

Malte Hagener

Mette Hjort, Scott MacKenzie (Hg.): Film & Nation

2002

<https://doi.org/10.17192/ep2002.1.2317>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hagener, Malte: Mette Hjort, Scott MacKenzie (Hg.): Film & Nation. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 19 (2002), Nr. 1, S. 33–36. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2002.1.2317>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Mette Hjort, Scott MacKenzie (Hg.): Film & Nation

London, New York: Routledge 2000, 332 S., ISBN 0-415-20863-7, £ 14.99

Auf der Berlinale 2001 kursierte die Losung, „kein genuin deutscher Film“ sei im Wettbewerb vertreten. Wie und wo diese Aussage ihren Ausgang nahm, ist ein Fall für die Historie. Dass zwei Filme dort vertreten waren, die mit mehrheitlich deutschem Geld gedreht wurden, muss noch einmal festgehalten werden: Jean-Jacques Annauds Stalingrad-Saga *Enemy at the Gates* (2001) und Philippos Tsitos' *My Sweet Home* (2000) – vielleicht wurde da jemand durch fremdländisch klingende Titel und Namen in die Irre geführt. Sei es tumbe Schludrigkeit, absichtsvolle Berechnung oder dreiste Börsartigkeit, es erstaunt doch, wie Debatten über Festivalpolitik noch immer ein nationales Argument benötigen. Ob man nun den deutschen Film abstrafen will, weil er zu schlecht sei, den scheidenden Festivalleiter, weil sein Deutsch auch nicht besser sei als die Filme deutscher Provenienz, oder das Festival, weil es zu viel Geld, aber zu wenig Verstand habe, macht in diesem Fall wenig aus. Freilich ist das „Nationale“, trotz aller pan-europäischen Lippenbekenntnisse, noch immer eine entscheidende Kategorie der europäischen Filmkulturen.

Nicht nur deshalb lohnt eine Auseinandersetzung mit dem Komplex Film und Nation, den dieser Sammelband bietet. Eine Standardreferenz eines großen Teils der Aufsätze ist Benedict Andersons *Imagined Communities* (London 1983, dt.: *Die Erfindung der Nation*. Frankfurt/Main 1988). Zentrale Bedeutung misst Anderson der Druckerpresse zu, denn Sprache bildet in diesen modernistischen Beschreibungen des Konzeptes Nation das Schlüsselement. Gedruckte Sprache ist in der Lage, auch jenseits der direkten persönlichen Interaktion Kommunikation zu stiften. Kino, Malerei oder Fotografie sind für Anderson zunächst kein Thema, denn Bilder sind erst einmal nicht national festgelegt, wie dies jede sprachliche Äußerung qua Sprache und Dialekt ist. Das Kino und die Nation sind also zwei Begriffskomplexe, die nicht so unmittelbar in Kontakt treten wie beispielsweise Literatur und Nation. Direkt mit Andersons These von der Nation als erfundenem Objekt setzt sich Anthony Smith auseinander, der darauf hinweist, dass zwar nationale Mythen nicht einer historiografischen Akkuratess standhalten, jedoch sehr wohl auf (geschichtliche, kulturelle...) Tatsachen zurückgreifen, die zugleich poetisch und populär aufbereitet werden – Smith bezieht sich hier vor allem auf Eisenstein. Zugleich nutzt er Eisenstein als Argument gegen die elitären sprachbasierten Konzepte der Nation, denn auch in populären bildlichen Traditionen lebten Konzepte von Nationen fort. Um Eisenstein geht es auch in Noël Carrolls und Sally Banes' Beitrag zum Film *Die Generallinie* (1926-29), der – so das Fazit ihrer Analyse – am Projekt der Erschaffung einer Nation (der Sowjetunion) mitwirkt, indem „das Alte und das Neue“, die industrielle Stadt und das agrarische Land, miteinander ausgesöhnt werden.

Eine Reihe von Beiträgen setzt sich vor allem theoretisch mit den verschiedenen Versuchen auseinander, die in der Filmwissenschaft gemacht wurden, Nationalkinematografien zu umreißen und zu beschreiben. Dabei beschäftigt Philip Schlesinger sich vor allem mit Ansätzen zu Frankreich, England und Italien, die implizit auf Annahmen der Sozialwissenschaft basieren. Andrew Higson befragt und differenziert seine eigenen Konzepte in Hinsicht auf eine zunehmende Hybridisierung und Fragmentarisierung. Mette Hjort versucht am Beispiel von Dänemark, die Themen aufzuschlüsseln, mithilfe derer die Nation in den Medien dargestellt wird, während Ian Jarvie und Susan Hayward die theoretischen Grundlagen der „Nationalkinematografien“ einer kritischen Neuuntersuchung unterziehen.

Auf zumindest drei Ebenen gerät die Idee des nationalen Kinos, auch in ihrer liberalen und nicht-normativen Form, derzeit ins Schlingern. Innerhalb der meisten Nationalstaaten macht sich zunehmend eine fragmentarisierende Tendenz bemerkbar: Gehört das französische *cinéma beur* nicht auch dem Maghrebkino an und weist es nicht viele Gemeinsamkeiten mit den Filmen von asiatischstämmigen Engländern und den Werken von deutsch-türkischen Regisseuren auf? Sind sich die Freuden und Ängste der kulturellen Hybridität in der westlichen Welt nicht wechselseitig viel ähnlicher als die innerhalb eines nationalen Raumes entstandenen Filme? Mit anderen Worten: Hat Fatih Akin nicht viel mehr mit Atom Egoyan und Hanif Kureishi, selbst mit Scorsese und Coppola zu tun als mit Wim Wenders und Edgar Reitz? Auch solchen Fragen geht Scott MacKenzie anhand von ethnografischen Filmen und Videos aus Quebec und Brasilien nach.

Die zweite Ebene, auf der die modernistische Vorstellung vom nationalen Kino zunehmend bedrängt wird, bezieht sich auf das zwar langsame, aber doch unaufhaltsame Vordringen der EU-Bürokratie, die gerade in Bezug auf Produktion und Vertrieb europäischer Filme eine kaum zu unterschätzende Rolle spielt. Es ist absehbar, dass recht bald der wirtschaftspolitische und institutionelle Bezugsrahmen für audiovisuelle Produkte primär nicht mehr auf der Ebene des Nationalstaates liegen wird, sondern bei der Brüsseler Verwaltung. Dass diese Entwicklung eine Geschichte hat, zeigt Tim Bergfelder in seinem Beitrag über die „verschwindende Nation“ in den europäischen Co-Produktionen der fünfziger und sechziger Jahre, die auf populären europäischen Genres und Mustern beruhen – Karl May, Edgar Wallace, Dr. Mabuse und James Bond. Den Gegenpol zu diesen supra-nationalen Institutionen bilden die Nationen innerhalb von Nationen oder die „emergent nations“: Duncan Petrie berichtet über Schottland und Entwicklungen in den neunziger Jahren, insbesondere über institutionelle Rahmenbedingungen vor allem in der Filmproduktion.

Die dritte Ebene ist schließlich die Globalisierung, die dazu führt, dass sich inzwischen jeder über Video, DVD, Internet und Satellit sein eigenes (Heim-) Kinoprogramm zusammenstellen kann. Ob Bollywood oder Hongkong, ob ara-

bisches Melodram oder brasilianische Telenovela – fast alles ist jederzeit überall verfügbar und bezahlbar, so dass das Angebot zunehmend global wird. Ulf Hedetöft unterzieht in diesem Zusammenhang die Rezeption von Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998) in den USA, Dänemark und Frankreich einer Analyse und kommt zu dem Ergebnis, dass die „framer“ (also die so genannte Medienöffentlichkeit) national sehr unterschiedlich auf diesen Film reagierten. Hieraus ließe sich die These ableiten, dass ein Hollywoodfilm – als ein „nationaler“ Film – im Ausland durchaus in verschiedenen Kontexten gesehen werden kann, also Nation sicher kein essentialistisches Konzept ist, sondern nach den jeweiligen Subjektpositionen der Rezeptionsperson ganz anders bewertet werden kann. Auch Jane Gaines verweist in ihrer Parallelanalyse von *The Birth of a Nation* (1915) und dem südafrikanischen *De Voortrekkers* (1916) auf den Rezeptionsrahmen, der die Idee der jeweiligen Nation ganz unterschiedlich bewerten kann.

Besonders die Betonung von Nationen, die westeuropäische Modelle zumindest differenzieren, wenn nicht sogar essentialistische modernistische Theorien der Nation dekonstruieren, macht die Sammlung richtungsweisend. Um Indonesien, eine Nation jüngerer Datums, geht es in Martin Roberts' Studie von drei IMAX-Filmen, die er als Verlängerung des kolonialen Diskurses im Tourismus sieht. Sumita S. Chakravarty untersucht die Darstellung der Terroristen im indischen Kino. Indien erscheint als Nation wiederum als Sonderfall und zunehmend wird klar, dass die europäischen Grundzüge der Nation eine Ausnahme darstellen – und nicht umgekehrt. Während im traditionellen Verständnis die Nation retrospektiv einen Staat begründen und ein Gebiet naturalisieren muss, war dies im Fall von Polen umgekehrt: Polen war lange Zeit als Staat inexistent und überdauerte nur als imaginiertes Konstrukt – als imaginierte Gemeinschaft innerhalb eines imaginierten Staatsgebietes. Dieses verschiebt sich im 20. Jahrhundert erneut und wird durch die Ostbindung im Warschauer Pakt verstärkt; – wie sich dies vor allem in einigen Filmen Andrzej Wajdas spiegelt, untersucht Paul Coates. Die Türkei steht historisch zwischen den »klassischen« europäischen Nationalstaaten auf der einen Seite und den postkolonialen Nationen Afrikas und Asiens auf der anderen Seite. Kevin Robins und Asu Aksoy untersuchen, wie sich die kemalistische Zwangs-Modernisierung im türkischen Kino zeigt. Eric Rentschler kommt angesichts des deutschen Kinos, das auf das zwar gefeierte doch kommerziell erfolglose New German Cinema und den Fall der Mauer folgte, zu dem Ergebnis, dass es sich dabei um ein „cinema of consensus“ handelt. Charles Lindholm und John A. Hall beleuchten vor allem die Wurzeln von Frank Capras optimistischer New Deal-Trilogie in der US-amerikanischen politischen Theorie.

Um noch einmal zu unserem Eingangsbeispiel zurückzukehren: Der Siegerfilm der Berlinale *Intimacy* (2000) wurde übrigens mit französischem und italienischem Geld von einem französischen Regisseur inszeniert, der lange in Italien

gearbeitet hat (aber auch als Darsteller in Filmen von ägyptischen, exil-chilenischen oder polnischen Kollegen aufgetreten ist), nach Geschichten eines pakistanisch-stämmigen Briten mit englischsprachigen Schauspielern aus England, den USA und Neuseeland.

Malte Hagener (Berlin)