkino – Eine europäische Institution“, in: Szabo, Sacha (Hrsg.), *Kultur des Vergnügens: Kirmes und Freizeitparks, Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.

Harrod, Mary / Liz, Mariana / Timoshkina, Alissa: „The Europeanness of European Cinema: An Overview“, in: Ders. (Hrsg.), *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B.Tauris & Co Ltd 2015, S. 1-13.

Hess, Thomas: „Geleitwort“, in: Mann, Florian, *Filmdistribution über internetbasierte Abrufdienste. Gestaltungsoptionen und intermediale Wechselwirkungen*, Berlin: epubli GmbH 2010.

Higson, Andrew: „THE CONCEPT OF NATIONAL CINEMA“, in: Fowler, Catherine (Hrsg.), *The European Cinema Reader*, London u.a.: Routledge 2002, S. 132-142.

Jäckel, Anne: „Changing the Image of Europe? The Role of European Co-Productions, Funds and Film Awards“, in: Harrod, Mary / Liz, Mariana / Timosh-

kina, Alissa (Hrsg.), *The Europeannes of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*, London: I.B. Tauris & Co. 2015, S. 59-71.

Sennewald, Jens Emil: *Zwischen Markt und Museum. Die „Exception culturelle“ in Frankreich*, Paris: Friedrich-Ebert-Stiftung (Frankreich-Info 2 (2004)), library.fes.de/pdf-files/bueros/paris/50157.pdf, letzter Zugriff: 15.03.2015.

Steinwendner, Harald / Zahlten, Alexander: „Einige Überlegungen zum europäischen Populärfilm“, in: *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews* 4 (2009), archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/viewFile/623/575, letzter Zugriff: 16.03.2015.

Thielsch, Meinold T. / Weltzin, Simone: „Online-Befragungen in der Praxis“, in: Ders. / T. Brandenburg (Hrsg.), *Praxis der Wirtschaftspsychologie. Themen und Fallbeispiele für Studium und Praxis*, Münster: MV Wissenschaft 2009, S. 69-85.

Vincendeau, Ginette: „Issues in European cinema“, in: Hill, John / Church Gibson, Pamela (Hrsg.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford u.a.: Oxford University Press 1998, S. 440-448.

Walter, Klaus Peter: „Kino und Spielfilm“, in Ders. / Lüsebrink, Hans-Jürgen / Fendler, Ute / Stefani-Meyer, Georgette / Vatter, Christoph, *Französische Kultur- und Mediengeschichte. Eine Einführung*, Tübingen: Narr 2004, S. 111-154.

Weidenfeld, Werner: „Reden über Europa – die Neubegründung des europäischen Integrationsprozesses“, in: Ders. / Nida – Rümelin, Julian: *Europäische Identität. Voraussetzungen und Strategien*, Baden-Baden: Nomos Verlag 2007, S. 11-28.

Internetquellen mit und ohne Autor

„La poupée russe“, in: *The Parliament Magazine. Politics, Policy and People* 254 (15.Oktober 2007), S. 26-27, http://www.newgeneris.org/Portals/0/news-docs/the%20parl_magazine_15oct07_fullmag.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

Mayer, Franz C. / Palmowski, Jan (Hrsg.): *Salemer Thesen zur Europäischen Identität*, WHI-Paper 1/2002, <http://www.whi-berlin.eu/documents/whi-paper0102.pdf>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

Oettinger, Günther: „Ein neues Geschäftsmodell für die Filmindustrie“, in: *medienpolitik.net*, <http://www.medienpolitik.net/2015/02/filmwirtschaft-ein-neues-geschäftsmodell-fur-die-filmindustrie/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

Peitz, Christiane: „Das Europäische Kino gibt es nicht mehr“, in: *Cicero. Magazin für politische Kultur* (03.02.2013), <http://www.cicero.de/salon/das-europaeische-kino-gibt-es-nicht-mehr/53145/seite/3>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

Pérez, Andre: *Anregungen formuliert von Valentin Pérez*, in: Wutz, Josef: *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), S. 120., http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

Schacherl, Erich: „Wieder Kino in Waidhofen“, in: *Tips* (13.02.2015), <https://www.tips.at/news/waidhofen-thaya/land-leute/307943-wieder-kino-in-waidhofen>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

Schmale, Wolfgang: „Geschichte der europäischen Identität“, in: *Website der Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/apuz/31492/geschichte-der-europaeischen-identitaet?p=all>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

Trentmann, Nina: „Die Chinesen diktieren Hollywood die Spielregeln“, in: *Die Welt* (29.10.2014), <http://www.welt.de/wirtschaft/article133753588/Die-Chinesen-diktieren-Hollywood-die-Spielregeln.html>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

Stratenschulte, Eckart D.: „Die Zukunft Europas“, in: *Website der Bundeszentrale für politische Bildung*, <http://www.bpb.de/internationales/europa/europa-kontrovers/182478/einleitung>, letzter Zugriff: 22. 03.2015.

ec.europa.eu/danmark/documents/alle-emner/videnskabelig/080421_internetteteuropa-4.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

europa.eu/about-eu/basic-information/symbols/motto/index_de.htm, letzter Zugriff: 21.03.2015.

indiefilmplace.com/2013/10/20/video-on-demand-rights-models/, letzter Zugriff: 19.03.2015.

ivf-video.org/new/public/media/EU_Overview_2010.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

ivf-video.org/new/public/media/EU_Overview_2014.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

<http://arc.eppgroup.eu/press/showpr.asp?prcontroldoctypeid=1&prcontrolid=9889&prcontentid=16822&prcontentlg=de>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

<http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=149175>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

<http://de.strasbourg-europe.eu/eurimages,41462,de.html>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

<http://de.euronews.com/2013/05/20/europas-kino-in-der-krise-man-sollte-es-nicht-bremsen/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

<http://de.euronews.com/2014/12/16/europaeischer-filmpreis-2014/>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

<http://diepresse.com/home/kultur/film/oscar/4669462/Oscar-fur-Ida-ist-grosster-Erfolg-des-polnischen-Kinos>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

<http://dorispack.de/europa/lux-filmpreis/>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/news/demand-audiovisual-markets-european-union-smart-20120028>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

<http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/DE/1-2014-272-DE-F1-1.Pdf>, letzter Zugriff 14.03.2015.

http://europa.eu/rapid/press-release_IP-06-672_de.htm, letzter Zugriff: 19.03.2015.

http://europa.eu/rapid/press-release_IP-14-560_de.htm, letzter Zugriff: 08.03.2015.

<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:52007DC0242&from=DE>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3827>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eu-kinoumfeld/marktanteile/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/13/eu-kinoumfeld/filmproduktion/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/10/europaeisches-umfeld/filmproduktion/>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

<http://kurier.at/kultur/buehne/oper-der-kitt-der-europa-zusammenhaelt/7.674.990>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://mebucom.de/news-detail/items/mehr-als-3000-audiovisuelle-abrufdienste-in-der-eu.html>, letzter Zugriff: 19.03.2015

<http://luxprize.eu/28-times-cinema>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

<http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/gatt.html>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

<http://www.arsenalfilm.de/ida/download/IDAph.pdf>, letzter Zugriff: 12.03.2015.

<http://www.bmwi.de/DE/Themen/Aussenwirtschaft/Ttip/was-ist-ttip.html>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

<http://www.bmwi.de/DE/Presse/pressemitteilungen,did=692034.html>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

www.bmwi.de/DE/Themen/Aussenwirtschaft/Ttip/verhandlungsprozess, letzter Zugriff: 20.03.2015.

<http://www.bundesregierung.de/Content/DE/StatischeSeiten/Breg/element-chef-des-bundestkanzleramtes.html?nn=391346>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

<http://www.cd-n.org/index.php?aid=1216>, letzter Zugriff: 11. März 2015.

<http://www.davidcasa.eu/kportal/portal.asp?module=news&t=a&cid=75&aid=9714>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

http://www.deutschlandradiokultur.de/wenders-europaeisches-kino-ist-kleine-utopie-von-einem.954.de.html?dram:article_id=146812, letzter Zugriff: 15.03.2015.

<http://www.dw.de/eu-stirs-public-debate-in-the-cinema/a-17243980>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://www.europa-cinemas.org/en/News/Activities/Venice-Days-28-Times-Cinema-and-Europa-Cinemas-Label>, letzter Zugriff: 21.03.2005.

<http://www.europarl.at/de/service/eurobarometer.html&jsessionid=D65BA07CC225D6179A935CF0FBBD41D6>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

<http://www.europarl.europa.eu/aboutparliament/de/007e69770f/Mehrsprachigkeit.html>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

http://www.europarl.europa.eu/aboutparliament/en/00d7a6c2b2/Secretariat.html?t=ab=eParliament_secretariat_dgcomm, letzter Zugriff: 11.03.2015.

http://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/committees/cult/20030911/490273DE.pdf>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/pv/662/662286/662286en.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://www.europarl.europa.eu/news/de/news-room/content/20101025STO89950/html/Interview-Wim-Wenders>, letzter Zugriff: 17.3.2015.

[http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA\(2014\)542181_DE.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2014/542181/EPRS_ATA(2014)542181_DE.pdf), letzter Zugriff: 12.03.2015.

[http://www.europarl.europa.eu/RegData/organes/bureau/proces_verbal/2006/04-03/BUR_PV\(2006\)04-03_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/organes/bureau/proces_verbal/2006/04-03/BUR_PV(2006)04-03_EN.pdf), letzte Zugriff: 11.03.2015.

[http://www.europarl.europa.eu/RegData/questions/bureau/2011/0028/BUR_QE\(2011\)0028_DE.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/questions/bureau/2011/0028/BUR_QE(2011)0028_DE.pdf), letzter Zugriff: 11.03.2015.

http://www.europarl.europa.eu/pdf/eurobarometre/2012/election_2012/eb77_4_ee2014_synthese_analytique_de.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

http://www.europarl.europa.eu/pdf/eurobarometre/2013/election/eb_79_5_synthese_institutionnelle_de.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

http://www.europarl.europa.eu/pdf/prizes/LUX%20PRIZE%20programme%202014_DE.pdf, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20070927BKG10868+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML%2BCOMPARL%2BPE-544.209%2B01%2BDOC%2BPDF%2BV0//DE>, 12.03.2015.

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+WQ+E-2014-009607+0+DOC+XML+V0//DE>, letzter Zugriff: 20.03.2015.

<http://www.europeanfilmacademy.org/EFA-Think-Tank.201.0.html>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

<http://www.eu-info.de/dpa-europaticker/249777.html>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

<http://www.europa-union.de/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

http://www.europa-union.de/fileadmin/files_eud/PDF-Dateien_EUD/Allg._Dokumente/Charta_der_Europaeischen_Identitaet.pdf, letzter Zugriff: 22.03.2015.

<http://www.europa-union.de/ueber-uns/geschichte/>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

http://www.filmsupport.at/download_Seiten/download/Europaeischer%20Film%20im%20digitalen%20Zeitalter.pdf, letzter Zugriff: 12.03.2015.

<http://www.gsi.uni-muenchen.de/personen/emeriti/weidenfeld/index.html>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

<http://www.letterefilosofia.unifi.it/vp-231-furio-cerutti.html>, letzter Zugriff: 22.03.2015.

<http://www.luxprize.eu/news/lux-prize-hits-road-%E2%80%93-experience-board-cinematic-journey>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8T88W-1.300474>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

<http://www.screendaily.com/news/european-parliament-calls-for-more-flexibility/5079506.article>, letzter Zugriff: 21.03.2015.

http://www.obs.coe.int/-/more-than-3-000-on-demand-services-in-europe?redirect=http%3A%2F%2Fpubli.obs.coe.int%2Fde%2Fweb%2Fobs-portal%2Fpress%2Findividual-press-releases%2F2013%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_AboWabb2yPCc%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_pos%3D2%26p_p_col_count%3D3#p_101_INSTANCE_AboWabb2yPCc, letzter Zugriff: 19.03.2015.

<http://www.obs.coe.int/documents/205595/264625/VOD+2009+DE.pdf/3f41e497-382b-43bb-b6d4-322ef8132352>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

<http://www.obs.coe.int/documents/205595/264625/VOD+2007+DE.pdf/24a80192-e0fd-4c3f-a9da-0dbfdb397c93>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

<http://www.produzentenallianz.de/presseschau/einzelansicht/article/eu-kommission-will-weg-zu-europaeischem-filmbinnenmarkt-ebnen.html>, letzter Zugriff: 19.03.2015.

www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/europa/70652/europaeische-werte, letzter Zugriff: 21.03.2015.

www.europa-cinemas.org/en/content/search?SearchText=27+cinemas, letzter Zugriff: 21.03.2015.

www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/com/com_com%282012%290203_/com_com%282012%290203_de.pdf, letzter Zugriff: 19.03.2015.

www.eurovod.org, letzter Zugriff: 20.03.2015.

www.eu-direct.info/faq/eu-vertraege-18/roemische-vertraege-85.html, letzter Zugriff: 21.03.2015.

www.kontaktstelle-efbb.de/ziele-des-programms/vorrangige-themen/staendige-themen/partizipation, letzter Zugriff: 21.03.2015.

www.medienpolitik.net/Wörterverzeichnis/avmd/, letzter Zugriff: 19.03.2015.

www.mopo.de/news/film—europaeische-online-charta—in-cannes-unterzeichnet,5066732,5729450.html, letzter Zugriff: 19.03.2015.

www.mpaa.org/wp-content/uploads/2014/06/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2013.pdf, letzter Zugriff: 14.03.2015

www.obs.coe.int/de/-/pr-female-directors-report-2014, letzter Zugriff: 20.03.2015.

www.wuv.de/digital/was_zur_hoelle_ist_eigentlich_tvod_svod_oder_est, letzter Zugriff: 19.03.2015.

www.zeit.de/kultur/film/2014-02/berlinale-preisverleihung-baer, letzter Zugriff: 12.03.2015

Audiovisuelle Quellen

Interview – European elections 2009, Gérard Onesta, Member of the European Parliament, <http://www.cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&did=108859>, letzter Zugriff: 11.03.2015.

Doris Pack – LUX Prize Coordinator #Berlinale, www.fred.fm/edu/doris-pack-lux-coordinator-berlinale/, letzter Zugriff: 21.03.2015.

Broschüren – Print

LUX FILM PRIZE. WIE DAS KINO UNSERE GESCHICHTEN ERZÄHLT, Brüssel: Europäisches Parlament 2014.

Die europäische Union erklärt – Wie funktioniert die EU?, Luxemburg: Amt für Veröffentlichungen der Europäischen Union 2013, S. 3.

Focus 2014. *World Film Market Trends. Tendances du marché mondial du fil*, Paris: European Audiovisual Observatory 2014.

Wutz, Josef: *Die Verbreitung des europäischen Films in der Europäischen Union und auf dem Weltmarkt*, Paris: Notre Europe – Jaques Delors Institute 2014 (Studien und Berichte 106), http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/euro-film-weltmarkt_wutz_de.pdf, letzter Zugriff: 18.03.2015.

Zeitungsartikel

Nüchtern, Klaus / Omasta, Michael: „Michael Haneke: Regisseure sind überbewertet“, in Falter 37 (12.09.2012)

Abbildungen

https://de.surveymonkey.net/analyze/4s3_2FYEyHwP0ATWSI_2FGJPqF3qlrd0_2BdOBaHNAw97mk88_3D, letzter Zugriff: 18.03.2015.

<https://de.surveymonkey.net/create/?sm=4s3%2fYFYHwP0ATWSI%2fGJPqGK22%2f69K2CdQqCba0fiKo%3d>, letzter Zugriff: 18.03.2015.

8. Anhang

Fragebogen: Das Medium Film als Mittel zur europäischen Identitätskonstruktion

Sehr geehrte Mitglieder des Europäischen Parlaments!

Vielen Dank, dass Sie mich durch die Beantwortung dieser vorliegenden Umfrage bei der Forschungsarbeit für meine Diplomarbeit zum Thema *"Das Medium Film als Sprachrohr der Europäischen Union. Schaffung einer europäischen Identität und Verdeutlichung der kulturellen Diversität am Beispiel des Lux-Filmpreises des Europäischen Parlaments"* unterstützen. Die Bearbeitung dieses Fragebogens beschränkt sich auf ca.15 Minuten. Die aus dieser Umfrage gewonnenen Daten werden natürlich vertraulich behandelt und nicht an Dritte weitergegeben.

1. Wie oft gehen Sie im Jahr ins Kino?

- ☐ nie
- ☐ 1 bis 3 mal pro Jahr
- ☐ 4 bis 6 mal pro Jahr
- ☐ 7 bis 10 mal pro Jahr
- ☐ über 10 mal pro Jahr

2. Welche Kinotypen präferieren Sie? (Mehrfachnennung möglich)

- ☐ Standard-Kino
- ☐ Multiplexe
- ☐ Imax-Theater/3D-Kino
- ☐ Programmkino

3. Welche Sonderformen des Kinos bevorzugen Sie? (Mehrfachnennung möglich)

- ☐ Autokinos
- ☐ Filmfeste
- ☐ Open-Air-Kinos
- ☐ Kommunale bzw. kulturelle Kinos
- ☐ Saisonkinos
- ☐ Kinovorstellungen in Vereinen

Abbildung 19: Fragebogen⁴⁴⁵ © SurveyMonkey

⁴⁴⁵<https://de.surveymonkey.net/create/?sm=4s3%2fYEyHwP0ATWSI%2fGJPqGK22%2f69K2CdqQiCba0fiKo%3d>, letzter Zugriff: 18.03.2015.

4. Welche Genre interessieren Sie am meisten? (Mehrfachnennung möglich)

- ☐ Komödie
- ☐ Horror
- ☐ Kriminalfilm/Thriller
- ☐ Historienfilm
- ☐ Drama
- ☐ Dokumentarfilm
- ☐ Action
- ☐ Science Fiction
- ☐ Sonstige

5. Sehen Sie die ausgewählten Filme vorwiegend in... (Mehrfachnennung möglich)

- ☐ Originalsprache
- ☐ Originalsprache mit Untertitel
- ☐ Synchronisierter Fassung

6. Bevorzugen Sie eher... (Mehrfachnennung möglich)

- ☐ in Hollywood produzierte/koproduzierte Filme
- ☐ in Europa produzierte/koproduzierte Filme
- ☐ in anderen Ländern produzierte/koproduzierte Filme

7. Sind Sie der Ansicht, dass es zum gegebenen Zeitpunkt eine europäische Identität gibt?

- ☐ Ja
- ☐ Nein

8. An welchen Faktoren machen Sie die europäische Identität fest?

* 9. Wie viele Filme glauben Sie, wurden im Jahr 2013 in der EU produziert/koproduziert?

10. Glauben Sie, dass das Medium Film einen Beitrag zur europäischen Identität leisten kann?

- ☐ Ja
- ☐ Nein

11. Welche Kriterien halten Sie zur stärkern europäischen Identitätsförderung im Film für notwendig?
(Mehrfachnennung möglich)

- ☐ Menschenrechte
- ☐ Demokratie
- ☐ Frieden
- ☐ Rechtsstaatlichkeit
- ☐ Solidarität
- ☐ Gleichheit
- ☐ Freiheit des einzelnen Individuums
- ☐ Toleranz
- ☐ Respekt gegenüber kultureller Vielfalt
- ☐ Sonstige Werte

* 12. Abschließend bitte ich Sie um einige Angaben zu ihrer Person (Alter, Geschlecht, Herkunftsland):

Fertig

Abstract

Das Medium Film begeistert die Menschen seit seiner Entstehung. Durch dieses werden uns oft zahlreiche Facetten unserer menschlichen Existenz gespiegelt, andere Lebensweisen und Kulturen aber auch gesellschaftliche Werte und Normvorstellungen vermittelt. Eine Herangehensweise, die innerhalb der Europäischen Union mit seinen 28 Mitgliedsstaaten eine ganz besondere Rolle spielt. Genau hier soll auch diese Arbeit ansetzen. Der europäische Film als Vermittler von Identität.

In den vier wesentlichen Kapiteln werden die zu Beginn aufgestellten drei Thesen verifiziert beziehungsweise falsifiziert. Zunächst wurde die Hypothese formuliert, dass von den Mitgliedern des Europäischen Parlaments der Film sehr wohl als Transportmittel des europäischen Einigungsgedankens angesehen wird und damit identitätsbildend ist. Die zweite Behauptung, die untersucht wurde, lautete: Der Wertekanon, der bei der Einreichung zum LUX-Filmpreis vorgegeben ist, wird von den Abgeordneten zum Europäischen Parlament nicht in der Form als Kriterium zur europäischen Identitätsförderung im Film angesehen. Die dritte These, befasste sich damit, dass durch die Öffentlichkeitsarbeit rund um den Filmpreis sowie um den Gewinnerfilm der LUX-Filmpreis des Europäischen Parlaments durchaus als Beitrag zur Stärkung des europäischen Integrationsprozesses gewertet werden kann.

Zunächst galt es den Begriff Identität im Zusammenhang mit europäischer Identität zu definieren. Es ist jedoch keineswegs möglich, eine allgemein gültige und überall umlegbare Bestimmung zu finden. Als gemeinsame Basis wurden aber Werte wie etwa Demokratie, Rechtsstaatlichkeit oder Toleranz herausgearbeitet, die als übergreifendes Merkmal in der EU gewertet werden können.

Weiters wurde der Filmmarkt Europa mit seinen Stärken und Schwächen näher beleuchtet. Als zentrales Untersuchungsprojekt wurde der LUX-Filmpreis des Europäischen Parlaments herangezogen. Entstehung, Auswahlkriterien- und verfahren, die Verleihung und das Rahmenprogramm wurden genauer untersucht.

Neben einer hermeneutisch-interpretativen Herangehensweise war für die Überprüfung der aufgestellten Thesen eine Online-Umfrage unter den österreichischen

und deutschen Abgeordneten zum Europäischen Parlament sehr wesentlich. Von den 114 abgeschickten Fragebögen beteiligten sich 23 Personen an der Befragung.

Es kann als Ergebnis der Arbeit sehr eindeutig festgehalten werden, dass die Abgeordneten des Europäischen Parlaments den Film sehr eindeutig als einen Beitrag für die Identitätsbildung auf europäischer Ebene ansehen. Sie betrachten auch die aus der Literatur erarbeiteten europäischen Werte, jene also die auch vom LUX-Filmpreis vorgegeben sind, als ein Kriterium der Identitätsstiftung. Überdies ergab die Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich, dass der Filmpreis des EU-Parlaments einen Impuls für den europäischen Einigungsprozess und ein „Wir-Gefühl“ aussendet.

Lebenslauf

MARIA SIDL, BA

Geburtsdatum: 14.01.1982

Geburtsort: Melk

Ausbildung

1988 bis 1992	Volksschule Petzenkirchen
1992 bis 1996	Privathauptschule Melk
1996 bis 2001	Handelsakademie Ybbs/Donau
2001 bis 2008	Studentin der Studienrichtung Biologie
2003	Studentin der Studienrichtung Gesang am Prayner Koservatorium
seit 2006	Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft
2014	Studienabschluss des Bachelorstudiums Musikwissenschaft
seit 2014	Studium der Rechtswissenschaften (Johannes Kepler Universität Linz)

Berufliche Tätigkeiten:

Juli 1999/2000	Ferialpraxis in der Niederösterreichischen
August 2001	Gebietskrankenkasse, Bezirksstelle Pöchlarn
1999-2000	Ensemblemitglied der „Zauberflöte“ im Stadttheater St. Pölten
2002-2003	Mitarbeiterin in der Webredaktion/ Medien- und Presseabteilung des Österreichischen Gewerkschaftsbundes
September 2004	Ferialpraxis in der Kammer für Arbeiter und Angestellte, NÖ, Bezirksstelle Melk
2004 bis 2009	Projektmitarbeiterin in der Kammer für Arbeiter und An- gestellte Niederösterreich (Referat Wirtschaftspolitik)

2003-2005	Mandat in der Österreichischen HochschülerInnenschaft (Fakultätsebene)
2006	Praktikum/Urlaubsvertretung in der Kammer für Arbeiter und Angestellte Niederösterreich (Referat Technik, Dienstleistung und Service)
2008-2009	Tätigkeit im Theater Ronacher
2009	Sekretariatstätigkeit bei The Skills Group
2009-2010	Tätigkeit im Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien