



KYNODONTAS
(DOGTOOTH,
Giorgos Lanthi-
mos, GR 2009)

Krise und Kreativität

Zum Neuen Kino in Portugal, Griechenland und Spanien

Olga Kourelou, Mariana Liz und Belén Vidal

Im Zentrum dieses Artikels stehen das jüngste Filmschaffen und die es begleitenden Diskurse in den drei europäischen Ländern, die am stärksten von der 2008 beginnenden globalen Finanzkrise betroffen sind: Portugal, Griechenland und Spanien.¹ In Griechenland gab es im Frühjahr 2010 die erste Rettungsaktion, Portugal folgte ein Jahr später, und Ende 2012 wurden spanische Banken mithilfe europäischer Fonds gerettet. In allen drei Ländern hat sich die Krise auf die Kulturindustrien ausgewirkt, wobei die Effekte nicht nur ökonomischer Natur sind. Ziel des Aufsatzes ist es, die kreativen Erscheinungen zu untersuchen, die durch die Krise hervorgehoben – oder sogar hervor gebracht – wurden. Da wir uns auf jüngste und bis heute andauernde Entwicklungen konzentrieren, können wir keine definitive Analyse der Beziehung zwischen der Finanzkrise und der Filmindustrie in den drei Ländern leisten. Auch machen die Fragen, die wir in diesem Artikel aufwerfen, nicht an den nationalen Grenzen Halt; sie deuten auf eine europäische Dimension der Debatte hin und sind – wie die Krise selbst – an den Schnittpunkten zwischen dem Nationalen und dem Transnationalen zu verorten.

Besonders möchten wir die paradoxe Natur des «Krisen»-Diskurses unterstreichen, die deutlich wird, wenn man ihn in Beziehung zu dem

1 Eine Anmerkung zur Autorenschaft: Der Teil zu Portugal stammt von Mariana Liz, der zu Griechenland von Olga Kourelou und der zu Spanien von Belén Vidal. Die Einleitung und den Schlussteil haben die drei gemeinsam geschrieben und den Artikel auch zu dritt redigiert.

setzt, was wir Europas ‹anderes› Kino nennen würden. Damit meinen wir Nationalkinematografien, die als ‹anders› nicht nur aufgrund der aktuellen Zwangslagen gelten können (des momentan krisengeschüttelten Südens in einem Europa der scheinbar ‹zweigliedrigen› Krise), sondern auch aufgrund der Besonderheiten, die sich aus der geringen Größe und der fehlenden kulturellen Anerkennung ergeben. In ihren Überlegungen zum Status des Filmschaffens aus ‹kleinen› Ländern schreibt Mette Hjort:

Was der Begriff der ‹kleinen Nation› zum Ausdruck bringt, ist, dass das Spiel der Kultur, sei es in der Filmkultur oder anderen kulturellen Zusammenhängen, für einige Gruppen besser zugänglich als für andere, für einige Ziele günstiger als für andere und auf lange Sicht ein Prozess mit Gewinnern und Verlierern ist (2005, 31).

Wir schlagen vor, die Begriffe des ‹kleinen› und des ‹anderen› Kinos als angrenzende Konzepte zu verstehen, die den Anerkennungsdynamiken Rechnung tragen, die sich auf die Arbeit der untersuchten Filmmacher und ihre benachteiligte Position im ‹Spiel› der Filmkultur auswirken. Alle drei Länder sind relativ junge Demokratien (Portugal und Griechenland erhielten 1974 demokratische Verfassungen, Spanien 1978) und verspätet Teil der europäischen Institutionen geworden: Griechenland ist der EU (die damals noch EG hieß) 1981 beigetreten, Portugal und Spanien folgten 1986. Diese politischen ‹Verspätungen› finden eine Parallele in der relativen Marginalität, die diese Länder im Kanon des europäischen Kunstkinos einnehmen (das global betrachtet immer noch als das europäische Kino schlechthin gilt).

Die dreigeteilte Struktur unseres Artikels ermöglicht einen komparativen Blick auf die Diskurse der Krise und deren Widersprüche. Wir untersuchen neue Formen des künstlerischen Filmschaffens in einer Zeit, in der die Rolle und das Fortbestehen des staatlich geförderten Kultursektors im Europa der Rezession in Frage stehen. Nicht zuletzt weisen wir auf die zyklische Natur solcher Diskurse hin und stellen die kreativen Antworten dar, die vom neuen Filmschaffen in diesen Ländern gefunden wurden.

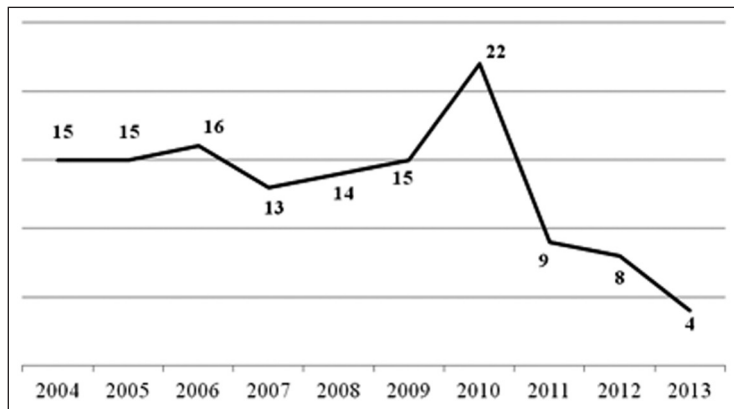
Portugal: Vom Abstieg zur Internationalisierung

Die Austeritätspolitik in Portugal hat nicht nur quantifizierbare Folgen, sie hat auch einen breiten öffentlichen Diskurs hervorgebracht, besonders über die Künste und das Kino. Als stark subventionierter Sektor wurde das Filmschaffen in Zeiten der ökonomischen Krise immer schon besonders angegriffen. Seit 2011 haben viele Kommentatoren das portugiesische Kino hinterfragt. Alexandra Lucas Coelho (2012) behauptete zum Beispiel in der Tageszeitung *Público* im Oktober 2012: «2012 ist das Jahr Null des portugiesischen Kinos». Coelho bezieht sich auf das Jahr nach der Rettungsaktion durch die Troika (die sich aus der Europäischen Kommission, der Europäischen Zentralbank und dem Internationalen Währungsfond zusammensetzt). Auf das sogenannte Rettungspaket folgten starke Einschnitte in vielen Sektoren, wobei die Kultur (inklusive des Kinos) keine Ausnahme darstellte. Die neue Regierung, die im Juni 2011, zwei Monate nach dem Beschluss des Rettungspakets, ins Amt gewählt wurde, demontierte das Kulturministerium und stoppte die öffentliche Finanzierung des audiovisuellen Sektors. Schon in früheren Regierungen hatte das Kulturministerium keinen hohen Stellenwert. Aber das komplette Aussetzen der Finanzierung war eine beispiellose Maßnahme in einem Sektor, der seit 1971 große Summen an staatlichen Hilfen erhalten hatte. Dies war also das «Jahr Null», weil zum ersten Mal keinerlei Subvention genehmigt wurde. 2012 wurde zu einem neuen Emblem in der Geschichte des portugiesischen Films.

Coelhos Artikel ist aufschlussreich, weil er – während er sich auf die Auswirkungen der aktuellen Krise bezieht – auch einen historischen Aspekt hat. Die Idee des «Jahres Null» ist eine bekannte Trope in kulturwissenschaftlichen Veröffentlichungen, wenn auch in der portugiesischen Filmgeschichtsschreibung 1955 (und nicht 2012) allgemein als «Jahr Null» beschrieben wird, weil in diesem Jahr kein einziger Film produziert wurde (vgl. Costa 1991, 109). Indem er eine Beziehung zu den 1950ern herstellt, betont Coelhos Artikel die Tatsache, dass (auch wenn es sich um eine aktuelle und transnationale Krise handelt) die Krise in Portugal eine (nationale) Geschichte hat. Und diese Geschichte zu kennen ist wichtig, um die aktuelle Krise zu verstehen, wie weiter unten deutlich werden soll.

Die Zahl der produzierten Filme weist auf die Konsequenzen der Krise hin. Etwa fünfzehn Spielfilme werden durchschnittlich pro Jahr in Portugal produziert. Abb. 1 stellt die Entwicklung zwischen 2004 und 2013 dar. In absoluten Zahlen zeigt sich ein leichter Anstieg im

1 Zahl der in Portugal produzierten Filme zwischen 2004 und 2013²



Vergleich zum Durchschnitt. Die Grafik zeigt aber auch einen rapiden Rückgang der Filmproduktion nach 2011. Während keine Hinweise darauf vorliegen, dass der steile Anstieg von 2010 den Beginn eines neuen Trends bedeutet hätte, wird die Auswirkung der Kürzungen nach 2011 deutlich sichtbar: 2013 ist die Zahl der produzierten Filme auf weniger als ein Drittel des vorherigen Durchschnitts gesunken.

Betrachtet man diese Zahlen, so zeigt sich, dass 2012, wenn auch nicht ganz als «Jahr Null», so doch als ziemlich düsteres Jahr in die Geschichte des portugiesischen Kinos eingeht. Allerdings erzählt die Grafik nicht die ganze Geschichte. Die hier dargestellten Zahlen beziehen sich nur auf die Filme, die mit Unterstützung des Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), der öffentlichen Einrichtung, die die Verteilung der Fördergelder regelt, produziert wurden. Andere Daten, zum Beispiel solche, die vom Filmverleih ausgehen, lassen andere Schlüsse zu. Die Zahl der in Portugal veröffentlichten Filme stieg tatsächlich von 23 in 2010 und 2011 auf 26 in 2012 an. Dabei handelt es sich allein um Erstveröffentlichungen – berücksichtigte man auch die älteren portugiesischen Filme, die in diesem Jahr veröffentlicht wurden, würde die Zahl (laut ICA) auf über 100 ansteigen.

Beide Zahlen – 26 und 100 – sind beeindruckend für einen Filmmarkt dieser Größe. Die Krise hat also durchaus nicht den Tod des portugiesischen Kinos bedeutet. Tatsächlich war 2012 in anderer Hinsicht ein sehr erfolgreiches Jahr. Erstens haben eine Reihe von Filmemachern und Filmen Preise auf wichtigen Festivals gewonnen –

2 Quelle: ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual), <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=198>.

Miguel Gomes, der mit seinem Film *TABU* (PT/D/BRA/F 2012) den Alfred Bauer- und den FIPRESCI-Preis bei der Berlinale, und João Salaviza, der für *RAFA* (PT 2012) beim gleichen Festival den Silbernen Bären für den besten Kurzfilm gewann, sind die bekanntesten Beispiele. Gonçalo Tocha, João Pedro Rodrigues und andere gewannen Preise in Locarno, Buenos Aires und San Francisco. Diese Erfolge sind nicht neu – die genannten Regisseure folgen Manoel de Oliveira, Pedro Costa und José Álvaro Morais –, aber wichtig. Sie geben Anlass zu einer ermutigenden Perspektive auf die ökonomische Krise des portugiesischen Kinos.

Doch diese internationalen Erfolge sind nicht alles. Zwar gab es insgesamt einen Rückgang der Zuschauerzahlen seit 2011 (2012 um 13 Prozent im Vergleich zum Vorjahr). Aber dennoch – und obwohl als direkte Folge der Austeritätsmaßnahmen die Tickets wegen der Mehrwertsteuererhöhung (von 6 auf 13 Prozent bereits 2010) teurer wurden – hatten portugiesische Filme vergleichsweise außergewöhnlich gute Besucherzahlen. Zum ersten Mal führten einheimische Produktionen, wenn auch nur für ein Wochenende, die Box Office-Liste an: die Komödie *BALAS E BOLINHOS 3 – O ÚLTIMO CAPÍTULO* (Luís Ismael, PT 2012) mit 256.158 Zuschauern und der Jugendfilm *MORANGOS COM AÇÚCAR – O FILME* (Hugo de Sousa, PT 2012) mit 238.200 Besuchern. Zwar haben diese Filme, wie die übergroße Mehrheit der erfolgreichen portugiesischen Produktionen, trotz ihrer Beliebtheit beim Publikum ihre Kosten nicht wieder eingespielt. Das lässt die Angemessenheit von Wörtern wie ‚Industrie‘ und ‚Markt‘ im portugiesischen Kontext durchaus zweifelhaft erscheinen. Aber es sind doch Zeichen von Vitalität in einem ansonsten stark beschädigten Sektor: Obwohl die staatliche Unterstützung nachlässt, scheint das Kino zu überleben. Das Jahr 2012 wirkt weniger wie ein «Jahr Null als wie die Fortsetzung eines instabilen und unstrukturierten Systems (in dem einerseits Kunstfilme für das Ausland und andererseits ein unprofitables Kino ausschließlich für das einheimische Publikum produziert wird), das mit Krisensymptomen schon seit Jahrzehnten zu kämpfen hat.

Auch im öffentlichen Diskurs über das zeitgenössische portugiesische Kino wird die Krise entweder als Ausnahmesituation oder als ‚business as usual‘ wahrgenommen. Drei Konzepte sind besonders stark präsent. Das erste und vielleicht offensichtlichste Stichwort ist das des *Niedergangs*. Es wird zum Beispiel durch die Schließung vieler Kinos verdeutlicht – besonders historische Spielstätten, meist mit Arthouse-Programm, sind betroffen, weil sie mit den allgegenwärtigen Multiplexen nicht mehr konkurrieren können. Auch die Produktion wird als

bedroht wahrgenommen. Im Mai 2012 organisierten Filmschaffende eine Reihe von Protesten und öffentliche Screenings vor dem portugiesischen Parlament, um die Regierung zum Umdenken bezüglich der öffentlichen Förderung zu bewegen. Im gleichen Monat waren Gomes, Salaviza und Tocha ins Parlament eingeladen, um dort ihre internationalen Erfolge zu feiern. Sie nutzten die sich bei dieser Gelegenheit bietende mediale Aufmerksamkeit, um die Regierung zu kritisieren und größere Unterstützung für den portugiesischen Film zu fordern.

Das zweite Stichwort ist das der *Vergangenheit* – oder, genauer gesagt, einer allzu bekannten Vergangenheit, einer sich wiederholenden Geschichte. Die erwähnten Screenings vor dem portugiesischen Parlament zeigten Höhepunkte der portugiesischen Filmgeschichte: Mag dies ein Kino ohne Zukunft sein, so hat es doch eine bedeutende Vergangenheit. Auch herrscht der Eindruck, dass die Krise schon seit einer Weile spürbar ist. Eine Reihe von Vergleichen wurde zwischen der aktuellen Situation und der des 19. Jahrhunderts angestellt, besonders in Bezug auf das Werk des realistischen Autors Eça de Queirós. João Botelho drehte 2013 eine Adaption eines der bekanntesten Bücher von Queirós, *Os Maias*. Der Roman erschien 1888, erzählt aber, wie der Regisseur in einem Interview hervorhob, genau die Geschichte des heutigen Portugal, eine Geschichte der Staatsverschuldung, der Bankenrettung und der Massenemigration (vgl. Botelho in Cardoso 2013). Aber auch in der jüngeren Vergangenheit finden sich Parallelen: In einem 1994 veröffentlichten und bezeichnenderweise «Portuguese Cinema: in the Doldrums of Neglect» betitelten Artikel schreibt Nelson Traquina, das portugiesische Kino erlebe gerade «wieder eine Situation, in der es um Leben oder Tod geht» (1994, 291).

Die Auswirkung der Krise auf den Filmsektor blieb überschaubar, weil sich das portugiesische Kino bereits, oder immer schon, in einer Krise befand. Das soll den Ernst der Lage aber nicht relativieren. Auch wenn das portugiesische Kino wohl überleben wird, bleiben einige strukturelle Probleme auch nach der Rettungsaktion bestehen. Gleichzeitig ist die Krise eine Ausnahmeperiode, weil sie die extremen Aspekte des portugiesischen Kinos besonders hervorhebt, die guten wie die schlechten. Sie zeigt alte Probleme in neuem Licht.

Das dritte Stichwort, das in den Diskursen über das Kino und die Krise zirkuliert, ist das der *Internationalisierung*. Seit 2011 hat es immer stärkere Verbreitung gefunden. Ob zum Vor- oder Nachteil – Krise und Austeritätsmaßnahmen haben dazu geführt, dass Portugal stärker als zuvor als Teil der europäischen Sphäre wahrgenommen wird. Man denke nur an die Anti-Troika-Demonstrationen, in denen portugiesi-

sche neben spanischen, griechischen und irischen Flaggen auftauchen. Auch die Auszeichnungen auf den Festivals sind gute Beispiele für das internationale Potenzial des portugiesischen Kinos. Während Traquina in den 1990ern das portugiesische Kino in einer «Flaute der Missachtung» [«doldrums of neglect»] währte, steht es nach 2011 im Rampenlicht, besonders im internationalen Rampenlicht.

Die Wichtigkeit Europas, 28 Jahre nach dem Beitritt Portugals zur EU, ist unbestreitbar. Gleichzeitig spielt aber auch noch eine globale Dimension eine Rolle. Die Idee einer lusophonen (d.h. Portugiesisch sprechenden) Welt ist – obwohl politisch und kulturell stark umstritten – spätestens seit 2011 zu einer wichtigen Vermarktungsstrategie für den portugiesischen Film geworden. Coelho schrieb seinen Artikel beispielsweise nach der Pressekonferenz des internationalen Festivals von Rio de Janeiro, anlässlich des Portugal-Schwerpunkts, der in diesem Jahr auf dem Programm stand (wie seither auf vielen anderen Festivals auch). Zunehmend suchen portugiesische Filmemacher nach Möglichkeiten, in Brasilien ihre Projekte zu realisieren, besonders seit der Ankündigung neuer Koproduktionspläne zwischen beiden Ländern (vgl. Ancine 2014).

Internationalisierung ist aber nicht nur eine Überlebensstrategie, sondern ein Trend, der das portugiesische Kino seit Mitte der 1980er-Jahre charakterisiert – seit Beginn der Europäisierung des Landes und dem damit verbundenen Ende des Kolonialismus. Der Schritt von einem nach innen gerichteten, mit nationalen Fragen beschäftigten Kino zu einem mit transnationaler Ausrichtung wurde von verschiedenen Forschern betont (vgl. etwa Baptista 2010). Durch die Krise wurde die Internationalisierung noch verstärkt. Das zeigte auch die Reihe von Vorführungen und Debatten zum Verhältnis von portugiesischem Film und *world cinema*, die die Organisation «Harvard at the Gulbenkian» 2013 veranstaltete.³

Das portugiesische Kino ist ein paradigmatisches Beispiel für ein Kino einer «kleinen Nation» (Hjort 2005). Aber es stellt diesen Begriff auch in Frage. Was wäre beispielsweise der «größere Staat», gegen den Portugal im Vergleich «klein» wirkt? Als Land, das nicht kolonialisiert, sondern im Gegenteil selbst Kolonialmacht war, ist Portugal Beispiel einer Nation, die nicht einen anderen Staat, sondern zwei Geosphären (Europa und die lusophone Welt) als «Andere» hat, in die es sich – verstärkt seit 2011 – zu integrieren sucht. Als Ausnahmeperiode (stärker

3 Für genauere Informationen und eine Liste der gezeigten Filme siehe <http://harvardnagulbenkian.pt/>.

in Bezug auf die Reflexion als finanziell oder industriell) ermöglichte die Krise einen Reifeprozess der Internationalisierung. Insofern markiert das Jahr 2012 tatsächlich eine Wende: eine Orientierung weg von nationalen Fragen hin zur internationalen Kooperation.

Sowohl die Zahlen als auch der Diskurs über das portugiesische Kino wirken paradox: Obwohl die Krise allgegenwärtig ist, gibt es nicht zu leugnende Zeichen der Lebenskraft. Einerseits ist die Krise «business as usual», was die Frage aufwirft, wie die Auswirkungen der Austeritätsmaßnahmen in einem Sektor, der eigentlich immer schon in der Krise war, überhaupt gemessen und bewertet werden können. Andererseits ist sie ein Ausnahmement, in dem wichtige Trends im portugiesischen Kino deutlich zu Tage treten. Zu untersuchen wäre noch, in welchem Ausmaß die Themen des Abstiegs und der Geschichte (als kontextuelle Markierungen der Analyse) in den Filmen nach 2011 auftauchen. Eine eingehendere Beschäftigung müsste auch mit dem Wert der Internationalisierung erfolgen, besonders hinsichtlich der Konsequenzen, die sich aus ihr für das Verständnis des portugiesischen Kinos ergeben.

Zwischen Krise und Erneuerung: Paradoxien der Greek «Weird» Wave

Die Schuldenkrise ist nicht nur zu einem wichtigen Motiv in der gegenwärtigen Kulturproduktion in Griechenland geworden. Sie bietet auch die Perspektive, aus der fast die gesamte künstlerische Aktivität betrachtet wird, sowohl im In- wie Ausland. Angesichts der Tatsache, dass Griechenland von der Krise am heftigsten betroffen ist, ist dies durchaus verständlich. Ähnlich wie im Fall des portugiesischen Kinos hat die Krise einen paradoxen Charakter: einerseits die verheerenden Folgen der Finanzkrise und des Austeritätsprogramms, andererseits die Erneuerung und Kreativität, die von der finanziellen und soziopolitischen Instabilität befördert wurden. Das Kino zog in diesem Kontext einen Großteil der Aufmerksamkeit für die griechische Kulturproduktion auf sich und hat dazu beigetragen, die mediale Berichterstattung vom finanziellen Missmanagement auf positivere Aspekte zu verlagern.

Oft ist in diesem Zusammenhang die Rede von einer «Griechischen Neuen Welle». Andere benutzen die Begriffe «Young Greek Cinema» (Kerkinos 2011), «New Greek Current» (Demopoulos 2011) und «Greek Weird Wave» (Rose 2011) – Letzteres ist eine problematische Bezeichnung, wie sich später zeigen wird. All diese Labels beziehen sich auf Low-Budget-Kunfilme, die oft von Debütanten ge-

dreht wurden, auf internationalen Festivals Preise und Aufmerksamkeit gewannen und einen Verleih in Europa und den USA fanden. Auch wenn diese Filme keinen homogenen Stil aufweisen, so sind doch einige Gemeinsamkeiten erkennbar, die den Gebrauch solcher Labels rechtfertigen. Was sie verbindet, ist ein starker Gegenwartsbezug (im Unterschied zu den oft eher historischen Filmen der vorherigen Generation, deren bekanntester Vertreter Theo Angelopoulos ist). Ohne Ausnahme finden sie ihre Sujets in häuslichen, privaten Bereichen und den Problemen Jugendlicher. Der kritische Blick auf das gegenwärtige Griechenland wird in einer formal stringenten visuellen Sprache artikuliert. Die wichtigsten mit der Bewegung assoziierten Filmemacherinnen und Filmemacher sind Athina Rachel Tsangari, Panos Koutras, Yannis Economides, Filippos Tsitos, Syllas Tzoumerkas, Argyris Papadimitropoulos, Babis Makridis, Elina Psykou und Alexandros Avranas. Die zentrale Figur, die hinter der Entwicklung und Entdeckung der Griechischen Neuen Welle steht, ist allerdings Giorgos Lanthimos mit seinem Film *KYNODONTAS* (*DOGTOOTH*) von 2009. Der Film feierte in Cannes Premiere, wo er den Preis der Sektion *Un Certain Regard* gewann. Weitere Preise und Nominierungen folgten, sogar eine Nominierung für den Oscar in der Kategorie des besten fremdsprachigen Films 2010.

DOGTOOTH ist ein Meilenstein im griechischen Kino sowohl in ökonomischer wie in kultureller Hinsicht, weil er ein vorher nicht dagewesenes Interesse am griechischen Film weckte. Zusammen mit der Aufmerksamkeit, die zwei andere griechische Filme in diesem Jahr auf Festivals erregten, *STRELLA* (*A WOMAN'S WAY*, Panos H. Koutras, GR 2009) in Berlin und *AKADIMIA PLATONOS* (*KLEINE WUNDER IN ATHEN*, Filippos Tsitos, GR 2009) in Locarno, gab der Erfolg von *DOGTOOTH* der griechischen Filmszene neuen Anstoß, sich von «fest verwurzelten Praktiken, Institutionen und Ideologien» zu befreien (Chalkou 2012, 245). Zwei Ereignisse sind dabei entscheidend: Die Gründung der Gruppe *Filmmakers of Greece* (FOG) und die der Hellenischen Filmakademie. Die FOG ist eine unabhängige Organisation, die aus Filmemachern (von denen die meisten der Neuen Welle zugerechnet werden), Drehbuchautoren und Produzenten besteht und mit dem Ziel gegründet wurde, die damals bestehende Gesetzgebung in Bezug auf die Filmproduktion zu reformieren. Seit den 1970ern basierte die griechische Filmindustrie fast ausschließlich auf öffentlicher Förderung – eine höchst ineffiziente Strategie. Die Unfähigkeit des Staates, einen einheimischen Filmmarkt aufzubauen, hatte zwei Gründe: Einerseits waren die öffentlichen Gelder bei Weitem nicht ausreichend, um der

Produktion dauerhaft das Leben zu sichern, andererseits verletzte der Staat «systematisch das Filmgesetz», wodurch «der Industrie auch der Zugang zu alternativer Finanzierung verstellt wurde» (etwa ein Steuernachlass für unabhängige Produzenten und die Investition von 15% der Einnahmen der Fernsehsender in die Filmproduktion) (Chalkou 2012, 250). Der griechische Filmsektor war eigentlich immer schon (auch als er in der Nachkriegszeit noch marktwirtschaftlicher organisiert war) in einer chronischen Krise, und der Staat hat selten größere Unterstützung gewährt. Der Ruf nach Reformen des Filmgesetzes durch die FOG bedeutete einen wichtigen Schritt in Richtung einer Erneuerung des griechischen Films.

Gleichzeitig wurde die Hellenische Filmakademie ins Leben gerufen. Sie folgt internationalen Modellen wie der British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) und der American Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) und besteht wiederum hauptsächlich aus Filmschaffenden. Sie verleiht jährlich Preise, ohne dass die Entscheidungen von politischen Parteien oder Gewerkschaften beeinflusst würden, wie es früher der Fall war. Mit diesen beiden Initiativen gelang es griechischen Filmemachern, ihre Forderungen in die Form eines neuen Filmgesetzes zu gießen. Unglücklicherweise wurden aber zu diesem Zeitpunkt auch die ersten Austeritätsmaßnahmen verabschiedet, wodurch eine staatliche Finanzierung erneut außer Reichweite geriet.

Nach 2009 wurden alternative Finanzierungswege erprobt. Diese Wege erinnern an das «Kino kleiner Nationen», das Hjort (2005) in ihren Arbeiten zu skandinavischen Regisseuren untersucht hat, die alternative Finanzierungsmodelle erproben, um mit kleinem Budget Kunstfilme zu produzieren, die ihnen den Zugang zur kulturellen Zirkulation sowohl im In- wie im Ausland ermöglichten. Einige der Finanzierungswege, die griechische Filmemacher gegenwärtig nutzen, beinhalten «ein Systems des Arbeitsaustauschs» (Papadimitriou 2014, 6): Filmemacher arbeiten umsonst für die Filme der anderen, und Schauspieler und Mitglieder der Crew verzichten auf Bezahlung, zumindest solange der Film noch keinen Verleih hat – eine Strategie, die Regisseur Babis Makridis als «guerrilla way» bezeichnet hat (zit. n. Routsis 2012); es gibt Koproduktionen, besonders mit europäischen Partnern; es werden Möglichkeiten des «internationalen Festival-Netzwerks (zur Stoffentwicklung, Förderung, Vorführung, Verleih)» (Kerkinos 2011) genutzt und Verbindungen mit «international orientierten Produzenten» (Papadimitriou 2014, 7) eingegangen, wie zum Beispiel mit Christos Konstandakopoulos's *Faliro House Productions*, die sowohl

die Griechische Neue Welle unterstützt als auch ausländische Independent-Regisseure wie Jim Jarmusch. Paradoxerweise hat die Krise die lang erwartete Restrukturierung des industriellen und institutionellen Rahmens des griechischen Kinos eingeleitet. Trotz der generellen Austerität hat der griechische Film von den Veränderungen in der öffentlichen Förderung und den «kreativen» Finanzierungswegen, die sich geöffnet haben, profitiert.

Wie aber hat sich die Krise auf die Filme ausgewirkt, auf die thematischen und stilistischen Entscheidungen der Regisseure? In einem Artikel, der 2011 im *Guardian* erschien, sinniert der Journalist Steve Rose: «Ist es nur ein Zufall, dass das kaputtteste Land der Welt auch das kaputtteste Kino produziert?» (Rose 2011). Er stellt eine direkte Kausalität her zwischen der Finanzkrise und den ersten Erfolgen der Griechischen Neuen Welle, *DOGTOOTH* und *ATTENBERG* (Athina Rahel Tsangari, GR 2010), und prägt einen Begriff, der fortan weite Verbreitung finden sollte: «Greek Weird Wave».

Bevor wir uns den ideologischen Implikationen des Ausdrucks «weird» widmen, können wir Roses Frage bejahen: Ja, es ist in der Tat ein Zufall, denn das Kino der «Krise» gab es schon eine Weile vor 2009. Das zeigt ein genauerer Blick auf die Filme der etwas älteren Mitglieder der Griechischen Neuen Welle. Yannis Economides ist ein gutes Beispiel, insbesondere sein erster Spielfilm *SPIRTOKOUTO* (*MATCHBOX*), der schon 2002 einige der typischen Merkmale des griechischen Kinos der Krise aufweist. «Krise» ist in diesem Zusammenhang allerdings nicht nur ökonomisch zu verstehen – finanzielle Aspekte werden, besonders in den frühen Filmen der Griechischen Neuen Welle, kaum thematisiert. «Krise» bezieht sich hier auf einen sozialen Verfall, der typischerweise in Geschichten über zerrüttete Familien und in einer strengen visuellen Sprache Ausdruck findet. In *MATCHBOX* sind beide Trends deutlich sichtbar. Die Familie ist der Ort, in dem sich eine größere gesellschaftliche Krise kristallisiert, und die Austerität liegt weniger in den finanziellen Ressourcen als in den formalen Entscheidungen. Der Film ist ein Kammerspiel, das ausschließlich im Haushalt einer kleinbürgerlichen Familie in Athen angesiedelt ist und von den Ereignissen eines heißen Sommertages erzählt, an denen sich die Spannungen zwischen den Familienmitgliedern zeigen. Die beklemmende Atmosphäre wird durch enge Kadrierungen und klaustrophobische Großaufnahmen unterstrichen. Economides verzichtet konsequent auf Kamerabewegungen und wählt stattdessen lange, statische, gekonnt kontrollierte Einstellungen. Ein Gefühl von Action wird nur durch Jump Cuts in Momenten besonderer verbaler Gewalt und durch die Wiederholung

von Banalitäten erzeugt. Wie spätere griechische «Krisen»-Filme ist *MATCHBOX* ein Film mit und über Gewalt, eine Gewalt, die allerdings weniger körperlich ist (wie in den europäischen Filmen des sogenannten *New Extremism*, vgl. Horeck/Kendall 2011) als verbal. Beschimpfungen und Beleidigungen sind ein wichtiger Bestandteil von Economides' Werk, welches das zeitgenössische Griechenland über seine geschützte Einheit, die Familie, in Frage stellt und gleichzeitig misogynie, rassistische, homophobe und patriarchale Strukturen aufzeigt, die auch schon vor der ökonomischen Schmelze und dem Aufstieg der faschistischen Partei «Goldene Morgenröte» existierten.

Wegen ihrer Beschäftigung mit der bürgerlichen Familie und ihrer Vorliebe für Gewalt und überstilisierte Formen wurden die Filmemacher der Griechischen Neuen Welle häufig mit europäischen Autoren wie Michael Haneke und filmischen Bewegungen wie Dogma 95 verglichen. Doch wenn dieser Vergleich mit Adjektiven wie *«weird»* versehen wird, dann ist das eher ein zweifelhaftes Kompliment. Neben ihrer Allgegenwart in der ausländischen Presse, vor allem in Großbritannien, wurde das Label *«weird»* auch von inländischen Kritikern übernommen. So stellt beispielsweise der Autor eines kürzlich in *Cinema* (der ältesten cinephilen Zeitschrift Griechenlands) erschienenen Artikels über die Produktionsleistung des griechischen Kinos 2013 fest:

Vielleicht ist der Begriff [«Greek weird cinema»] nicht ganz zutreffend für alle Filme, die zu internationalen Festivals unterwegs sind. [...] An sich kann jedoch die Erfindung eines Labels, aus dem sich auf die Qualität, die Aussichten und die Attraktivität der jüngsten nationalen Filmproduktion schließen lässt, nur positiv sein (Kostis Theodosopoulos 2013).

Einen negativ konnotierten Begriff zu benutzen, um die Wiedergeburt des griechischen Kinos zu beschreiben, scheint allerdings ebenso fragwürdig wie die unkritische Übernahme und Wiederverwertung dieses Labels in der in- und ausländischen Presse, durch die das griechische Kino als «anders» exotisiert wird. Der *«weird»*-Diskurs verkompliziert sich noch, wenn er in die Filme einsickert und ihren Stil und ihre Wahrnehmung beeinflusst. Dies scheint etwa in Alexandros Avranas' *MISS VIOLENCE* (2013) der Fall zu sein. Der Film erzählt von einem Patriarchen, einem scheinbar gütigen Ernährer einer großen Familie, der später als brutaler inzestuöser Pädophiler entlarvt wird. *MISS VIOLENCE* lief erfolgreich auf Festivals und wurde in Venedig uraufgeführt, wo er insgesamt vier Auszeichnungen gewann, darunter den Silbernen Löwen für die beste Regie. Abgesehen davon erhielt der Film jedoch eher

lauwarme Kritiken, die zwar seinen versierten visuellen Stil feierten, aber kritisch anmerkten, wie «vorhersehbar» er sei (Lodge 2013). Peter Bradshaws Kritik (2014) ist in dieser Hinsicht aufschlussreich: «[MISS VIOLENCE] ist ein stilbewusster Film, doch er bestärkt meine Sorge, dass griechische Filmemacher einen bewusst bizarren Manierismus kultivieren» (man beachte die Ersetzung von *weird* durch *bizar*).

Sicher ist internationale Sichtbarkeit, gerade auf Festivals, wichtig für die Nachhaltigkeit eines neuen Kinos. Doch wenn lokale Filmemacher die Erwartungen ausländischer Kritiker und des internationalen Marktes darüber, wie ihre Filme aussehen sollten, verinnerlichen, kann dies zu einer «Genrefizierung» von Nationalkinematografien führen (vgl. Farahmand 2010). Wie Azadeh Farahmand über den Einfluss internationaler Filmfestivals auf die Entwicklung des iranischen Kinos feststellt:

Festivalveröffentlichungen [...] beeinflussen unmittelbar den Produktionsprozess und wirken sich auf den visuellen Stil und die narrativen Tendenzen von Filmen aus – daher verstärken sie die generischen Qualitäten des nationalen Kinos. Die Entdeckung «des Neuen» wird zum Trendsetting. Der Zyklus entwickelt sich zu einem replizierbaren Stil, und die Grenze zwischen Entdeckung und Erfindung verschwimmt (Farahmand 2010, 267).

Im Fall Griechenlands entsteht eine interessante historische Parallele: Das erste Mal, dass griechische Autorenfilme international bekannt wurden, war in den 1960er-Jahren mit dem Erfolg von *POTE TIN KYRIAKI* (*NEVER ON SUNDAY*, Jules Dassin, GR/USA 1960) und *ALEXIS ZORBAS* (*ZORBA THE GREEK*, Michael Cacoyannis, USA/GR 1964). Kritiker haben den Filmen (zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung und später) vorgeworfen, das Rückständige an Griechenland zu exotisieren, und zwar durch Anpassung an ausländische Vorstellungen über das rohe und unterentwickelte Griechische. Ähnlich wie die Filme der 60er-Jahre, die den präindustriellen Primitivismus ästhetisierten, der durch die unkultivierte, wollüstige Figur des Zorbas verkörpert wurde, laufen auch die jungen Regisseure der 2010er-Jahre Gefahr, einen postindustriellen Primitivismus zu fetischisieren, der durch die korrupten und missbräuchlichen Patriarchen verkörpert wird, die ihre Filme bevölkern.

Dennoch lässt sich natürlich nicht leugnen, dass das griechische Kino in eine Periode beispielloser Erneuerung eingetreten ist. Es ist unklar, wie die griechische neue Welle sich entwickeln wird. Hoffentlich wird sie vermeiden, internationale Stereotype über das Griechische zu bestätigen.

Cinephilie in Zeiten der Krise: Das ‹andere› spanische Kino

Wie in Portugal und Griechenland reagieren auch Filmemacher in Spanien in kreativer Weise auf die Krise – manchmal mit großem Sinn für Ironie. Hier ein Beispiel: Möchtegern-Regisseur Daniel Castro bereitet sich darauf vor, auf einer Parkbank in der Madrider Innenstadt zu schlafen. In einem eher zweifelhaften Versuch, die bittere Kälte der Winternacht abzuschütteln, deckt er sich mit einem Poster von Woody Allens Klassiker ANNIE HALL von 1977 zu (vgl. Abb. 2).

Diese Szene stammt aus Castros Debütfilm ILUSIÓN (2013), in dem er eine Version seiner selbst spielt, einen Fernseh-Drehbuchautor, der hartnäckig versucht, seinen ambitionierten Erstlingsfilm zu finanzieren: ein Musical über den 1977 geschlossenen Pakt von Moncloa, ein politisches Schlüsselereignis des spanischen Übergangs zur Demokratie. ILUSIÓN ist ein bewusst zweideutiger Titel: Er bedeutet ‹Freude› oder ‹Hoffnung›, spielt zugleich aber auch auf das Kino als Illusion an – eine Verleugnung der Realität, die auf komische Weise durch den zielstrebigsten Regisseur verkörpert wird, dessen Freundin – verärgert über seine Weigerung, einen gesicherten, aber öden Job anzunehmen – ihn aus ihrer gemeinsamen Wohnung wirft. Auf der einen Seite verweist Daniels fiktionale Notlage auf Castros realen Druck (und den anderer Nachwuchsregisseure) bei der Finanzierung des Debütfilms. Auf der anderen Seite besitzt das komisch-unpassende Bild (Daniel liegt gegenüber der Statue von Don Quixote auf der Plaza de España – ein wenig subtiler Vergleich mit dessen wahnhaften Zielsetzungen) einen Hauch von Subversion: Für einen Moment vermag es, die bedrückende Realität durch einen aufrechten Glauben an das Kino zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist allerdings mit einem Fragezeichen versehen: Kann uns die Liebe zum Kino vor der Kälte schützen? Kann die Cinephilie eine imaginäre Lösung für eine reale Krise bieten? Mit seiner Mischung aus unbarmherziger Satire und unbezähmbarem Optimismus scheint ILUSIÓN dies zugleich zu bejahen und zu verneinen.

Castros Film ist nicht der einzige, der derart gemischte Gefühle zum Ausdruck bringt. Er ist einer unter einer wachsenden Zahl, die in Spanien außerhalb der nationalen Filmindustrie und damit außerhalb jener Strukturen produziert wurden, die durch die Finanzkrise von 2012 und die darauffolgende Rezession und sprunghaft angestiegene Arbeitslosenquote ausgehöhlt wurden. Wie in den vorangegangenen Fallstudien verläuft auch der Diskurs des spanischen Krisenkinos zwischen Scheitern und Erneuerung. Im Zentrum dieses Paradoxes



2 Daniel Castro
in *ILUSIÓN*

steht das sogenannte andere spanische Kino. Diese kritische Bezeichnung bezieht sich weniger auf eine Schule oder Bewegung als vielmehr auf eine äußerst unterschiedliche Reihe digitaler Filme, darunter viele erste oder zweite Arbeiten, die durch ein Do-it-yourself-Ethos geprägt sind. Trotz geringer Chance auf kommerziellen Vertrieb erlangte dieses andere spanische Kino schnell Sichtbarkeit auf Festivals und Online-Plattformen.

Die Zugkraft, die diese Filme entwickelten (dazu später mehr), muss in den Kontext einer schrumpfenden und zunehmend polarisierten Filmindustrie gestellt werden. Während zugleich staatliche Förderungen und private Investitionen versiegen, bündeln sich die Ressourcen (insbesondere des Fernsehens) jährlich um zunehmend weniger, aber größere Titel. Der 2009 erfolgte Wechsel zu einem Fördersystem, das auf die Steigerung des Schwellenbetrags privater Investitionen in die Filmproduktion zielte, das Schrumpfen zweckgebundener Staatsgelder (von 88,3 Mio. Euro im Jahr 2010 zu 33,7 Mio. Euro 2014) sowie der steile Anstieg der Mehrwertsteuer auf kulturindustrielle Produkte 2012 (von 8 auf 21%, dem höchsten Wert innerhalb der Eurozone) führten zu Konfrontationen zwischen Regierung und Industrievertretern (vgl. Prieto 2013; Triana-Toribio 2014). Hinzu kamen die Kosten der Digitalisierung des Kinos und wuchernde Onlinepiraterie in Spanien (vgl. Evans 2009), die beide den Vertriebssektor besonders schwer trafen.⁴

Die allgemeine Krise dieses Sektors verschärft die prekäre Lage der heimischen Filmproduktion, die verschlimmert wird durch das lang

4 Ein Beispiel ist die Schließung der meisten ihrer 200 Kinosäle durch Alta Films, eine der größten Arthouse-Ketten in Spanien, im April 2013.

anhaltende Ungleichgewicht zwischen einer großen Zahl produzierter Filme und dem prozentual sehr kleinen Anteil, der die Kosten wieder einspielt (vgl. Jordan 2011, 19ff). Luis Alonso García wies bereits 2003 darauf hin, dass der Krisendiskurs die spanische Nationalkinematografie zu bestimmen scheint und dabei Probleme struktureller Art verdeckt. Dazu gehört die Abhängigkeit von Subventionen, die von der ersten demokratischen Regierung allzu großzügig gestattet wurden, die Verbreitung von nicht-lebensfähigen Produktionsfirmen und das Schrumpfen der Fernsehinvestitionen in die Filmproduktion seit 2002 – allesamt Schlüsselfaktoren in einer maroden Industrie, die unter einer endemischen De-Kapitalisierung und Atomisierung leidet (vgl. Ansolá González 2003, 50f). Kurz gesagt zeigt der aktuelle Krisendiskurs die historische Ghettoisierung des spanischen Kinos innerhalb des inländischen Marktes lediglich deutlicher: Es scheint dazu verurteilt, die Rolle des kulturell ‚Anderen‘ gegenüber dem eigenen primären Zielpublikum zu spielen (vgl. Cerdán/Castro de Paz 2003, 38).

Vor dem Hintergrund dieser eher düsteren Lage sind die Bestrebungen seitens der Kritiker zu verstehen, die Marginalität des spanischen Kinos positiv zu wenden.

Seit 2013 wird die Idee eines ‚freien‘ und ‚alternativen‘ Kinos aktiv in Blogs und Teilen der nationalen Presse vorangetrieben (vgl. Vázquez 2013; Belinchón 2013). Insbesondere *Caimán: Cuadernos de Cine*, eine cinephile Fachzeitschrift in der Tradition der französischen *Cahiers du cinéma* und der britischen *Sight & Sound*, trieb energisch die Idee des anderen spanischen Kinos (als Zeichen einer sich verändernden Filmkultur) voran. Dieser Idee widmet sich etwa die Ausgabe vom September 2013, deren Leitartikel von Carlos Losilla den Titel «Un impulso colectivo» («Eine gemeinsame Anstrengung») trägt. Die Liste der 52 Filmemacher, die zeitgleich auf der *Caimán*-Website veröffentlicht wurde,⁵ kann allerdings kaum als eine Gruppe oder Generation bezeichnet werden (schon weil manche von ihnen in den 1960ern, andere in den frühen 80ern geboren wurden). Darüber hinaus legt diese Liste eine Kontinuität zum früheren Independentkino nahe (insbesondere zur Wiedergeburt des experimentellen Dokumentarfilms in Katalonien in den frühen 2000ern). Die Filme bedienen sehr breit gefächerte Formate, Stile und Sensibilitäten: Experimentelle Dokumentarfilme, darunter einige, die mit der 15M-Protestbewegung

5 Los nombres de este ‚nuevo‘/‚otro‘ cine español. In: *Caimán. Cuadernos de cine*. Online. 30.08.2013. <https://www.caimanediciones.es/los-nombres-de-este-nuevo-otro-cine-espanol>.

verbunden sind wie *VIDAEXTRA* (Ramiro Ledo, SP 2013), Essayfilme wie *MAPA* (León Siminiani, SP/IND 2012), experimentelle Fiktionen wie *LOS ILUSOS* (*THE WISHFUL THINKERS*, Jonás Trueba, SP 2013) oder *EL FUTURO* (Luis López Carrasco, SP 2013) und zukünftige Kultfilme, die Genrekodes subvertieren, wie *STOCKHOLM* (Rodrigo Sorogoyen, SP 2013), *DIAMOND FLASH* (Carlos Vermut, SP 2011) oder *URANES* (Chema García Ibarra, SP 2013). Am oberen Ende umfasst das andere spanische Kino Festivalfilme, die teilweise national und regional gefördert werden, und Fernsehfilme wie Fernando Francos *LA HERIDA* (*WOUNDED*, SP 2013), der im gleichen Jahr den Sonderpreis der Jury und die Auszeichnung für die beste Schauspielerin in San Sebastian gewann, oder Albert Serras *HISTÒRIA DE LA MEVA MORT* (*STORY OF MY DEATH*, SP/F 2013; Goldener Leopard in Locarno 2013). Am unteren Ende finden sich Filme, die sozusagen *underground* hergestellt wurden – persönliche Projekte mit kleiner Besetzung, fast oder vollständig eigenfinanziert (*STOCKHOLM* griff beispielsweise auf Crowdfunding zurück), die ihr Publikum gezielt in sozialen Netzwerken adressieren und über VOD-Plattformen wie *#littlesecretfilm*, *márgenes* und *PLAT* zugänglich gemacht werden.

Getreu ihrer Autorenfilm-Agenda hebt *Caimán* die ästhetische Abenteuerlust als das entscheidende Merkmal des anderen spanischen Kinos hervor (vgl. Losilla 2013, 6) und beschreibt, was man die Reaktivierung einer cinephilen Kultur des Sehens, Schreibens und Teilens nennen könnte, die durch den digitalen Kontext ermöglicht und transformiert wird (vgl. Fernández Labayen/Oroz/Cerdán 2013). Diese symbolische Ökonomie bringt drei Paradoxien zum Ausdruck: einen Diskurs minimaler Sichtbarkeit und maximaler (Selbst-)Entblößung, das Pflegen einer Gruppenidentität auf der Grundlage einer Kultivierung extrem individualistischer Stile und einen engagierten Bezug zur Gegenwart, der allerdings zweideutig und frei von offener politischer Kritik ausfällt.

Filme über das Filmemachen wie *ILUSIÓN* machen das erste Paradox besonders sichtbar. Buch, Regie, Hauptrolle und die gesamte Finanzierung wurden von Castro übernommen. Der Film wurde in den Häusern von Freunden und im öffentlichen Raum von Madrid mithilfe einer minimalen (unbezahlten) Crew und anderen befreundeten Filmemachern (David Trueba, Félix Viscarret und Victor García León) gedreht, die kleine Rollen übernahmen. Mit einer Laufzeit von nur 61 Minuten zielte *ILUSIÓN* nicht auf kommerzielle Veröffentlichung. Stattdessen wurde er in kleinen Festivals mit Fokus auf das spanische Kino (darunter Málaga, Barcelona, Nantes und Toulouse) gezeigt, bevor er

auf der Bezahl-Streaming-Plattform *Filmin* angeboten wurde. Im Stil der performativen Komödien von Nanni Moretti und Woody Allen spielt Castro einen glücklosen Filmemacher, der naiv an den Wert seines Projekts glaubt, der es aber nur schafft, einen exzentrischen älteren Produzenten zu überzeugen, der sich als senil erweist und von dessen Sohn für unmündig erklärt werden muss. Die Entblößung ist finanziell, aber auch persönlich: Die filmische Satire kämpft gegen zunehmend demütigende Situationen und verwischt bewusst die Grenze zwischen Schauspieler/Regisseur und Figur, zwischen der fiktionalen Erzählung und den realen Produktionsbedingungen. *ILUSIÓN* feiert und parodiert die Figur des kreativen Auteurs, der den Bezug zur harten Realität verminderter Ressourcen und schwindender Zuschauer verliert. Persönliche Filme sind ein weltfremdes Unternehmen – etwas, das allein die Existenz von *ILUSIÓN* verstärkt und dem sie zugleich widerspricht.

Das zweite Paradox liegt in dem eigenwilligen Charakter vieler dieser Filme, die dennoch auf die Komplizenschaft der Zuschauer durch subjektive Adressierung zielen. Diese Komplizenschaft erstreckt sich auch auf die Beziehung zwischen den Filmemachern. Regisseure treten gemeinsam in den Medien auf, zeigen einander ihr Arbeitsmaterial und unterstützen sich gegenseitig bei den Dreharbeiten. Aus den öffentlichen Freundschaftsnetzwerken entsteht ein Gemeinschaftsgefühl, das durch die gemeinsame Sprache der Cinephilie geleitet wird. Aber es gibt auch den Wunsch, einen geteilten Raum mit dem Publikum aufzubauen. So wurde Siminianis Debütfilm *MAPA* als Modellfall für neue Vertriebsstrategien diskutiert, die durch die Idee der Gemeinschaft und den Gebrauch digitaler Medien eine größere Nähe zu den «Konsumenten» fördern. Bevor ihre Filme eine begrenzte kommerzielle Veröffentlichung erhielten, veranstalteten die Regisseure nicht-kommerzielle Vorführungen (zumeist in Kinematheken und Kulturzentren) in dreizehn spanischen Städten (Fernández Labayen/Oroz/Cerdán 2013, 8). Jonás Trueba gab die Suche nach einem kommerziellen Vertrieb seines zweiten Films *THE WISHFUL THINKERS* auf und entschied sich stattdessen dafür, ihn selbst zu vertreiben. Er tourte mit ihm quer durch Spanien und zeigte ihn an alternativen Vorführorten; eine Erfahrung, die er mit den Gigs eines Musikers verglich (vgl. Martín 2013). Trotz der Komplexität von Produzenten-Nutzer-Beziehungen in der digitalen Ära arbeitet das andere spanische Kino darauf hin, eine Gemeinschaft in einer Weise zu begründen, die der Cinephilie der ersten Welle nicht unähnlich ist. François Truffauts enthusiastischer Ruf nach dem «Film von Morgen» im Jahr 1957 gilt noch immer: «Der Film von morgen wird dem ähneln, der ihn gedreht hat, und die An-

zahl der Zuschauer wird proportional zu der Anzahl seiner Freunde sein.» (Truffaut 2000, 338).

Der Bezug zur Cinephilie der ersten Welle ist nicht nur auf den Zirkulationsmodus von *THE WISHFUL THINKERS* übertragbar, der jede Vorführung in ein Treffen von Unterstützern und Sympathisanten verwandelte; er bietet sich auch stilistisch und thematisch an, da Truebas Madrid-Film mit seinem improvisierten Stil und dem Fokus auf die Jugend in der Großstadt stark an die französische *Nouvelle Vague* erinnert. *THE WISHFUL THINKERS* versteht sich selbst (so ein Zwischentitel am Anfang) als ein «Film zwischen den Jahreszeiten» («película de entretiempo»). Wie die kleine Crew von Freunden, die den Film in ihrer Freizeit drehte, so werden auch die Figuren in Momenten der Untätigkeit gezeigt, an der Peripherie der Ökonomie. Sie sitzen in der Gegenwart fest, doch der Film entleert in problematischer Weise die Gegenwart ihrer politischen Dringlichkeit. Gefilmt in sprödem Schwarzweiß auf abgelaufenem 16mm-Kodak-Material, erscheint das gefilmte Madrid stilvoll und bohemistisch, und der Film enthüllt seinen Produktionsprozess mit Godardschem Genuss. Truebas Film ist zweifellos ein Schritt zurück in die Vergangenheit, aber wir können ebenso behaupten, dass er sich entschlossen mit der Zukunft beschäftigt.

So kommen wir zum dritten Paradox: die Beschäftigung des anderen spanischen Kinos mit dem, was wir die Zukunft der Vergangenheit nennen könnten. *THE WISHFUL THINKERS* enthüllt melancholisch die Sackgasse der Cinephilie, die mit der Generation staatlich geförderter Regisseure der Mittelklasse aus der spanischen *Transición*, der Zeit des Übergangs von Diktatur zu Demokratie, verbunden ist (vgl. Triana-Toribio 2014, 73ff). Doch er führt auch diese Tradition fort (sogar buchstäblich, wenn wir bedenken, dass Trueba der Jüngste aus einer Familie von Filmemachern ist, die einen bedeutenden Teil jener Generation darstellen), auch wenn ein solches Modell nicht länger lebensfähig ist. In *ILUSIÓN* spielt das Recycling von Zeichen der *Transición* durch inkongruente Elemente der Konsumkultur auf die gewandelte Beziehung der gegenwärtigen Generation mit der jüngeren Geschichte an: In einem kitschigen Witz erweist sich Daniels Handyklingelton als eine Aufnahme der berühmten Losung «Spanier, Franco ist gestorben!», die den Tod des Diktators im nationalen Fernsehen verkündete. Diese Filme signalisieren, dass sich der auferlegte Konsens, auf dem die Kultur der spanischen Demokratie errichtet wurde, allmählich dem Ende nähert.

Momentan ist das andere spanische Kino ein anhaltendes Phänomen, das widerwillig an die Sprache der Krise gebunden ist. Filme

werden oft als «low-budget» oder «Nullkostenkino» präsentiert,⁶ ein Etikett, das viele als einen neoliberalen Angriff auf die Fundamente einer professionalisierten Industrie ablehnen, aber auch als ein Trostpflaster für den Ehrgeiz junger Filmemacher, die von der Peripherie ins Zentrum vorrücken wollen (vgl. Vázquez 2013). Gonzalo de Pedro Amatria warnt eindrücklich vor den Gefahren einer filmökonomischen Blase: Es gibt eine Fülle von Debütfilmen, aber keine Garantie für eine nachhaltige Karriere (2014, 11). Allerdings sind diese Schwächen – die Paradoxien des anderen spanischen Kinos – vielleicht auch die Grundlage ihrer Stärke. Die Filme können vielleicht keine beachtliche Rendite erzeugen, doch der cinephile Dialog, der von Kritikern, Kulturinstitutionen, Filmemachern und ihren Zuschauern unterhalten wird, injiziert eine nicht-quantifizierbare Dosis kulturellen Kapitals in den angeschlagenen Körper des spanischen Kinos.

Das andere spanische Kino kann eine Auffrischung für das krisen-gebeutelte nationale Kino bedeuten, wenn auch nur eine temporäre. Ein Artikel in *Variety* resümiert: «Es ist kein nachhaltiges Geschäftsmodell. Doch angetrieben durch kreative Freiheiten bleiben diese Filme überzeugende Visitenkarten für den Tag, an dem Spaniens Wirtschaft endlich geflickt ist.» (Hopewell and De Pablos 2013). Zusammengefasst bietet die Cinephilie also eine mögliche Antwort auf den Krisen-diskurs. Mit seinen prekären Mitteln und riskanten Entscheidungen erzählt das andere spanische Kino von unterschiedlichen Krisenformen (persönlichen, generationellen), widersteht aber der Erwartung, die Lage der Nation zu *repräsentieren*. Es will nicht *das* Kino der Krise werden. Stattdessen erzeugen diese Filme eine reichhaltige Reflexion der Rolle des Kinos im Angesicht der dauerhaften sozialen und kulturellen Folgen der Rezession. Es ist der erneuerte Glaube an das Kino, das Ethos der Cinephilie hinter dieser «gemeinsamen Anstrengung», die das fruchtbarste Prüfgelände für die Paradoxien der Zukunft der spanischen Filmindustrie bieten können.

6 In Barcelona wurde 2013 eine Reihe von Filmen unter dem Label «Cine Low Cost» vorgeführt: <http://cine-low-cost.tumblr.com/>.

Schlussbemerkung: Die Krise neu denken

Die parallele Diskussion über die Auswirkungen der Krise auf die Nationalkinematografien von Portugal, Griechenland und Spanien hat drei zentrale Punkte hervorgebracht: Erstens argumentieren wir gegen einen kontingenten Ansatz zum Krisendiskurs und für eine durchdachtere Erklärung seines strukturellen Charakters. Angesichts der Negativrekorde – zum Beispiel 2012 als «Jahr Null» des portugiesischen Kinos und als Jahr von Spaniens explosionsartiger Mehrwertsteuererhöhung auf Kulturprodukte – verweist unsere Analyse auf die Wiederkehr solcher Krisenaspekte in Debatten um die Beziehung der drei Nationalkinematografien zu ihrem heimischen Publikum. Umgekehrt müssen positive Rekorde – wie der internationale Erfolg von Lanthimos' *DOGTOOTH* im Jahr 2009, der als Aushängeschild des griechischen Krisenkinos herangezogen wurde – im Kontext von Vor-Krisen-Tendenzen betrachtet werden.

Zweitens bedeutet die Umkehrung des Krisendiskurses eine Reaktivierung dessen, was Hjort (2005, 18–23) eine «Kultur der Gabe» nennt: Gegenseitige Hilfe und konkrete Solidarität, um künstlerische Filme machen und in verschiedenen Bereichen neue Strukturen aufbauen zu können, sowohl im nationalen Kontext als auch in transnationaler Zusammenarbeit. Dieses Phänomen kann bei der Entstehung von Gemeinschaften in allen drei Ländern beobachtet werden, ob als gemeinsame Front gegen die destruktive Politik in Portugal, in Gestalt neuer Organisationen zum Umbau der Filmkultur wie in Griechenland (mit der frisch gegründeten Hellenischen Filmakademie) oder als öffentliches Freundschaftsnetzwerk wie im Fall Spaniens.

Drittens entstehen neue Möglichkeiten der Internationalisierung, die für die Filmemacher einen Kontrapunkt zu den Einschränkungen bedeuten. Festivalzirkulation ist ein bedeutender Faktor, wie die Erfolge von *DOGTOOTH*, *TABU* oder *HISTÒRIA DE LA MEVA MORT* in Berlin, Cannes und Locarno zeigen. Koproduktionen sind ein weiterer: Die portugiesischen und griechischen Industrien suchen Expansionen durch kulturelle und sprachliche Achsen (z.B. die Idee einer lusophonen Allianz zwischen Portugal und Brasilien) und in Zusammenarbeit mit europäischen Partnern wie im Fall von Yannis Economides' *STRATOS (TO MIKRO PSARI)*, der durch griechische, deutsche und zyprische Kooperation ermöglicht und als Fallbeispiel auf dem 11. *Berlinale Co-Production Market* 2014 präsentiert wurde.

Aufgrund der kontinuierlichen Produktion eines populären Kinos in diesen Ländern besteht auch weiterhin Grund für Optimismus. Dies

vorausgeschickt, sollten die eröffneten Möglichkeiten für das andere europäische Kino nicht die anstehenden, sehr ernsten Probleme verdecken. Rosalind Galt (2013, 81) warnt zu Recht vor einer Vereinnahmung – unter der Rubrik des Weltkinos – von Modi politischer Repräsentation durch die kulturellen Institutionen neoliberaler Globalisierung. Diese Warnung betrifft vor allem den Hang zur Selbstexotisierung in der Griechischen Neuen Welle (trotz ihrer parallelen Übernahme von «Guerilla»-Filmpraktiken) und die Gefahr, dass basisdemokratische Produktionsweisen von hierarchischen Geschäftsmodellen in Spanien angeeignet werden könnten. Das gegenwärtige Filmschaffen in Portugal, Griechenland und Spanien reagiert in kreativer Weise auf die negative Sichtbarkeit der Rezession in Europa (vgl. Harrod/Liz/Timoshkina 2014) und versucht über verschiedene Strategien, den Institutionen, Kritikern und Filmemachern wieder Handlungsmacht zurückzugeben. Diese Umwandlung seiner strukturellen Schwächen in Stärken, gegen den Strich der Krisenlogik, macht es zum einzigartigen Gegenstand fruchtbarer Fallstudien, um die gegenwärtige Filmpraxis in Europa innerhalb des Globalisierungskontexts zu untersuchen.

Aus dem Englischen von Guido Kirsten und Chris Tedjasukmana

Literatur

- Alonso García, Luis (2003) Una adormilada serpiente en invierno. In: *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Hg. v. Ders. Madrid: Ocho y Medio, S. 7–19.
- Ancine (2014) Ancine: lança novo edital de coprodução Brasil-Portugal. 03.04.2014. [<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-lanovo-edital-de-coprodu-o-brasil-portugal> (letzter Zugriff am 05.08.2014)].
- Ansola González, Txomin (2003) Una crisis tan interminable como enmascarada. In: *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Hg. v. Luis Alonso García. Madrid: Ocho y Medio, S. 41–55.
- Baptista, Tiago (2010) Nationally Correct: The Invention of Portuguese Cinema. In: *P: Portuguese Cultural Studies* 3, S. 3–18.
- Belinchón, Gregorio (2013) Hago otro cine... luego existo. In: *El País* v. 07.11.2013. [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/07/actualidad/1383860563_955814.html (letzter Zugriff am 15.08.2014)].
- Bradshaw, Peter (2014) MISS VIOLENCE Review: Macabre Tale of Evil and Greek Anguish. In: *The Guardian* v. 19.06.2014. [<http://www.theguardian.com>]

- an.com/film/2014/jun/19/miss-violence-review-evil-and-greek-anguish (letzter Zugriff am 29.08.2014)].
- Cardoso, Joana Amaral (2013) Há cem anos ou agora, em livro ou em filme, *Os Maias* são Portugal. In: *Público* v. 22.12.2013. [<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/ha-cem-anos-ou-agora-em-livro-ou-em-filme-os-maias-sao-portugal-o-mesmo-endividado-obcecado-com-classes-sociais-e-jantaradas-1617151>] (letzter Zugriff am 05.08.2014)].
- Castro de Paz, José/Cerdán, Luis/Cerdán Josetxo (2003) La crisis como flujo. In: *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Hg. v. Luis Alonso García. Madrid: Ocho y Medio, S. 23–39.
- Chalkou, Maria (2012) A New Cinema of ‘Emancipation’: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s. In: *Interactions: Studies in Communication & Culture* 3,2, S. 243–261.
- Coelho, Alexandra Lucas (2012) 2012 é o ano zero do cinema português. In: *Público* v. 06.10.2012.
- Costa, João Bénard da (1991) *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- De Pedro Amatria, Gonzalo (2014) Esplendor y Pavor. In: *Caimán. Cuadernos de Cine*. Especial 4,18, S. 10–11.
- Demopoulos, Michel (2011) Neo Aima Kyla stis Feves tou Ellinikou Cinema. In: *Cinema* 219, S. 52.
- Evans, Chris (2009) All peer-to-peer activity may soon be outlawed. In: *Screendaily*, v. 09.07.2009. [<http://www.screendaily.com/all-peer-to-peer-activity-may-soon-be-outlawed/5003443.article>] (letzter Zugriff am 15.08.2014)].
- Farahmand, Azadeh (2010) Disentangling the Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema. In: *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Hg. v. Rosalind Galt & Karl Schoonover. Oxford: Oxford University Press, S. 263–281.
- Fernández Labayen, Miguel/Oroz, Elena/Cerdán, Josetxo (2013) Producción y circulación del documental en el entorno digital: El caso de *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012). In: *Télos: Cuadernos de comunicación e innovación* 96, S. 72–81.
- Galt, Rosalind (2013) Default Cinema: Queering Economic Crisis in Argentina and Beyond. In: *Screen* 54,1, S. 62–81.
- Harrod, Mary/Liz, Mariana/Timoshkina, Alissa (2014) The Europeanness of European Cinema: An Overview. In: *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*. Hg. v. Dies. London: I.B. Tauris, S. 1–13.
- Hjort, Mette (2005) *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: The University of Minnesota.
- Hopewell, John/de Pablos, Emiliano (2013) Spain’s Recession Calls for Creative Film Financing. In: *Variety* v. 18.05.2013. [<http://variety.com/2013/film/features/spanish-cinema-1200478067>] (letzter Zugriff am 15.08.2014)].

- Jordan, Barry (2011) Audiences, Film Culture, Public Subsidies: The End of Spanish Cinema. In: *Spain on Screen: Developments in Contemporary Spanish Cinema*. Hg. v. Ann Davies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 19–40.
- Kerkinos, Dimitris (2011) Young Greek Cinema: Greek Cinema Against Social Decay [http://www.kviff.com/en/about-festival/history-past-years/2011/program/?s=341 (letzter Zugriff am 29.08.2014)].
- Lodge, Guy (2013) Venice Film Review: MISS VIOLENCE. In: *Variety* v. 01.09.2013. [http://variety.com/2013/film/reviews/miss-violence-review-venice-1200595937/ (letzter Zugriff am 29.08.2014)].
- Losilla, Carlos (2013) Un impulso colectivo. In: *Caimán. Cuadernos de Cine* 19,70, S. 6–8.
- Martín, Miluca (2013) Jonás Trueba: «Si quieres hacer cine, no dejas de hacerlo porque haya una crisis». In: *El Asombrario & Co* v. 15.04.2013. [http://el-asombrario.com/jonas-trueba-si-quieres-hacer-cine-no-dejas-de-hacerlo-porque-haya-una-crisis/ (letzter Zugriff am 15.08.2014)].
- Papadimitriou, Lydia (2014) Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis. In: *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* 2 (Special Issue: Contemporary Greek Film Cultures), hg. v. Mikela Fotiou, Tonia Kazakopoulou & Philip Phillis, S. 1–19.
- Prieto, Carlos (2013) La multimillonaria deuda estatal que acabará con el cine español. In: *El Confidencial* v. 03.10.2013. [http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-03/la-multimillonaria-deuda-estatal-que-acabara-con-el-cine-espanol_35922/ (letzter Zugriff am 15.08.2014)].
- Rose, Steve (2011) Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema. In: *The Guardian* v. 27.08.2011. [http://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema (letzter Zugriff am 29.08.2014)].
- Routsi, Anna (2012) Babis Makridis at elculture.gr. In: *Elculture.gr* v. 21.02.2012. [http://www.elculture.gr/elcblog/article/makridis-186896 (letzter Zugriff am 29.08.2014)].
- Theodosopoulos, Kostis (2013) Elliniko Cinema 2013: E Anaskopisis. In: *Cinema* v. 29.12.2013. [http://www.ego.gr/cinemag/article.asp?catid=28049&subid=2&pubid=129596090 (letzter Zugriff am 29.08.2014)].
- Traquina, Nelson (1994) Portuguese Cinema: In the Doldrums of Neglect. In: *European Journal of Communication* 9, S. 291–309.
- Triana-Toribio, Núria (2014) Residual Film Cultures: Real and Imagined Futures of Spanish Cinema. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 91,1, S. 65–81.
- Truffaut, François (2000) *Le plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma*. Hg. v. Jean Narboni & Serge Toubiana. Paris: Cahiers du cinéma.
- Vázquez, Anabel (2013) Nuestro otro cine. In: *El Periódico de Catalunya. Dominical* v. 03.02.2013, S. 30–34.